

OME

EXPERIMENTAL



N°10



Charlice

EN EL "PLATEAU"

POLVOS, COLORETES, FONDOS
DE CUTIS Y ROJO PARA LABIOS



- POSITIVA PERFORADA
- NEGATIVA SONIDO, S.T.O.
- DUPLICATING NEGATIVA
- NEGATIVA PANCHROMOSA
- DUPLICATING POSITIVA
- ETC.

Existe

SIEMPRE UNA PELÍCULA GEVAERT PARA CADA ESPECIALIDAD CINEMATOGRAFICA

Gevaert
 LAS FABRICAS MAS IMPORTANTES
 DEL CONTINENTE DE MATERIAL
 FOTOGRAFICO SENSIBLE

AGENTES EXCLUSIVOS PARA ESPAÑA:

INFONAL

BARCELONA: CALLE BUENOS AIRES, 48 * MADRID: CALLE SEVILLA, 4

MONIQUE THIEBAUT-VALERIANO ANDRES
JOSE FRANCO-DEPITA VELAZQUEZ
con la colaboración de
GUILLERMO MARIN



*Un argumento originalísimo relatado con la mayor sencillez
La extraña aventura de un hombre que nunca existió.*



**PRODUCCION, IMPORTACION Y DISTRIBUCION
DE PELICULAS CINEMATOGRAFICAS**



CASA CENTRAL:
Paseo de Gracia, 91
Teléfono 79152
BARCELONA

SUMARIO

Portada: Dibujo animado, de Villepreu, para el film de F. Rivers "Cyrano de Bergerac".

El documental	147
Las cosas como son: Conciencia profesional	148
Créditos cinematográficos ..	148
Influencia del cine en el arte, por Juan Bautista Bosch	149
Desde la ribera oscura, por Fernando Vela	152
Decorado para "La vida futura", de Menzies	159
Glosa bienintencionada a unas palabras de Ortega y Gasset, por Juan Antonio Cabezas	160
El nacimiento de una escuela, por Ricardo Juan Blasco	162
La flecha de Zenón en la teoría del montaje, por Antonio del Amo	166
Escenografía: II. Realización	168
Consideraciones sensitométricas en el registro del sonido de ancho variable, por José Luis F. Encinas ..	172
La película en cinematografía "amateur", por Miguel Angel Basabe	174
Italia comienza la producción organizada, por Alfonso Acebal	176
Distribución española en Iberoamérica, por Victoriano López	178
Films aun no conocidos en España	179
Crítica: Ante una película sueca, por J. López Clemente	180
Bibliografía	181
Noticias y comentarios	182

EXHIBICION

Perfil del mes: El gusto por las reposiciones	185
Para estrenar	186
La crítica española opina de... ..	188
Información de todas partes	190

NUMERO 10 = JULIO 1946

DIRECTOR
CARLOS SERRANO DE OSMA
REDACTOR-JEFE
JOSE LOPEZ CLEMENTE

REVISTA MENSUAL
APARTADO 12308
MADRID



EL DOCUMENTAL

Uno de los problemas que el cine español tiene planteados es el de las películas denominadas de corto metraje. Esta extensa definición abarca, principalmente, cuatro diferentes grupos de films: El de los noticiarios o reportajes de actualidad, de estilo más o menos periodístico; el de las películas cortas con argumento; el de los films de dibujos animados, y el de los documentales, propiamente dichos.

Prescindiendo de los noticiarios cuya confección está encomendada a NO-DO y de los otros dos grupos menos importantes, nuestra atención se centra fundamentalmente sobre los documentales. Ahora bien, ¿cuáles son los problemas que nos plantea el documental español? En primer lugar está el de la calidad. El documental, contra lo que generalmente suele creerse, no se puede descuidar ni en cuanto al tema ni en cuanto a los medios de realización. El tema debe ser meditado, escogido cuidadosamente, pues ha de darnos la medida por la que nos juzgamos y queremos que los demás nos juzguen. Los medios de realización necesitan con frecuencia ser poderosos y modernos. Acaso la penuria de los medios empleados y el mayor precio de los productos ha motivado este empeoramiento de nuestro cine documental, contrariamente a lo sucedido con las películas de largo metraje.

En segundo lugar tenemos el problema de la amortización. Las películas de esta clase realizadas con decoro—en cuanto a medios se refiere—son inevitablemente costosas.

Si por una parte el documental ha de tener una alta calidad, y, por otra, el documental de calidad hoy se amortiza difícilmente—casi podemos afirmar que no se amortiza—debido a su elevado coste y a la resistencia a su exhibición, a pesar de existir una disposición oficial que hace su proyección obligatoria, ¿cómo puede pensarse en su desenvolvimiento?

Sentimos que no se haya planteado antes, incluso por los mismos productores, la importancia nacional que este género tiene. Importancia asentada en sus valores estéticos y de propaganda. Pero nunca es tarde para empezar a ver claro. ¿Llegaremos a tener películas documentales dignas?

Creemos que el porvenir de nuestro cine documental, para el que contamos con infinidad de temas y de ambientes, depende de que hagamos mejores películas, y esto puede lograrse con el apoyo oficial, con la preparación y vocación de nuestros documentalistas y con el otorgamiento de facilidades para su eficaz amortización, ampliando su distribución en España y en el extranjero, especialmente en Hispanoamérica. La amortización en el mercado nacional puede facilitarse reduciendo los fuertes impuestos que gravan los espectáculos de cine, cuando en éstos se exhiban películas españolas, disminución que podría ser proporcional al tanto por ciento del metraje español presentado en cada sesión. Esto último se halla de acuerdo con nuestros editoriales de los números 7 y 8 y todos ellos forman un plan ordenado de protección que muy bien podría llevarse totalmente a efecto mediante las oportunas disposiciones oficiales a que aludíamos en nuestro número anterior.

CONCIENCIA PROFESIONAL

Entregarse a una labor en cuerpo y alma, plenamente, es una de las más nobles tareas del hombre. Entregarse a esa misma labor con indecisiones, reservas, de una manera huidiza, sin sentido del decoro profesional, es actividad nula y sólo aparental.

El "cine" exige a sus gentes una entrega absoluta. Una sumisión perfecta a sus leyes de trabajo.

Hay quien, todavía, supone que el "cine" es una profesión fácil, halagadora y bien retribuida. Que no es preciso gozar de aptitudes especiales para saborear las supuestas dulces mieles de la popularidad y de la fama.

Y esto lo creen, desde luego, los que están fuera del "cine". Los que lo contemplan y los que a él aspiran.

Unos y otros se equivocan.

El "cine" en España es doloroso para sus profesionales. Muchas son las familias que a su calor viven. Muchas son las gentes que a él dedican su esfuerzo, y sin embargo, no hay seguridad en el "cine" como medio de trabajo. Concretamente, en el ramo de la producción no puede ofrecerse a nadie eso que se llama un porvenir, con garantías para el futuro y estabilidad para el presente. En el terreno de la producción española, por el momento, el porvenir está en las manos de quienes aspiran a él. Y nada más.

Quiere decirse con esto que el ingreso como productor, técnico o artista en las filas de la cinematografía española no puede realizarse con pretensión de escalafón y tendencia al ascenso regulado. Sólo los valores intrínsecos del aspirante son los que determinarán, en su día, la permanencia del mismo. Fuera de estos valores nada puede esperarse.

En estas condiciones, ¿es admisible que quiera entrarse en el "cine" por el camino de la insolvencia, por la ruta de la vanidad o por la puerta de la inconsciencia profesional? ¿Puede lograrse una garantía de calidad sobre una base de técnicos y artistas a la deriva, sin convicción vocacional, sin raíces culturales hondas, sin horizonte de trabajo concreto, sin plan y sin método?

En este duro oficio sólo el sentido de la responsabilidad y la firmeza de espíritu pueden determinar la verdadera conciencia profesional.

Establecido este imperativo como paso forzado al logro de unos valores y calidades, en el "cine" cabe preguntar: En España, ¿existe esta conciencia profesional?

Haga cada uno de los que trabajan en este arte y en esta industria su propio examen interior, y, sin demora y sin esfuerzo, encontrará la respuesta a nuestro interrogante.

CREDITOS CINEMATOGRAFICOS

En el año 1941, el Ministerio de Industria y Comercio dictó una orden encaminada a la creación del crédito cinematográfico, con el fin de adelantar a los productores, de películas, generalmente con pocos recursos económicos, los fondos necesarios para atender los cuantiosos gastos que necesitan realizar.

Dicho adelanto, del orden del 20 al 40 por 100 del presupuesto de la película, se devuelve con la recaudación en taquilla, y, por el momento, sin interés alguno.

Con ello se pretendía fomentar la producción, más que en su aspecto cuantitativo, en el cualitativo, siendo este último el de mayor interés y hacia el cual fueron encaminadas todas las demás disposiciones protectoras; por ejemplo, las relativas a la tercera categoría en las normas de importación, la declaración de películas de interés nacional, la concesión de becas, los premios a los buenos guiones, el material virgen para copias, etc., etc.

El fondo que actualmente constituye la base para la concesión de los oportunos créditos proviene de los cánones de importación y doblaje, oscilando los primeros entre 25, 50 y 75.000 pesetas, de acuerdo con la categoría de la película importada, y el segundo es de 20.000 pesetas. De esta forma se recauda, suponiendo que por término medio se importan 200 películas al año, de las cuales 50 son de origen hispano-americano, unos 15 millones de pesetas, la mayor parte de los cuales pasa a engrosar el fondo relativo al crédito cinematográfico.

El trámite a realizar para la concesión del mismo se efectúa a través de la Junta Sindical del Sindicato Nacional del Espectáculo, el que propone y pasa a informe de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo cinematográfico del Ministerio de Industria y Comercio, y a la Secretaría General Técnica, siendo dicho Ministerio el que, en definitiva, resuelve.

Para dicha concesión de crédito el solicitante necesita ir respaldado, desde el punto de vista económico, garantizando la reversión del citado crédito, teniéndose muy poco en cuenta las características artísticas de la película a producir.

Por ello creemos que dicha concesión debería otorgarse ateniéndose más bien que a motivos económicos a los de tipo técnico y artístico para los guiones y tomando en consideración no sólo las cualidades morales, sino la preparación y aptitud de las personas que intervienen en la producción, con objeto de contribuir de esta forma al mejoramiento de la calidad, aun suponiendo el caso, a veces posible, de no alcanzar la recaudación prevista, lo cual puede fácilmente controlarse por medio de la casa distribuidora o por oportunas investigaciones en las taquillas de exhibición.

Decimos esto porque estamos seguros que lo que España necesita son buenas películas, que son las que nos han de dar, tanto en el interior como en el extranjero, el triunfo apetecido. Si realizamos buenas películas no necesitamos protección oficial, por defenderse ellas por sus medios propios.

INFLUENCIA DEL CINE EN EL ARTE

Por JUAN BAUTISTA BOSCH

Juan Bautista Bosch, perteneciente a la Agrupación "Amigos del Cinema", de Sabadell, es un joven entusiasta del cine, capaz de encauzar su juventud y entusiasmo hacia la serena reflexión. "Cine Experimental" se complace en poder ofrecer un sitio en sus páginas a jóvenes como Juan Bautista Bosch.

Se ha llevado muy lejos la polémica que se estableció en los primeros fulgores del cine para decidir si éste era un arte o no. Tan lejos, que aun hoy día encontramos opiniones que dudan. Nosotros, por nuestra parte, no sólo ratificamos las palabras de gracia, debidas a Canudo, sino que consideramos al cine como *un arte influyente*.

Un arte que, nacido de las influencias de las viejas artes—de plagios muchas veces—, ha conquistado el mundo entero con su progreso, sembrando influencias por doquier: en nuestras costumbres, en la evolución de nuestro gusto y en nuestras reacciones espirituales. Todo esto es evidente y palpable. Lo podemos observar y medir en cualquier detalle de nuestra vida cotidiana. Pero lo que nos interesa hacer resaltar de modo especial son los nuevos horizontes que el cine ha señalado a las antiguas Artes durante estos cincuenta años de convivencia.

Para empezar, observaremos primeramente la Literatura y el Teatro Moderno. Claro está que nues-

tras razones se centralizarán, en especial, sobre la producción norteamericana, pues si bien la producción artística de Europa vive en franca decadencia, en América se ve cortejada con la brillantez de unas generaciones que vienen a descubrir nuevos sistemas y a romper con los tópicos y lugares comunes que, en estos últimos tiempos, aprisionaban toda manifestación de orden artístico.

El cine, en primer lugar, ha creado una nueva especie de literatura: el guión cinematográfico. No el libreto repleto de apuntes técnicos y palabras exóticas, sino los elementos que concurren en la literatura, encauzados hacia la pantalla. El valor argumental, la calidez humana de los personajes, el desarrollo de las escenas, la línea discursiva, el drama, lo cómico... Todo, en fin, lo que es pristino en Literatura, pero separado por una gran variante: puesto al servicio del cine, de sus exigencias. El primero de estos "literatos cinematográficos" fué Gabriel D'Annunzio, al escribir, en el año 1913, el guión de

"Cabiria", de Pierofosco (1913)



"Città morta", de D'Annunzio, por Eleonora Duse



Cabiria, que, dirigida por Piero Fosco y fotografiada por el español Segundo Chomón, tanta gloria dió al cine italiano. En este film fué donde David W. Griffith, al que injustamente llaman descubridor del primer plano, se inspiró para la realización de su obra maestra, *Intolerancia*.

Según se cuenta, Griffith tenía en propiedad una copia de *Cabiria* y la proyectaba constantemente, estudiando de modo especial el valor de los decorados y el complejo juego de las masas. Sólo así pudo darnos las excelencias de *Intolerancia* al cabo de dos años.

Subrayamos este hecho por ser el primer intento de literatura escrita expresamente para el cine. Hoy día, muchos nombres han logrado fama siguiendo el camino que D'Annunzio inauguró. Pensemos en Ben Hecht, el autor de *Scarface*. Robert Riskin, magnífico autor y adaptador, que la fina sensibilidad de Frank Capra ha sabido aprovechar en múltiples ocasiones. Ladislao Vajda, creador argumental y literario de las mejores cintas de Pabst. Charles Spaack, autor de *Fin de jornada* y *Carnet de Baile*. Bill y Wilder, de *Ninotchka*. Y así podríamos continuar hasta que nuestra lista se perdiera en lo infinito. Pero aparte de éstos, consagrados ya al cinema, existen los literatos influenciados por su esencia o nacidos de esas influencias, como son Sinclair Lewis, quizá el que mejor ha aprovechado la enseñanza. También James Hilton, Louis Bromfield, John dos Passos, Richard Aldington, John Steinbeck, Liam O'Flaherty, A. J. Cronin, Hans Fallada y un sinnúmero de escritores que, por estar nuestra literatura muy cerrada a todo lo moderno, ignoramos los nombres, y cuando así no ocurre, no conocemos sus obras.

Todas estas influencias residen en la concepción

del tema, en su brevedad, en la intensidad de detalles y matices. En los ambientes y en la forma de describirlos. En el ritmo de acontecimientos. En los problemas que se plantean. En la humanidad de los personajes y en su psicología, siempre palpable y fotogénica. Esto, creemos nosotros, es cine; lo mejor del cine.

Hablando ya de la herencia cinematográfica en manos del Teatro, no debemos pasarnos por alto la naturalidad y humanización que han ganado los actores de las tablas en el mundo entero. Pues la evolución no puede agradecerse a nada más que a las lecciones de sobriedad y condensación del gesto y de la voz que el cine ha traído consigo.

En el otro aspecto, en la presión que ha ejercido sobre los comediógrafos, bastará considerar las famosas obras de Elmer L. Rice. Toda la producción de Edna Kauffmann. También los ambientes de Sherwood. Los desenlaces de Lillian Hellman. La forma, contenido y color que tan gratos son a Eugéne O'Neill. La continuidad que Thornton Wilder da a una de sus obras más populares, *Nuestra Ciudad*, donde se presienten verdaderos fundidos encadenados en la trayectoria retrospectiva de evocarnos personajes y hechos. Con lo cual, como hizo también el británico Priestley en *La herida del tiempo*, se vale de uno de los patrimonios más genuinamente cinematográficos.

Como elemento representativo de los dramaturgos que han encontrado en el cine nuevas fórmulas para su expresión, podemos tomar a Eugene O'Neill, seguramente el de más recia personalidad y el más rico en quilates espirituales. Observemos, por ejemplo, *El emperador Jones*. El famoso drama que popularizó el actor negro Charles Gilpin. La estructura, el tema, los procedimientos y el ritmo de *El emperador Jones* son una negación de los convencionalismos teatrales. O'Neill usa, con felicísimo éxito, las libertades del lugar y de la densidad de los ambientes que antes sólo pertenecían al cine. Luego, el sonido de un "tam-tam", sordo, vibrante y continuado, que obsesiona al negro Jones, hasta abocarlo a la locura. Nada de palabras ni latiguillos teatrales. Nada de frases ingeniosas ni escenas de teatro. Sólo el silencio de la selva, y, en mitad de ese silencio, el "tam-tam" que se acerca amenazador, hasta lo que en cine llama-



"El gabinete del Dr. Caligari", de Robert Wiene

ríamos un primerísimo plano. Después, las visiones "freudianas" del loco, el desfile de sus pequeños recuerdos, y más allá, agotada la razón, la visión encadenada de sus maldades, de sus víctimas. Todo ello presentado como hubiéramos hecho en el cine de aquella época: con mudas sobreimpresiones.

Muchos más ejemplos podríamos encontrar en la producción del dramaturgo americano; pero hemos destacado *El emperador Jones* (que fué llevado a la pantalla en Norteamérica por Dudley Murphy e interpretado por Paul Robeson) por parecernos el más significativo y exacto.

Hablando de la música en el cine quizá convendrá saber que el primer maestro que escribió música expreso para un film fué Saint-Saëns, inspirándose en *El asesinato del duque de Guisa*, cuya partitura acompañó siempre a la cinta. El cine ha creado un nuevo estilo musical, no sólo en los profesionales que se dedican a escribir fondos para películas, tales como Alfred Newman, Gustavo Becce, Boris Morros, Steiner y otros, sino en los compositores más puros.

Al surgir en la Alemania de postguerra el *Caligari*, y en Francia, por consecuencia directa de este film, al desarrollarse el movimiento "surrealista", que dió fe de vida con la aparición de las extrañas obras de Renè Clair, Man Ray, Dulac y Epstein, el cine deslizó hacia la pintura la más desconcertante influencia que jamás ha notado arte alguno.

Hasta poco tiempo antes de desarrollarse ese movimiento el cine estaba influenciado más de la plástica que de otro elemento. Más que una influencia, en muchos extremos era una raíz, una fuerza lógica. Pues si juzgamos intrínsecamente el cine, tal y como nos lo dejaron los Lumière, pensaremos que sus principios fueron una perfección más de las Artes Plásticas. Nos parecerá que su proceso es una forma mecánica y realista de dar vida a lo que hasta entonces se *sugería* por medio de pinceladas de humanidad y sentimiento. Pues los toques humanos, que ungen a todo milagro artístico, en la Pintura consiguen sugerirnos el movimiento en nuestro espacio metafísico. El cine, empero, va más allá: la vitalidad y la inquietud las representa real y materialmente.

Pero he aquí que el recién nacido es capitaneado por hombres como Meliès, Porter y Cohl —los verdaderos descubridores del cine—, los cuales saben encontrar en él esencias originales y nuevas dimensiones, que constituirán los cimientos de un nuevo arte, de un nuevo mundo de sensaciones espirituales. El cine crece y crece en esta flamante modalidad, hasta llegar a su juventud, la edad de las travesuras. Y surge el cine "surrealista", otra especie en la larga cadena de los *Ismos*. Pero esta vez con más fundamento que en otras ocasiones, ya que el nuevo *ismo* sigue unas teorías, las que el doctor Freud tiene sobre los estados inconscientes de la persona.

Precisamente en este momento es cuando las cartas se cambian y la nueva expresión visual es quien pesa sobre la Pintura. Los artistas del momento se acogen a las enseñanzas que desprenden las elucu-



"Nuestra Ciudad", en la escena del New Theatre, londinense

braciones cinematográficas, y el desbarajuste entra en los lienzos. Se esfuma la rigurosidad de la línea. El tema desaparece y un cuadro ya no *representa*, sino que *significa*. El argumento será un estado de ánimo confuso, una pesadilla, un ambiente; pero, en realidad, no será otra cosa que una imitación del cine de aquel entonces, y no se perseguirá otro fin que éste: el movimiento, la confusión y la inquietud, expresados gráficamente. Se va en busca del *dinamismo* y se desprecia la gravedad que tanto adoró un Velázquez y un Holbein, aunque es necesario remarcar que unas veces se usa el procedimiento por impotencia y otras por eufórico convencimiento, pero nunca por una serena necesidad. La moda se extiende de Francia al mundo entero y se prolonga hasta nuestros días, donde nos viene desvanecida y arrugada: fracasada.

Esta es la influencia que el cine ha dejado en las Artes Plásticas. ¿Ventajas? Es indudable que las ha legado, pues gracias a ese suceso se han resuelto muchos problemas de encuentro, luz y también de movimiento, que hoy podemos apreciar en cualquier obra de los artistas modernos, nacionales o extranjeros.

DESDE LA RIBERA OSCURA

POR

FERNANDO VELA

En su número de mayo de 1925, la "Revista de Occidente" publicaba este trabajo de Fernando Vela, que hoy gustamos de reproducir, a los veintidós años de su aparición, como muestra de lo que hay de permanente en los puros valores cinematográficos.

El propio Spengler, en su "Decadencia de Occidente", habla de las tumbas de los faraones, de las catedrales góticas, de lord Balfour, pero no del cine. Ha derruido nuestra muralla de la China, y vemos la China, la India, las culturas exóticas. Ha roto el hechizo de la cultura clásica, pero prosigue en los temas clásicos consagrados: la geometría, la escultura, la música, la tragedia, la arquitectura. Alguna alusión fugitiva a la novela, una a los deportes, ninguna al cine, al baile ruso. Sin embargo, si hay síntomas de enfermedad o salud en Occidente, deben de ser éstos y no otros. Spengler podría hablar en una academia, pero no en un café.

Una aireación de la cultura se produce cuando se descubren otras culturas; es como abrir un hueco en la pared de la casa sobre el jardín del vecino. Pero hay otro sistema de ventilación: introducir un nuevo tema entre las meditaciones de la cultura, y esto es como ampliar la casa y meter dentro el jardín. De las dos obras de reforma, sin duda la última exige subversión más honda del edificio, mayor audacia en el arquitecto. Por eso ha sido fácil encontrar en China una pintura, pero es difícil descubrir en el cine un auténtico arte de especie nueva, incatalogable. Por eso se ha incluido apresuradamente el bolchevismo eslavo entre los fenómenos políticos; pero todavía se ignora en qué categoría confinar la actividad deportiva del mundo.

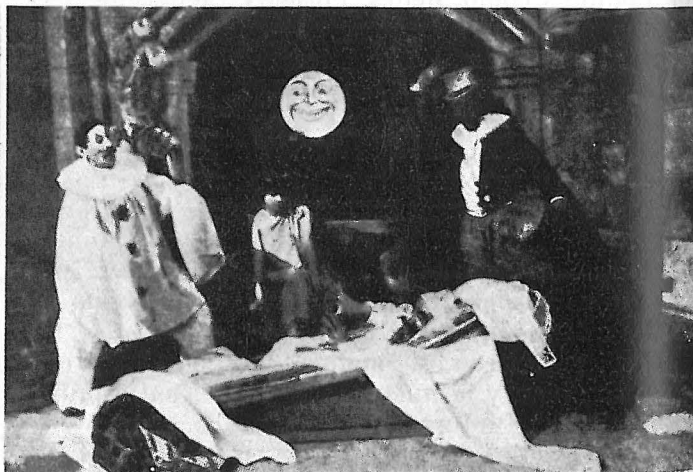
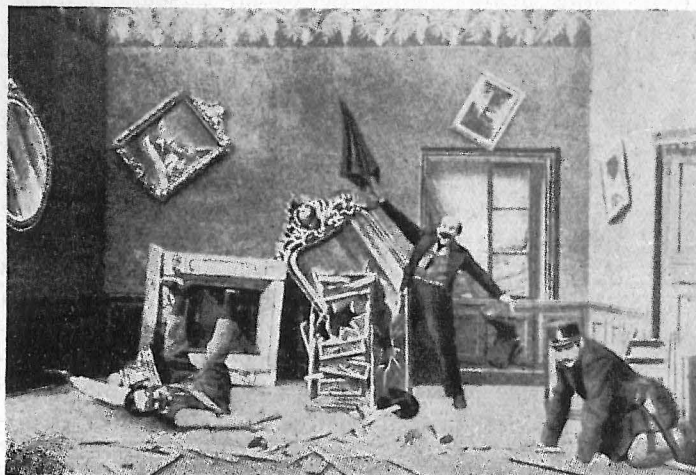
Un hecho nuevo ingresa al punto en la ciencia física, porque, en realidad, ya se produce dentro de ella, en el recinto de un laboratorio; el físico es como el delineante, que varía, complica o completa en un detalle un

esquema ya trazado. Inventado el átomo, el electrón venía inminente; era una etapa más allá en el mismo camino lógico; bastó perfeccionar, según su mismo principio, la máquina de triturar intelectualmente materia. Pero en las ciencias cuyos temas nuevos nacen espontáneamente en el caos de la vida, el teórico opera como el dibujante que ha de trazar por vez primera un esquema simple y lineal de un objeto natural poco conocido y todavía mal aislado, entretendido con su contorno. La dificultad de esta trasposición aumenta cuando este contorno es también el nuestro inmediato.

Un ejemplo es el cine. "Ante las puertas de vuestras doctas academias—dice Bela Balazs (1) a los estéticos e historiadores de arte—está desde hace años un nuevo arte pidiendo entrada. El arte del cine reclama voz y voto, un representante entre vosotros; quiere ser digno objeto de vuestras meditaciones y que le dediquéis un capítulo en esos grandes sistemas de estética en que se habla hasta de la curva de las patas de las sillas y del arte del peinado y, sin embargo, ni siquiera se mienta al cine." Los poetas no andan remisos en admitir el cine en la buena compañía de las artes. Juan Cocteau ha dicho: "Cinema, dixième muse." Pero es que los poetas están habituados a descubrir las cosas más insospechadas—verdaderas realidades, sin embargo—en el inmediato contorno y a transponerlas

(1) En su libro "Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films" ("El hombre visible o la cultura del cine"), del cual este ensayo es, en parte, comentario y complemento, y en parte, rectificación.

"Sombras chinescas"



en seguida a otro tono. Los estéticos son menos generosos que los poetas, como esos criados de aristócrata más encopetados que el propio patrón, y los poetas se pasan con frecuencia y dilapidan. Es preferible. La sospecha de que estamos ya en otra época o muy cerca de sus lindes nos impone aquel criterio del personaje de novela que a cada paso repetía: "¡Hurra por las cosas nuevas!"

Los historiadores rebuscan el origen del arte en las costumbres primitivas, como quien revuelve con un palo una apagada hoguera de salvajes. No se les ha ocurrido mirar a su alrededor por si acaso algún arte está naciendo. Aquellas primeras películas en que unos negros bailan, unos banistas se salpican, y vuelan y desaparecen fantásticamente unos muebles, valen tanto como unas pinturas rupestres. Son las pinturas rupestres del cine.

El cine podría servir a esta investigación. Pero el estético, dispuesto a encontrar el rudimento originario de todas las artes en un pirograbado polinesio, nunca admitirá que un nuevo arte germina allí donde su mujer y sus hijas van jueves y domingos entre la merienda y la cena. Primero, porque el salvaje nos parece fecundo y el burgués estéril. Después, porque tanto hemos santificado el arte, que sólo creemos dignos de su nacimiento lugares de penumbra, santificados a su vez por algún mito o misterio, como esa proximidad a la matriz de la vida que hace suponer impulsiones oscuras, casi divinas, del espíritu todavía inconsciente de la humanidad.

Tal vez el caso del cine fuera decisivo para la ciencia estética. Decisivo y trastornador, porque quizá la primera conclusión estableciera que un arte puede nacer también de un afán simple e intrascendental de gozar, de divertirse. Pero precisamente porque se juzga una diversión corriente y actual, se excluye desde luego y por principio al cine del círculo de las solemnidades "beauties" oficiales que representa el estético.

En este error incurrimos todos. Al entrar en una Exposición de pintura nos percatamos de que hemos dejado nuestro mundo para entrar en otro distinto; esta sensación nos certifica de que allí está recluso el "arte", consagrado como tal desde hace muchos siglos. Pero en el cine no sentimos diferencia ninguna de temple; está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo él joven y vivo, y se nos adapta y nos envuelve como una camiseta de "sport". Ante la pintura siempre percibimos la diferencia de edades; ella es mucho más vieja. El cine tiene los mismos años que nosotros los primeros futbolistas. Probablemente, hace siglos que los hombres no han sentido esta sensación de exacta contemporaneidad—de compañerismo juve-

nil—con un arte. Tal vez por eso nos sea posible ahora comprender algo del arte.

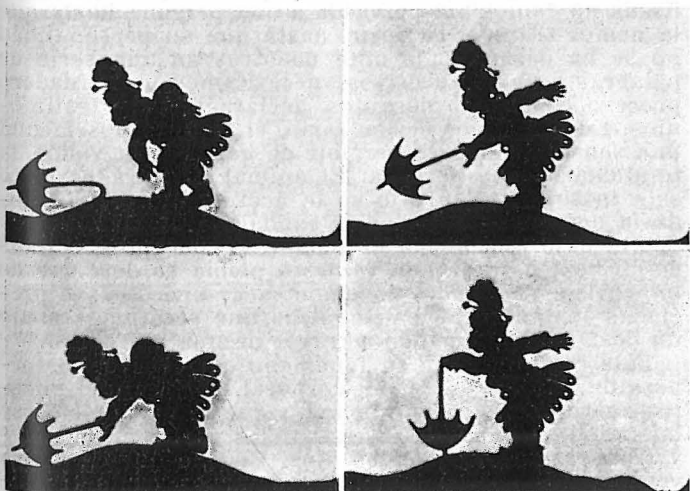
La mayor objeción contra el cine está en su progenie. Es hijo del capitalismo y de la máquina; por tanto —concluyen los estéticos—, es un prosaico producto industrial; sin embargo, el cine es el primer rayo de luna que el hombre ha visto poblado de fantasmas. De igual manera que para los bolchevistas rusos el hijo de patrono sigue siendo, aun desaparecido el capitalismo, tan patrono como su padre, por la misma razón que el hijo de negros es también negro, el cine arrastra consigo ese estigma original e indeleble. Pero en su principio todas las artes ostentaron un acusado carácter social, y el arte primitivo un cariz mágico. El arte del cine también tenía que ser primero una creación social, naturalmente, de la sociedad de nuestro tiempo—industrial y capitalista—y no de la época gótica. Es absurdo pensar que el resultado de una gigantesca aportación de toda clase de fuerzas puede coincidir con el arte que el poeta refina en la soledad.

De ahí deriva el caos del cine, esa mezcla de realismo y fantasía, de barbarie y ternura... De éste, como de otros enigmas semejantes, me reveló una vez la clave la catedral gótica que navega, anclada, con su único mástil, sobre los tejados de mi ciudad. Fué cuando entre la hojarasca de un capitel descubrí, dejada allí como una deyección en un rincón por el obrero tallista, la figura de un hombrecillo lujurioso, y luego, por todas partes—hasta en las peanas de los santos—, imágenes de incubos, súcubos, micos, una fauna monstruosa sobre la cual se eleva la catedral con todas sus idealidades, con su única torre, huso alrededor del cual mi adolescencia devanaba sus ensueños. Desde entonces, la catedral gótica se me aparece como la representación más cabal de un alma humana, con su parte cavernaria y animal y su ápice místico.

El poeta individual es monótono. Pero un pueblo aporta en tropel todas sus tendencias e impulsiones, altas y bajas, groseras y refinadas, lo mismo al templo gótico que al cine capitalista. Para uno y otro arte, la primera calificación valorativa es la de "enorme".

"La invención de la imprenta—dice Bela Balazs—es causa de que con el tiempo el rostro del hombre se haya hecho ilegible; los hombres pueden comunicarse tan fácilmente por medio del papel, que han descuidado todas las demás formas de comunicación." Esta expresión, inexacta en su sentido literal, es aceptable si se hace de la imprenta el símbolo de la cultura intelectualista. No es preciso que la palabra esté escrita para que ya sea una forma de contacto indirecto con

"El inquilino diabólico"



"La pesadilla" (1896)





"El pirata negro"

las cosas y los seres. Si un objeto está próximo, le tocamos; si algo más lejos, le señalamos con el dedo; pero mentarle con la palabra es igual que apuntar mediante un mapa y un cálculo balístico.

Sin necesidad de imprenta, las lenguas llevan en sí una tendencia natural a la abstracción; a mayor antigüedad del idioma, mayor abundancia de formas abstractas. El salvaje dispone de más palabras que un herbolario para denominar las plantas, pero carece de vocablos para conceptos como planta, árbol, vegetal. Esta gradual abstracción de las lenguas cultas revela en el hombre civilizado un alejamiento de la realidad inmediata, una visión "grosso modo", porque las semejanzas de las cosas son siempre masas mucho mayores que sus diferencias. En realidad, es una pérdida de vista.

Vemos mal por abuso de la abstracción y del concepto, pero también por las necesidades de la acción. La acción nos propone un blanco tras otro; pero apuntar es ver el blanco y no ver todo lo demás. Después, el roce persistente de las manos utilitarias soba, desgasta las cosas y nos las deja sin facciones.

Las razas jóvenes e incultas poseen un vocabulario de gestos más extensos que el nuestro y con otras significaciones. Tal vez ésta es la razón de que descuelen en el cine los norteamericanos, que son bastante jóvenes para gesticular expresivamente y bastante civilizados para que sus gestos sean sinónimos de los nuestros. La palabra va reduciendo la expresividad del gesto. Como se vale de conceptos más o menos generales, sólo puede expresar por aproximación el estado interior; el residuo queda confiado a un ademán supletorio. A veces el sentimiento es repentino, pero la palabra es lenta, a veces es una fusión de sentimientos simultáneos, pero la palabra es sucesiva. En cambio, en el lenguaje visible y orgánico de los gestos y ademanes el sentimiento se presenta por sí mismo como la belleza en el rostro bello y vive corporalmente ante nosotros. Pero al hombre moderno sólo le queda el muñón de los gestos, que agita siempre del mismo modo como un manco de junto al hombre.

El cine es el reaprendizaje, la reeducación de este inválido. "El hombre vuelve a hacerse visible", dice la fórmula fundamental que encuentra Bela Balazs; "el

cine desentierra al hombre sepulto bajo conceptos y palabras para sacarlo de nuevo a una inmediata visibilidad".

* * *

El cine nos enseña a ver, y con su gran lupa y su reflector nos lleva los ojos como de la mano y nos obliga a palpar ocularmente el contorno de las cosas, a fijarnos en los mil movimientos de una mano que abre una puerta, nos sitúa a la vez en distintos puntos de vista, a la derecha, a la izquierda, cerca, lejos, arriba, abajo. A veces enseña su lección con insistencia, con impertinencia, dando con el puntero en la pantalla.

El cine nos estaciona largo rato ante un objeto, un rostro, una mano que escribe. Esta parada en el tubo de metropolitano que es el cine no nos impacienta. El cine está haciendo la microscopia de los movimientos puestos sobre su portaobjetos, está haciendo con sus rayos X la espectroscopia intratónica de gestos y cosas; mil rayas espectrales parecen bailar en la pantalla. Así como en el interior de los cuerpos está la región prolija y vibrante de los átomos, más allá del mundo borroso de la abstracción intelectual y la práctica utilitaria abre el cine el más rico, intenso y claro de la visualidad pura. Allí, el gesto, del cual corrientemente sólo percibo, como de un disparo, el principio y el fin, se me descubre complejo mundo de vibraciones espirituales. Entro en mi despacho preocupado de una carta guardada; cuando empuño la llave, ya veo abierto el cajón; la trayectoria de la mano se me ha tornado invisible, se me ha perdido, y con ella una parte de mi propia vida; pero el cine me la restituye íntegra y, además, analizada. Otras veces no son movimientos: son objetos inmóviles; entonces, la visión de la pantalla semeja una "naturaleza muerta" de pintor.

Cuando los estéticos dicen despectivamente que el cine copia la realidad, quieren significar por "realidad" la vulgar y diaria. Pero hay muchas "realidades" en el mundo real; aquella de que se vale el cine no es la tosca e incompleta, de retícula gruesa, que permite ver una atención apresurada hacia fines prácticos, sino otra realidad más interior, a la cual se penetra por los trechos de invisibilidad de la nuestra cotidiana. El ingreso en ella nos proporciona sorpresas inesperadas. Más de uno ha exclamado en el cine: "¡Me parece que veo las cosas por primera vez!" Se siente el placer de la súbita evidencia; se siente el placer del descubrimiento. Se me entenderá mejor si hablo del goce de descubrir encantos secretos.

"Nada interesa tanto al hombre como el hombre mismo", escribió Goethe. El cine—decíamos—enseña a ver; humanicemos esta frase con algunos pronombres personales: "nos enseña a vernos". Nuestro conocimiento de los demás hombres se hace por vía intuitiva y por vía racional. Pero la proporción de la mezcla no siempre es igual. En nuestra época superintelectualizada no damos por conocida a una persona hasta que la hemos tratado, es decir, hasta que su personalidad no se ha desarrollado ante nosotros en una serie de palabras y actos sucesivos; necesitamos un verdadero proceso con hecho de autos, declaraciones y testimonios. En otras, por el contrario, el hombre poseía una fina sensibilidad para percibir de golpe en la visión la totalidad de una persona. El animal muestra perfecto este instinto; el salvaje se le acerca. A nosotros todavía nos queda el apéndice caudal: la persona se nos oculta bajo una niebla de palabras, conceptos y actos empíricos; pero alguna vez esta niebla se descorre de improviso, y entonces podemos sacar una de esas preciadas instantáneas psicológicas que recatamos como un desnudo sorprendido a través de una cerradura.

Esta ceguera tiene su fenómeno correlativo: la torpeza de nuestra expresión corporal. Diríase que nuestro cuerpo se ha hecho opaco o que la luz interior se ha alejado y sólo se deja ver por las partes más tenues y transparentes, como los ojos. El cine nos enseña a vernos; nos enseña también a dejarnos ver, a traslu-

cir, a impregnar de espíritu el cuerpo y ponerlo en la epidermis, como hacen las doncellas con su rubor.

Este carácter de cultura visual no es privativo del cine. Por el contrario, es el rasgo de familia, la pinta del naipe de la época, del palo de triunfo. Desde un cierto día, por todas partes ha empezado a hablarse de "fisiognomía" y "conocimiento fisiognómico" (1). En unos casos tratase realmente del conocimiento del alma por la intuición de la estructura corporal; de un modo más o menos consciente, nunca le ha faltado al hombre, pero ahora la ciencia intenta llevarle a matemática precisión (2). Los casos más significativos, sin embargo, son aquellos en que se extiende por analogía el concepto, porque revelan que el método intuitivo ha penetrado hasta en lo que parecía dominio exclusivo de la racionalidad. El cine es el arte que corresponde a esa ciencia.

Sin conocimiento fisiognómico no sería posible el arte del cine; asimismo, la perfección del cine y del conocimiento fisiognómico se implican mutuamente. Son dos corredores del mismo equipo que, cuando uno se atrasa, el otro le entrena hasta que vuelve a emparejar. Por esto el cine cada vez admite menos la caracterización aproximada del teatro; día por día se hace más exacto y riguroso y exige la más perfecta correlación entre el espíritu y el cuerpo, entre el tipo físico y el carácter psíquico, entre el gesto y el estado pasajero del alma. Es muy probable que alguna vez sirva el cine para el análisis de los movimientos del ánimo—y su precisa diferenciación y catalogación—, como ha servido para descomponer el vuelo de los pájaros. El público de cine conoce a su manera más sentimientos que un psicólogo; sobre todo, esos sentimientos polifónicos (como pena-alegría, deseo-repulsión, placer-dolor) y otros muchos, simples y compuestos, para los cuales todavía faltan palabras.

Una filosofía había separado el alma del cuerpo; otra intenta reunirlos de nuevo. Pero como esos novios que ya se han poseído cuando los padres preparan la presentación, su boda se ha consumado hace tiempo en el cine, el deporte y la danza, esas tres invenciones de una juventud alegre para quien el cuerpo existe, precisamente porque ha sido espiritualizado y hecho transparente. No es la primera vez que una cosa adquiere y fortifica su realidad gracias a su unión con aquella que la niega. Sin esta nueva adolescencia del cuerpo humano no serían posibles Douglas Fairbanks ni las películas de Douglas Fairbanks, actor, deportista y danzarín en la vida y en el cine (3).

No haya temor a un próximo salvajismo. La cultura camina algo hegelianamente por análisis y síntesis sucesivas. Dos cosas se dan originariamente juntas; con el tiempo, el intelecto logra trazar entre ambas una ranura, luego las separa, aleja y acaba oponiéndolas como antitéticas. Pero al fin se realiza la síntesis consciente, más sabrosa, en que cada elemento goza y se empapa del otro como la estofa en el baño de púrpura.

* * *

...siempre el cine nos arrastra demasiado lejos. Es una cinta sin fin, una acera "roulante". Volvamos a los elementos primarios: la fotografía instantánea, la pantalla, el proyector (4).

La fotografía instantánea secciona la corriente flúida y suave de la vida. La placa es como el cristal que detiene un vuelo; la sorpresa se revela en el rostro de

(1) Un sistema de este "conocimiento fisiognómico" ha sido esbozado por primera vez en las conferencias de José Ortega y Gasset: "Temas de antropología filosófica" (Madrid, abril de 1925).

(2) Véase, por ejemplo, Kretschmer: "Genio y figura", en el número II (agosto 1923) de esta "Revista".

(3) "Todos los movimientos de la juventud actual significan el redescubrimiento del cuerpo humano"—dice el sociólogo Hönigsheim.

(4) Balazs, en su libro, los olvida por completo.



"La quimera del oro"

susto, en el gesto interrumpido, en la postura inestable. La instantánea sucesiva del cine es el micrófono del continuo visual, es una guillotina de repetición que decapita al reo conforme va andando, una y otra vez, a cada décima de segundo; pero, como en las historias terroríficas, el decapitado indemne sigue su marcha con el gesto de la más extraña expresión, hasta que el navajazo siguiente le muda la horrible mueca. A cada instantánea surte la sangre del cuello de la vida, con la misma efusiva abundancia en la primera ejecución que en la última. Después, sobre el lienzo, van superponiéndose las lonchas cortadas, y otra vez queda recompuesta la corriente. Pero ahora ya es una síntesis de los momentos más nerviosos, un movimiento mondado, un movimiento sin puntos muertos, una descarga de pistola Star en una calle de Barcelona.

¿Qué raro azar explica el concurso milagroso de tantas circunstancias favorables? Este disparo de luz necesita una pantalla donde estrellarse; es una condición puramente física. Sin embargo, el lienzo vive, responde; no es la cuartilla del poeta, la tela del pintor. El fenómeno es conocido de los empresarios que han querido sustituir el lienzo por pantallas opacas de plata. Nuestra sociedad metalizada tiene la superstición de los metales preciosos, y ya los médicos recetan a los nuevos ricos oro coloidal cuando caen con pulmonía. La mejor pantalla de cine es la sábana humilde, la sábana de los sueños, la sábana de los fantasmas de pueblo y de los miedos infantiles. Ninguna otra materia da mejor rendimiento fantasmagórico.

El lienzo subraya, reduplica la gesticulación. En cierto modo la caricaturiza. Toda sombra sobre una sábana es una sombra chinesca. La figura pierde la carne inútil, y entonces la expresión centrifugada se sale al perfil, agresivamente, como un ejército a cubrir las fronteras. Si el perfil se mueve, los salientes se aguzan y por ellos se escapa el flúido y saltan las chispas de la expresión siguiendo la ley eléctrica de las puntas.

No es necesario que las figuras proyectadas sean siluetas; en cuanto hay una sombra, queda agravada; en cuanto hay un perfil, queda acusado dos puntos más de la cuenta justa. La película en colores fracasa y fracasará siempre porque restituye a estos seres in-

verosímiles de luz y sombra el color y la carne que perdieron merced a un refinado secuestro en la cámara oscura; el arte exige por cada elemento de realidad conservado la extirpación de otro. Pero también fracasa porque el color suprime esta insinuación de sombra chinesca que es uno de los ingredientes más simples del encanto del cine.

Mientras la película pasa, el lienzo, barrido por mil líneas, compone a las cosas en movimiento un fondo vibrante, rayado, futurista, una atmósfera dinámica, algo así como la diafanidad de una hélice de avión en pleno vuelo.

Tampoco el proyector y su rayo luminoso parecen otra cosa que una necesidad óptica. Un estético piensa así; un marino de guerra, no. A veces, en los puertos, a altas horas de la noche, se ve un haz de luz errante por el cielo. Un oficial de guardia sobre la cubierta de un acorazado se entretiene haciendo girar un proyector; ilumina una torre, la ese de un camino lejano, una aldea en un pliegue de la montaña; después, cansado ya de las realidades terrestres, dispara la claridad hacia las estrellas. No podemos negar a este oficial, que desde su barco lanza cables de luz a las cosas náufragas en las tinieblas, aficiones sobresalientes de poeta. ¡Qué

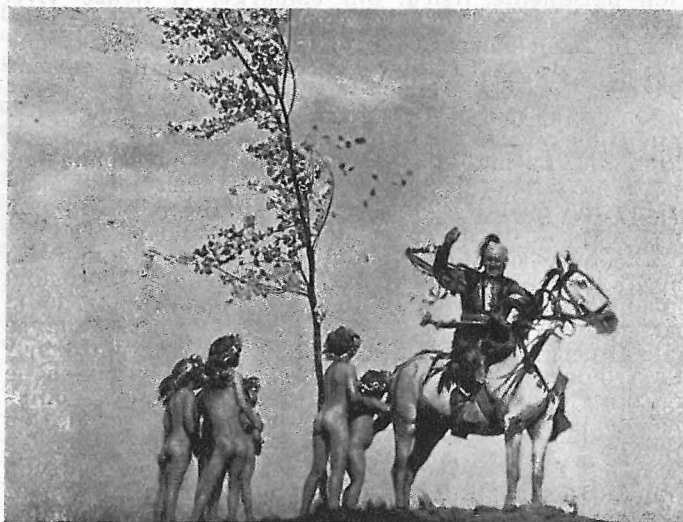
descubrimientos patéticos en la soledad, el silencio, la noche con estos gemelos de campo! El proyector del cine conserva íntegro este carácter poético. Diríase que no proyecta escenas, sino que pasea su haz luminoso por la noche del mundo y nos descubre, aquí una ciudad extraña, allí el Transiberiano que llega, o un baile en una Embajada, o el rincón de un cuarto, o una escena de crimen que la distancia hace silenciosa.

Los mismos instrumentos físicos del cine —antes de intervenir los actores, el autor, un argumento— contienen un poder elemental de poetización. Todo el arte del cine es mecánico, hasta que el flujo de imágenes sale por el cañón del aparato; también la estatua exige cincel, martillo y andamio. Pero desde aquel punto, el cine es el único arte inmaterial: trabaja con pura luz y pura sombra. Aun podríamos añadir como elementos primarios el silencio, la oscuridad del cine. Cuando sobre la almohada observo mi ensueño incipiente, veo coagularse la luz interior sobre la misma pupila del ojo, en tanto el resto del espacio visual permanece oscuro. El cine imita la distribución de luces del teatro del ensueño. El ensueño, como el cine, es un teatro de bastidores de sombra.

* * *



"Fausto", de Murnau



"Los Nibelungos", de Fritz Lang

Observa Balazs en el capítulo principal, "Esbozo de una dramaturgia del cine", que en el teatro diferenciamos la obra de su representación. El público verifica la justeza de los actores por las palabras que oye, de igual manera que el melómano sigue el concierto en la partitura abierta sobre sus rodillas. Por el contrario, para el espectador no hay en el cine, además de la representación, tras ella o bajo ella algo como un texto, una partitura, una obra independiente. En el cine, obra y representación son una misma cosa. Pero hablar de ambas, ya es separarlas, aun cuando sea para volver a reunir las en seguida; por eso afirmo, más extremo que Balazs: en el cine solamente hay "representación". Todavía este término no significa sin equívoco nuestra idea, porque representar es hacer de símbolo o delegado de otra cosa que no se presenta por sí misma. Más exacta es esta otra fórmula: en el cine, todo es "presentación".

Si el público de teatro confronta el tipo y el gesto del autor con las palabras del texto, no es menos cierto que en caso de desacuerdo compensa el defecto, mientras no rebasa cierta medida, con el sentido de las palabras. Estas se concentran sobre el cómico y forman su verdadera envoltura. El teatro permite cierto margen de inexactitud presentativa. Basta que la caracterización externa del actor se aproxime al tipo, casi siempre convencional, del personaje. Tampoco los gestos de teatro necesitan un ajuste perfecto con las palabras; son éstas las que acaparan la importancia, y, en realidad, gesto y ademán, sin existencia independiente, se limitan a acompañar y subrayar.

Pero en el cine no hay manera de rectificar las diferencias. El personaje es lo que "parece"; es exactamente igual a su "apariencia". "En el teatro, el director de escena encuentra completamente hechos y terminados en el texto del drama los caracteres y las figuras, y sólo ha de buscar un representante"; pero el director cinematográfico "no busca un representante, sino el carácter mismo, y él es quien con su elección crea la figura". En efecto, preferimos en el cine las figuras auténticas, no escogidas entre los actores para ser figuras, sino escogidas entre las figuras para ser actores, tal vez de una sola película. Actor que no sea él mismo el personaje que representa, es denunciado por el cine como estafador (1). El cine descubre todas las

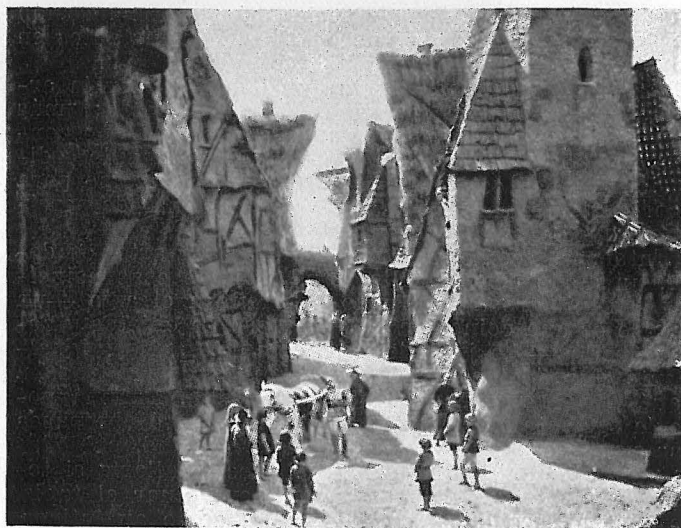
(1) En el teatro, las variaciones de un mismo personaje cortado a la medida de un actor han producido muchas obras malas y muy pocas buenas; en el cine, las películas donde un actor realiza su "único" y "verdadero" papel son las mejores; por ejemplo, las de Charlot.

mixtificaciones y falsedades (1) con sus lentes de aumento y su cruda luz de laboratorio o quirófano. El cine es el mejor "fisonomista"; ante la pantalla no sabemos qué nos pone delante, si un espíritu, si un rostro. Se ocurre la pregunta de Goethe: "¿Qué es lo exterior en el hombre?" Diríase que la laminación sufrida por los seres cinematográficos ha acercado tanto su interior a su exterior, que ha hecho de ambos una sola cosa.

Esta transparencia corporal culmina en la operación cinematográfica que ya he llamado "microscopia" del gesto. A veces, en medio de una escena, la acción se interrumpe y la pantalla nos presenta exclusivamente la faz del protagonista. El campo de visión se ha reducido y el rostro aparece, aislado de su anterior contorno, ampliado de tamaño. Con este simple cambio de enfoque, el cine remeda los movimientos psíquicos de la atención, que, en efecto, significan concentración en un punto, angostura diafragmática, acercamiento al objeto y como una más intensa iluminación. A través de la lupa del cine distinguimos en el rostro de la actriz todos los accidentes de la piel, la fina malla de sus células. Sin embargo, no nos quedamos en la mera percepción visual de este paisaje dérmico, sino que cada pliegue del rostro nos parece tan elocuente como un rostro entero; cada parcela de esta carne móvil, empapada de espíritu; cada célula, célula de la expresión total, y el grano de esta retícula, como el del grabado, que con la interposición de su materia presta cuerpo a la belleza del dibujo.

Por una conocida ilusión óptica, el movimiento parece acelerarse a medida que el móvil se aproxima. Si el cine transcribiera la realidad, los gestos de este rostro inmediato se desarrollarían en la pantalla con mayor rapidez que la escena de donde ha sido extraído. Pero el director de escena ha recomendado a la actriz la suma lentitud y al operador el mayor número de disparos por segundo. El ademán, el gesto, deja entonces de ser una acción para fluir como una silenciosa melodía. Es el aria moderna, la romanza de los "divos" y "estrellas" del cine. La película suspende el cuento y, por un enfoque distinto, la narración se convierte en poesía, la épica en lírica (2). Esa melodía del rostro cambia, fluctúa a cada nota, como un nácar que pasa por iris distintos, y descubre la compleja interioridad del gesto —del cual en la vida corriente apenas si distinguimos los trazos más rudos—, la riqueza de su contenido, la evolución orgánica del sentimiento.

En el cine todo está "presentado", y todo está en la superficie. Esta es la posibilidad inmensa y la angosta limitación del cine; su cuenca minera, estrecha y profunda. Porque hay estados interiores capaces de patentizarse, sin residuo, en el cuerpo; pero hay otros que sólo en la palabra encuentran vehículo para alquilar. El mismo vocablo "estado" ("estoy alegre", "estoy triste") se aplica con mayor propiedad a los primeros. Parécenos, en efecto, que en ellos interviene a un tiempo toda nuestra persona, mientras que en los demás sólo por partes y en veces; parécenos sentir en ellos una peculiar temperatura casi física que nos los hace íntimos. La ciencia psicológica confirma estas aprensiones; en el cerebro no existen centros especiales —y periféricos— para tales estados, y a ellos colabora en tal proporción el cuerpo, que estas alteraciones fisiológicas son, para algunos psicólogos, la causa, no la consecuencia. En esos estados —las emociones— se consume la plena y total unión del alma y el cuerpo, en que éste se diafaniza como la cuerda visitada por la música. Ellos son los más ade-



"Der Golem", de Ernst Lubitsch



"El hundimiento de la Casa Usher", de Epstein

cuados al cine. El actor de cine, ante un triángulo, es incapaz de expresar su definición, pero sí que el triángulo es sentido, por ejemplo, como un objeto siniestro, de significación espantable. Charlott "siente" las puertas cerradas como un perro. El personaje de cine, además de ver las cosas, ha de "sentirlas". Por eso nos parece infantil y primitivo (a veces neurótico, alcohólico, convulso), porque vive todavía en el estado emocional, anterior a la especialización del intelecto. Así, por ejemplo, el habla visible del buen actor de cine no es la modulación de los labios impuesta por la fonética de la palabra ya hecha, sino la expresiva gesticulación bucal previa a la palabra, de la cual ésta nació posteriormente por enfriamiento y condensación.

Pero que todo está "presentado" quiere decir también que todo está en el presente. El cine apenas pide nada a la memoria. La imagen poética, por ejemplo, se realiza en la cabeza del lector mediante una recordación. El arte del cine no permite tan dulces remembranzas. Es un poco bárbaro. Nos boxea en nuestras butacas, nos aprisiona y martiriza, porque toda sensación de presente, es decir, de un tiempo insustituible por otro, es angustiosa. Y justo porque el cine condensa los instantes y empuja al presente para que

(1) "El cine no soporta la máscara como el teatro."—Balazs.

(2) Para Balazs, "el film pertenece, no a la épica, sino a la lírica". Líneas después afirma que "la lírica especial del cine es propiamente una épica de las sensaciones".

pase y deje en seguida de serlo, más ruda impresión de presente causa cada uno de ellos. Son instantes en silueta.

Si hubiese de poner al cine un lema de escuela artística, yo escogería éste, por alguna utilizado: "más real que lo real". Los elementos de realidad que conserva están más acusados que en nuestro mundo ordinario. Tal vez este relieve cortante sea preciso para imprimirlos a golpe, de suerte que, a la par de percibidos, quede certificada su autenticidad.

Entonces, ¿cómo el cine puede ser un arte, es decir, un modo de desrealización? Una de esas coincidencias milagrosas que sólo ocurren en el arte —un cuadro es una coincidencia milagrosa de objetos y colores bellos— ha juntado en el cine dos poderes igualmente formidables de realización y desrealización. Aquella es únicamente medio para ésta. En una película reciente, el tapiz volador del cuento árabe pasea una pareja feliz sobre las calles de Bagdad, pobladas de una multitud boquiabierta. El efecto fallaría si todos los elementos del cuadro, sin exceptuar el tapiz, no fuesen percibidos, en fotografía, como auténticos. En el cine, "la irre realidad se presenta con los mismos caracteres de la realidad; la desrealización es conseguida por igual procedimiento que la realización." Por eso queda plenamente efectuada. El tapiz volador de la película es un legítimo tapiz mágico.

Cuando los estéticos tropiezan con la rigurosa exactitud del cine, renuncian a seguir, como si se les hubiera opuesto un muro infranqueable. Sólo es un cristal. Contra él se rompe la cabeza el ciego (1).

La butaca del cine es nuestro Clavileño de madera. Cuando, sumidos en la oscuridad, como Don Quijote con los ojos vendados, el operador tienta la clavija, al punto nos vemos transportados en la noche tan cerca del cuerpo claroscuro de la luna, que casi la pudiéramos asir con la mano.

"La fotografía no puede dar lugar a un arte", dice el estético. Precisamente, la fotografía hace capaz al cine de todas las fantasmagorías e inverosimilitudes, sin que las cosas pierdan nunca, a través de todas sus vicisitudes, su potencia objetiva: todos hemos visto en el cine la metamorfosis de un objeto, su evasión del mundo visible, la duplicación de un personaje, etcétera. Estas son las más sencillas. En un suplemento de la "Prager Presse" (26 de abril de 1925) encuentro dos fotografías enigmáticas bajo estas palabras, poco explícitas: "Por el empleo del Cine-Cubor, invención del ingeniero Cernovicky, se pueden realizar multitud de ilusiones ópticas que hasta ahora no se habían logrado, tales como escenas en un mundo invertido, en la cuarta dimensión, movimiento de la "realidad", etc." Pero el cine ni siquiera ha menester de tales ingenios y complicaciones.

En el interior de todo cuento funciona un mecanismo de desrealización que trasluce como dibujado en línea de puntos. Es un objeto que confiere a su dueño poderes extraordinarios: las botas de siete leguas, el sombrero de Fortunato. Es el mismo protagonista: Pulgarcito, los enanos, los gigantes. Es el mundo al revés. En definitiva, todos estos recursos mágicos de los cuentos no son otra cosa que puntos de vista insólitos desde los cuales se recogen visiones extrañas y por así decir antinaturales del mundo.

Fortunato hacía girar su sombrero de picos y se tornaba invisible. Desde su escondrijo inencontrable presenciaba el desarrollo de escenas que acontecían como si él estuviera ausente. ¿Qué visión más inusitada que aquella de donde no estamos? En su "Ensayo de una dramaturgia" dedica Balazs un capítulo a la cinematografía de animales. "Hay cosas en el cine

cuyo particular encanto consiste en que muestran la naturaleza en estado original, aun no influida por el hombre. El placer de ver animales en el cine está en que no representan, sino que viven ante nuestros ojos... Este "acecho" significa una relación personal, una actitud muy peculiar frente a la naturaleza que tiene el colorido de una rara aventura. Pues ver la naturaleza desde muy cerca sin que ella nos vea es muy poco natural... En casos tales parecemos haber sorprendido un profundo misterio, una vida recóndita... Pertenece al más hondo anhelo metafísico del hombre de ver cómo son las cosas cuando no estamos entre ellas." El telecine es el punto de vista invisible, el verdadero sombrero de Fortunato.

Bien claro es el mecanismo de las botas de cien leguas, la perspectiva visual del gigante que brinca de monte en monte. Y ¿cuál es el punto de vista de ese cinematográfico "mundo al revés" en que los nadadores saltan secos del agua y el tiempo retrocede hacia su origen? La física relativista da la respuesta, hasta hace poco imposible.

Con mayor frecuencia, el cine se sitúa en el punto de vista de Pulgarcito, de los enanos, del niño. En el centro de una escena, la pantalla nos acerca de pronto el rincón de un cuarto, un metro cuadrado de suelo, los bajos misteriosos de una mesa... "Los niños —piensa Balazs, razonando la intervención de actores infantiles en el cine— conocen los secretos de las habitaciones mejor que los adultos, porque todavía pueden gatear por debajo de los muebles. Los niños ven el mundo en aumento. Los adultos, en cambio, empujados hacia lejanos fines, pasan por alto las intimidades de las emociones "angulares". Sólo el niño que juega se detiene en los detalles. Por esta razón, el niño está más en su casa en la atmósfera de la película, que sobre el tablado escénico." Pero esta conclusión desprovista de lógica no nos importa. La perspectiva pueril de Pulgarcito nos asoma, por los poros y rendijas de nuestro mundo, a otro sorprendente y desconocido, como el paisaje de una gota de agua mirada al microscopio. Lo maravilloso está inserto dentro de la misma realidad, y a lo mejor, como en el cuento árabe, se tira un hueso de aceituna y se mata al tierno hijo de un efrít. Verlo o no verlo estriba únicamente en el punto de vista.

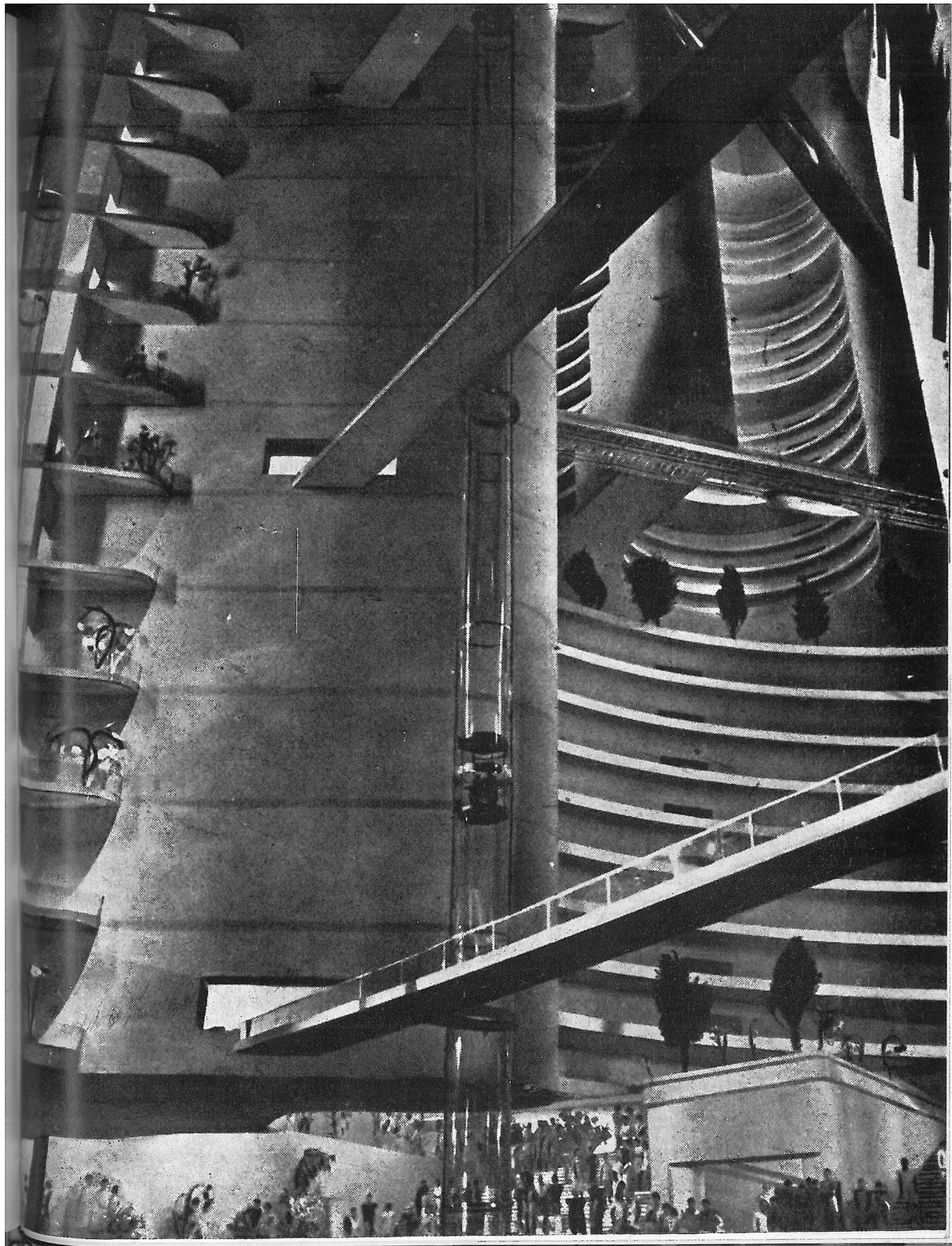
No es preciso que el cine nos presente al amo de las botas o del sombrero maravilloso, si proyecta sobre el lienzo el panorama reflejado en su retina: los ojos de Pulgarcito nos sirven de estereóscopo. El cine contiene tantos de estos aparatos mágicos como instrumentos musicales arrastra el hombre-orquesta.

Los que han visto la infantilidad del cine han visto bien, aunque no hayan sabido discernir sus causas. Esta infantilidad es la objeción de los hombres superiores —literatos, pintores, estéticos, etc.— contra el cine. ¿Prefieren, entonces, un arte para viejos? Nada deducen de que estos resortes funcionen todavía sin fallar nunca su efecto, que varíen tan poco, que sean tan simples, que, en fin, perdure en el hombre una parte siempre fresca y niña. Tal vez el adorador de la evolución se desconsuele de esta persistencia del niño en el hombre maduro de un siglo que va a la proa de los siglos. Pero más bien es motivo de optimismo que no se haya agotado y desecado todavía la fuente de la puerilidad.

* * *

Aun podría hablar del cine como arte objetivo (desaparece la subjetividad del autor y hasta su nombre, y pasa a ocupar su lugar la dirección de escena, encargada de hacer que las cosas se realicen y se vean bien) y del cine como creador de internacionalismo concreto. Mas no quiero valerme del cine para desarrollar un largo metraje. De otra parte, a veces me seduce la manera de Joubert: "Yo soy como un arpa eólica, que suena cuando el aire la roza, pero sin llegar a formar nunca melodía completa."

(1) Léase, por ejemplo, el artículo de Conrado Lange: "Bewegungsphotographie und Kunst (Zeitschrift für Ästhetik)", tomo XV, p. 88). Bela Balazs no entra en este problema estético; verdad es que se limita a una "dramaturgia" del cine.



Glosa bienintencionada a unas palabras de Ortega y Gasset

Por JUAN ANTONIO CABEZAS

Como conclusión a su anterior artículo, "Notas para una diferenciación esencial entre cine y teatro", Juan Antonio Cabezas comenta en este artículo la conferencia "Idea del Teatro", pronunciada por Ortega y Gasset en el Ateneo.

Podría hacerse una definición del arte cinematográfico diciendo que es la poesía plástica, la metáfora visual por antonomasia, en la cual no se compara una realidad con otra, sino que la realidad se transubstancia en su propia imagen superada. Considerado, pues, el cine entre las artes que podemos llamar literarias —novela, poesía, teatro—, lo encontramos superior a todas en eficacia expresiva, ya que actúa sobre el más directo y vivo de nuestros sentidos, aunque hayamos de reconocerle inferioridad en el dominio de algunos aspectos que son peculiares a los demás. Sin olvidarnos de que mientras la novela, la poesía y el teatro llevan milenios de cultivo en las diversas etapas de civilización, el cine acaba de cumplir sus primeros cincuenta años.

Arte ha de ser principalmente juego, ficción, representación. Sustitución ilusionada y apasionada de la realidad. Pero teniendo presente que de este libre juego, al que se entregan el creador y sus espectadores o lectores, ha de quedarnos en el alma un como regusto por la otra realidad artística y humana. Realidad imaginada, superada. Superrealidad.

Y de ahí la apetencia de ese otro mundo —el de la farsa— que siente el hombre y ha sentido desde sus estadios primigenios. "Esa extraña realidad de la farsa —ha dicho sabiamente Ortega— es una dimensión imprescindible de la vida humana." Pero don José Ortega y Gasset se refería al teatro, esa otra fábrica de realidades fingidas que para su descanso busca el hombre en los escenarios. Y nosotros hemos echado de menos entre las palabras de su conferencia magistral una alusión al cine, ya que, si para el autor de *La Rebelión de las masas* el fin primordial del arte escénico es proporcionarnos con su juego esa dulce y siempre anhelada evasión de nuestra seria realidad, acaso hoy tengamos en el cine la fórmula más perfecta de lograr dicha evasión.

La razón es que el cine es un arte total, cósmico. Tiene posibilidades de alucinación muy superiores a todas las demás artes. Puede incorporar a su juego de imágenes —ilusiones al claroscuro— producidas por un simple milagro técnico elementos fundamentales de los tres reinos en que tradicionalmente se divide todo lo creado: el animal, el vegetal y el mineral.

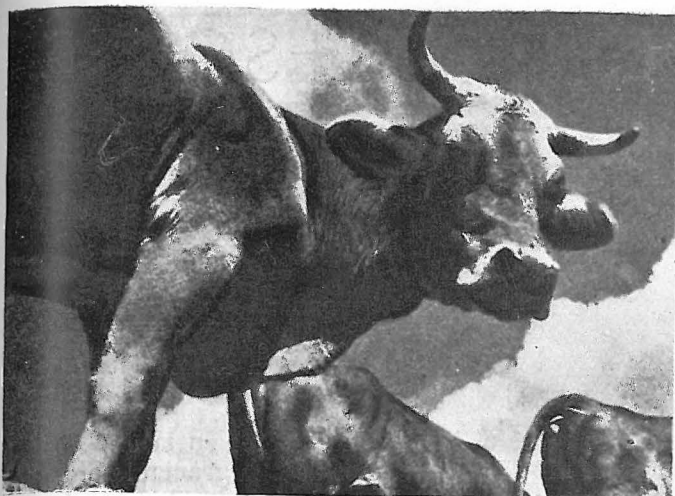
Mientras el teatro está fatalmente limitado a reproducir eternamente los conflictos del sentimiento humano, expresados por el rostro, que no es, como se ha dicho, el espejo del alma, sino su máscara, el cine va más allá. Nos desvela sobre el lienzo de la pantalla esos recónditos y callados dramas que se desarrollan en el mundo oscuro del alma animal y esas maravillosas vidas, llenas de misteriosa actividad, de las plantas y los minerales. Esas luchas íntimas de la materia, de las cuales la desintegración del átomo viene a ser como la gran tragedia final.

Así vemos animales que son excelentes actores, cuya naturalidad nos resulta conmovedora. Y una flor que puede ser una excelente actriz, como pueden serlo una mariposa y una hormiga. En este sentido el franciscanismo del cine es verdaderamente admirable. Alcanza hasta los objetos y las cosas más vulgares. Una puerta, un cerrojo, un pájaro, una piedra, un poco de agua, una superficie de cemento, un insecto y una flor pueden revelarnos el secreto de una gran emoción dramática.

Así, los pobres árboles pintados en los telones del teatro han encontrado su redención y su glorificación en los auténticos árboles trasplantados de sus paisajes nativos al cielo luminoso del celuloide, donde sus yemas de flor o sus cortezas resquebrajadas por los años nos revelan el secreto de sus vidas profundas.

Y en este punto volvemos a recordar las palabras de don José Ortega y Gasset, escuchadas con concentrada atención durante su conferencia sobre el teatro, pronunciada en el Ateneo de Madrid: "El teatro —dijo— no es sólo oír, sino ver." Y aun remarcó más su afirmación al dar mayor importancia a lo que se ve que a lo que se oye en el escenario. Y llamó al teatro género "visionario" en vez de literario, por contraposición a la poesía y la novela, para las que sólo hace falta leer o simplemente oír.

Pero en lo que al teatro se refiere, no estamos conformes del todo con el ilustre profesor. Ciertamente que en el teatro intervienen los decorados, los gestos y todo el aparato escénico. Pero todo ello es secundario. En el teatro, y lo decimos con alguna experiencia, lo que realiza la magia de sacar al espectador de su propio



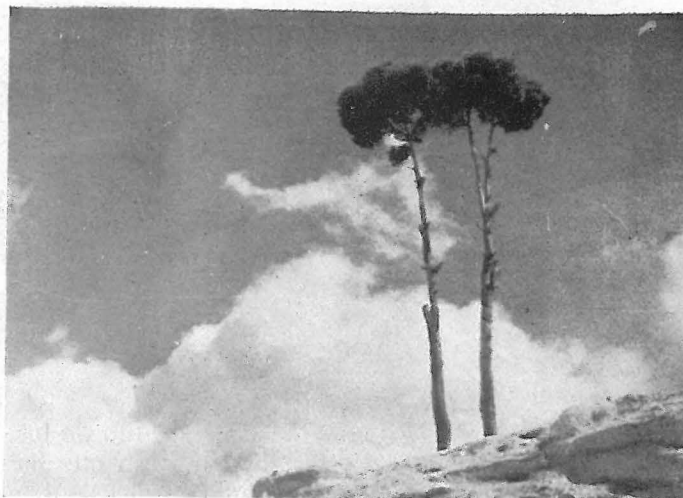
Los animales pueden ser excelentes actores.

mundo para hacerlo reír o llorar con la comedia o la tragedia que se representa en escena es únicamente la palabra. Con decorados o sin ellos, con mejor o peor gesticulación, ante unas simples cortinas o con unos decorados sintéticos y absolutamente convencionales, cuando la palabra tiene la fuerza necesaria para hacer surgir del vulgar actor que sale a escena un auténtico personaje con alma de prototipo, de creación genial, todo lo demás es inútil. Por el oído queda el espectador prendido al asunto de la farsa y sigue su desarrollo, sometida incondicionalmente su voluntad. No negamos, pues, que en el teatro sea necesario ver. Pero jamás puede negarse su primacía a la palabra.

En cambio, todo lo dicho por Ortega y Gasset sería justísimo aplicado al cine. Este nuevo arte, que ha salido como lozano mugrón del viejo tronco teatral, sí que es un teatro visual. Sí que es una acción que entra por los ojos. En él sí que la palabra es lo secundario, porque retrasa el ritmo acelerado de las imágenes, que nada necesitan para expresar lo que se desea, sino presentarse "encuadradas" en el marco luminoso de la pantalla. En el cine sí que la función primordial es la de ver. Es un arte que entra por los ojos.

En el cine esa magia que Ortega pide al arte espectacular o de diversión, que nos trasplante en cuerpo y alma desde el mundo de la seria realidad de cada uno al otro mundo de la ficción, de la farsa, del juego de ilusiones, creado por el verdadero poeta del teatro, del cine o de la novela, sólo puede conseguirse con las imágenes, con lo que se ve. Sin embargo, Hamlet o el arisco Alcalde de Zalamea tienen la misma fuerza mágica ante un decorado que entre unas simples cortinas. Siempre conseguirán trasladar al espectador al mundo de la fantasmagoría, cuya frontera está en la boca del escenario.

Queda, pues, a favor de la afirmación orteguiana una parte de la verdad, en lo que al teatro se refiere: la del gesto de los actores como complemento visual de la palabra. En cuanto al cine, el gesto ha de ser complemento de la imagen. Es en el gesto donde los



Los árboles y plantas nos hablan con su presencia.

dos artes tienen su punto de interferencia. Coinciden en él como coinciden para formar un vértice común los dos lados de un ángulo. Pero nada más. De ese vértice arrancan cada uno hacia su meta opuesta. El teatro, hacia el oído del espectador. El cine, hacia sus ojos. Tal es el fundamento de su radical y sustancial diferenciación. Y de esa coincidencia tangencial arranca el lamentable confusiónismo que existe, sobre todo desde que el cine adquirió la palabra y puede llevarla en conserva al margen de la banda de imágenes que supone la acción, y de hecho, el film.

Por eso no nos cansaremos de insistir en que es necesario, y provechoso, tanto para el cine como para el teatro, que cada día se vaya haciendo más clara esta distinta naturaleza de los dos géneros artísticospectaculares que hoy se disputan la atención de los públicos. En la seguridad de que en la medida que tal diferenciación se lleve a cabo, cada uno por su lado tendrá su campo propio y su vida independiente. Del mismo modo que los dos núcleos de una célula, una vez disgregados por el proceso de evolución, adquieren vida independiente y plena.

Y puesto que cine y teatro cuentan con dos sentidos bien diferenciados para actuar sobre la conciencia y la sensibilidad del espectador, no hay ninguna razón que se oponga a esa diferenciación que propugnamos. A medida que cada uno alcance en sí mayor grado de perfección será tanto más completa su independencia. La prueba irrefutable de lo que venimos sosteniendo con respecto al cine es que éste conquistó el mundo por los ojos. Conquistó los grandes públicos del mundo entero cuando estaba más diferenciado, cuando no podía hablar. Cuando actuaba desde la penumbra y el silencio de la sala sobre el sentido que le es propio.

Quede, pues, esta crónica como digresión incidental dentro del tema propuesto, motivada por el silencio del señor Ortega y Gasset respecto al cine, sobre cuya naturaleza y sustancialidad hubiésemos deseado escuchar alguna de sus doctas y agudas reflexiones.

EL NACIMIENTO DE UNA ESCUELA

POR

RICARDO JUAN BLASCO

El film vienés—musical y amable—alcanzó su apogeo al llegar el sonido a las pantallas. Ricardo Juan traza con amenidad e interés los antecedentes de este cine, acaso no bien estudiado todavía.

El género vienés no solamente ha sido uno de los más socorridos temas del cine alemán, sino que ha alcanzado una preponderancia indiscutible dentro de él, llegando a disfrutar de la categoría de escuela, con estilo particular y definido. Ya antes del nacimiento del cinematógrafo, el espíritu creador de los vieneses había conseguido una aceptación universal para la más perfecta creación de la cultura local de Viena: la opereta. Los nombres de Lehar, Lanner, Millöcker, von Suppé, Fall, los Strauss, etc., eran habituales para los espectadores del comienzo del siglo. Títulos cual *La viuda alegre*, *El barón gitano*, *El conde de Luxemburgo*, *Gasparone*, *La princesita del dólar*, *El estudiante mendigo*, y tantos otros, esparcían por Europa los compases del tres por cuatro. El vals, esa sutil y mágica creación de la época, arrebatada multitud de corazones, provocando una exaltación sentimental de permanente sonrisa, invitando a la alegría. Viena era un símbolo de dicha fácil e inconsciente para los europeos de entonces.

El invento de los hermanos Lumière ofreció en seguida más amplio cauce para la expansión de tan exquisitos frutos locales, contribuyendo a universalizarlos, al par que ensanchaba la categoría del mito de lo vienés. En pocos años nadie en el mundo entero podía ignorar que Viena era una ciudad alegre, rutilante, apta para el amor, dócil para el extranjero, deliciosamente frívola, eternamente jovial. Merced a este desarrollo y a esta difusión de los caracteres vieneses, que fueron, naturalmente, amoldándose a los gustos de los públicos y a las modas de las épocas, hallando diversidad y originalidad en la aplicación de la fórmula primitiva de la opereta, se instaura la

escuela vienesa de cine. La fluidez en la exposición, el gusto musical, los toques de fina gracia, la aleación de drama y sonrisa, la noble ingenuidad candorosa del asunto, la evocación de lo pretérito, contribuyen poderosamente al éxito y fortuna de este género de películas, que, como ya otras veces he subrayado, son profundamente diferentes y aun contrarias de las que se producen bajo el signo prusiano, mucho más moroso.

Las tres etapas de la Escuela

Tres son las etapas que ha recorrido el cine vienés en su desarrollo. Un primer escalón en el cual, tímidamente y con reserva, se verifican los primeros ensayos de incorporación del tema. Es en pleno apogeo del cine mudo, y la mudez de la película resulta un serio obstáculo para expresar caracteres temáticos cuya mayor fortuna depende, necesariamente, del concurso musical. Una segunda etapa, a raíz del advenimiento del cine sonoro, en la que ha desaparecido el obstáculo que impedía unir la música a la imagen; pero, aunque vinculadas ambas en la expresión, no se ha hallado el medio más seguro de dotar a esta expresión de toda su eficacia. Etapa transitiva, de nuevos ensayos, de reiteraciones, de difusión. Culmina esta etapa en el instante en que se produce una concentración general de los elementos vieneses en dos películas que servirán de punto de apoyo y base de partida para lo sucesivo: *El Congreso se divierte*, de Erik Charrell, y *Vuelan mis canciones*, de Willi Forst. El siguiente escalón se caracteriza por ser un momento de apogeo y madurez. Willi



"Vuelan mis canciones".

Forst, recogiendo las enseñanzas de sus predecesores, y aprovechando notablemente la lección de Charrell, expresa una fórmula definitiva: "La música es un aliado, y no un servidor, de la expresión." El cine vienés, que atraviesa crisis de importancia, consigue afianzarse, y cuaja notablemente sus frutos, hasta el punto de dar lugar —en nuestros mismos días— a una interesante derivación, que he denomi-

nado ya otra vez como "realismo idealista" o "realismo político", fuerte reacción artística contra el espíritu prusiano, y consecuencia dramática de la frivolidad inicial. El heredero directo de la escuela vienés es un género cinematográfico eminente, de mayores ambiciones y resultados que su progenitor, pero de igual sangre.

Tentativas iniciales de adopción del género

Las primeras películas en que se utiliza un asunto semejante al de la opereta, que pueden señalarse como destellos iniciales de la escuela, las interpreta Lillian Harvey. Estas películas son: *Amor y toque de retreta* (*Liebe und trompetenblasen*, 1925); *La casta Susana* (*Die Keusche Susanne*, 1926); *La terrible Lola* (*Die Tolle Lola*, 1926); *La Princesa Trullalla* (*Prinzessin Trullalla*, 1926). Todavía no es propiamente la opereta, ya que los cuadros corales no hallan relieve en la pantalla, faltos de la música que subraye las evoluciones y acomode al espectador en situación semejante a la teatral; pero los asuntos, un tanto picarescos y con intervención a menudo del elemento militar, son muy parecidos. El director de todas estas películas, Richard Eichberg, destaca en ellas la danza de la señorita Harvey, comprendiendo que debe acusar los términos visuales de la acción, ya que no puede disponer de los acústicos. Con ello hace honor a los más puros y propios medios de expresión del cine, si bien su labor no pasa de ofrecer adecuado sostén a los giros danzarines de la actriz. Aun así, en estas películas se ofrece —un poco límidamente— el concepto de la alegría, que es sustantivo del espíritu vienés. Aunque todavía no se menciona a éste como tal espíritu, ni se trata de alusiones directas a las operetas que le han difundido, no cabe duda de que por el tema, y por su ejecución, se insinúa en el espectador idéntica influencia frívola de la que emanaba de las operetas.



"Johann Strauss".

Al cine americano, siempre tan atento a cualquier asomo de competencia comercial, no se le oculta qué inmenso poder de seducción de los públicos ofrece el tema vienés. Temeroso de que los realizadores alemanes, que poseen todas las dotes nativas, obtengan el favor popular para sus realizaciones y, por tanto, una preponderancia comercial, el cine americano se apresura a sumarse a la incipiente tenden-

cia. A la producción americana corresponde el primer intento de trasladar a la pantalla, íntegramente, una opereta. Se escoge para ello una de las obras más populares y cuyo argumento se presta a ser desarrollado en imágenes sin requerir un apoyo excesivo de coreografía o de música. *La viuda alegre* (*The Merry Widow*), producción Metro-Goldwyn-Mayer de 1925, dirigida por Eric von Stroheim e interpretada por Mae Murray, John Gilbert y Roy d'Arcy, tiene en su argumento todas las situaciones equívocas propias del vodevil francés—género que encontraremos siempre próximo al vienés—y el ingenuo enredo suficiente para mantener atento al espectador. Ello permitía no necesitar de las escenas que en la opereta se sostenían sobre la partitura. Stroheim realizó este film—que se cita como una de sus mejores creaciones—con su estilo peculiar de vigorosos y acusados contrastes (1).

En 1926, Robert Wiene, el director de *El gabinete del Dr. Caligari*, dirigió *Der Rosenkavalier*, versión cinematográfica de la conocida opereta *El caballero de la rosa*, interpretada por Huguette Duflos y Jacques Catelain. El talento del gran director entraba, sin embargo, en una época de decadencia, y este film, sobre no aportarle nuevo lauro alguno, no pasaba de ser una adaptación literal del género operetesco.

(1) Esta película se ha citado siempre en España como dirigida por Stroheim. Debo advertir que en el "Year Book of Motion Pictures", editado por "The Film Daily", en 1930, aparecen las listas de las películas galardonadas como las diez mejores de cada año, desde 1922. En la lista correspondiente a 1925, figuran: "Gold Rush", de Chaplin; "Unholy Three", de Brown; "Don Q. son of Zorro", de Crisp; "**Merry Widow**", producción M. G. M.; director, William C. de Mille; actores, John Gilbert y Mae Murray; "Last Laugh", de Murnau; "The Freshman", de Newmeyer y Taylor; "Phantom of the Opera", de Julian; "Lost World", de Hoyt; "Big Parade", de Vidor, y "Kiss me again", de Lubitsch. Ignoro a qué obedece que W. de Mille figure como director de "La viuda alegre".

Feridrich Zelnick y sus seguidores

Pero no obstante, el más rotundo precedente de la escuela, la verdadera tentativa de incorporar por sí mismo el carácter vienés al cine, se debe al director Friedrich Zelnick, en quien se advierte el antecesor evidente de Willi Forst. En el año 1926, y producida por la Pesina en Alemania, aparece una película titulada *An der Schönen blauen Donau*, título que corresponde exactamente al del conocido vals de Strauss *Junto al bello Danubio azul*. El guión lo ha escrito Fanny Carlsen. Los actores son Harry Liedtke y Lya Mara. Es la primera vez que se alude de modo directo al tema vienés, y en que este tema se trata por los cauces que le son peculiares, siendo probablemente la única ocasión en que el cine mudo, con sus reducidos medios, pretende expresar una melodía de modo plástico, exclusivamente visual, gráfico, hallando una equivalencia entre la imagen y la música. Zelnick, con indiscutible inteligencia y un sentido muy acusado de los valores poéticos de la imagen, resuelve, en un momento determinado de la película, que es independiente del curso del argumento, la ecuación música-imagen. Varias fotografías impresionadas en las márgenes del Danubio, y que reproducen exclusivamente paisajes, son dispuestas en un montaje personal y bastante sugeridor, al que Zelnick intenta trasladar el ritmo del vals. Sustituye de este modo la representación musical por una gráfica, sugiriendo su sensación al espectador solamente por sensa-

"Guerra de vales".



ciones ópticas, que son el lenguaje natural del cine. Así llega a ingresar en la cinematografía el espíritu vienés, que el mismo año tiene otro excelente exponente en *El sueño de un vals* (*Ein Walzertraum*), dirección de Ludwig Berger, interpretado por Xenia Desni, Mady Christians y Willy Fritsch, siguiendo la opereta de Strauss, de igual título.

Al año siguiente, la experiencia de Zelnick rinde su fruto. Arthur Robison, nacido en Chicago en 1888, pero de nacionalidad alemana, que había estudiado en Munich, y que consagrado al cine mereció renombre por la dirección de *Sombras* (*Schatten*, 1922) —una de las pocas películas mudas sin letreros—, dirigió en 1927 una nueva película vienesa: *El último vals* (*Der letzte Walzer*), cuyo protagonista fué Willy Fritsch, quien más tarde y repetidamente intervendría en películas de igual género, y estaba entonces en los comienzos de su carrera. La película, una de las mejores de su realizador, aprovechaba en buena parte los ensayos de Zelnick, y aunque no alcanzara idéntica calidad, ponía al descubierto las posibilidades que la naciente escuela encontraba para su desarrollo (1). Alentado por el éxito de *Junto al bello Danubio azul*, también Friedrich Zelnick repitió sus experiencias en 1929, en otras dos películas de semejante cariz: *El bailarín bohemio*, cuyo asunto escribió él, y que interpretaron Lya Mara y Harry Liedtke, y *Viena danzarina*, guión de F. Carlsen y Willy Haas, interpretada por Ben Lyon y Lya Mara. La casa Pathé, en 1928, adquirió un guión de Harry Carr, que fué realizado con el título *El Danubio azul* (*The Blue Danube*) e interpretado por Nils Asther, incorporándose, con título tan curiosamente igual al de la película de Zelnick, a la corriente de adaptaciones vienesas. Este film lo dirigió Paul Sloane.

El criterio que había presidido la realización de la primera película vienesa, perduraba en sus sucesoras. Se habían señalado las normas primeras del género. La escuela había nacido. Pronto se extendió el gusto por esta clase de películas, y su aceptación fué cada vez mayor. La competencia comercial lanzaría título tras título. Mientras perdura el cine mudo, la costumbre es producir películas referidas a una música o autor conocidos. Esto permite a los violines del primitivo salón cinematográfico acompañar ocasionalmente la proyección, ejecutando la partitura o fantaseando sobre ella, a discreción, en los momentos que se juzguen más adecuados. Es una forma socorrida y fácil de evitar el penoso silencio de la pantalla en las escenas de ambiente musical.

Por qué lo húngaro se incluye en esta escuela

Se produce en esta época un apareamiento que veremos después con harta frecuencia en las manifes-

(1) A Robinson pertenece "El misterioso Dr. Carpis", de 1936, guión de Hans Hyser y A. Robinson, escenario de Herman Warm y Karl Haacker, música de Theo Mackeben, interpretación de Adolf Wohlbruck y Dorothea Wieck; excelente película, que, recogiendo la mejor tradición del cine germano, constituye un claro precedente del "realismo idealista".

taciones de la escuela. Hans Schwarz realiza para la Ufa, en 1929, *Rapsodia húngara* (*Hungarian Rhapsody*), sobre guión de Hans Szekeley y Fred Mayo y con los actores Lil Dagover, Willy Fritsch y Dita Parlo como protagonistas. Austria y Hungría confluyen en el cine con iguales resultados expresivos. Esta conjunción perdurará mientras la escuela subsista. Si bien lo húngaro en su autóctona acepción se diferencia radicalmente de lo vienés originario, las deformaciones usuales en el cine no permiten que la diferencia tenga relieve tan acusado. Además, es indudable que, a consecuencia de la unidad política que significó el Imperio austro-húngaro, las relaciones entre ambos países han comunicado características espirituales y culturales ya símiles en principio, y contribuido a hacer comunes algunos otros rasgos particulares. Ello permite que el injerto entre ambos caracteres se lleve a efecto sin demasiada distorsión o violencia. Pero las películas de ambiente magiar serán satélites de las vienesas, y a éstas corresponderá en última instancia la definición, determinación y caracterización de la escuela. No tanto por un mayor poderío cultural y más abundante solera espiritual en Viena, sino porque factores de índole económica permiten a Austria el establecimiento de una firme industria cinematográfica íntimamente relacionada con la germana, en tanto que Hungría, país de escasos recursos industriales, no logra instalar industria de cine estable. Por ello el cine de carácter húngaro—sea o no producido por húngaros—no pasará de ser hijuela del vienés, al menos en el aspecto que nos ocupa.

Las películas más conseguidas de este período final del cine mudo, en la escuela objeto del artículo, son dos biografías cinematográficas. Conrad Wiene, hermano del autor de *El gabinete del Dr. Caligari*, Robert, dirigió en 1929, para la Fox-Felton, empresa de coproducción germano-yanqui, *Strauss, el Rey del Vals* (*Strauss, der Walzer Koenig*), para la cual escribió el guión Robert Wiene, constituyendo esta película, que interpretaron Alfred Abel, Lillian Ellis y Ferdinand Bonn, el más antiguo tributo de la escuela vienesa a uno de los más típicos representantes de la cultura local de Viena. Abundando en estas tentativas de exponer vidas de músicos en la pantalla, y procurando alejarse de todo contubernio comercial, el cine vienés, aunque todavía precario, prueba después otro de los senderos en que posteriormente seguiría expresándose, y lo hace apartándose de la característica frivolidad de sus temas iniciales para tratar tema de mayor hondura. La Cine-Allianz austríaca produce en 1929, y el Doctor Hans Otto dirige, la *Vida de Beethoven* (*Das Leben von Beethoven*), para la cual Robert West escribe el guión, y con el concurso de los actores Fritz Korner, Lillian Gray y Ernst Baumeister. Puede considerarse como una de las primitivas tentativas vienesas de, con su depurado gusto musical, abordar la realización de temas de música "seria".

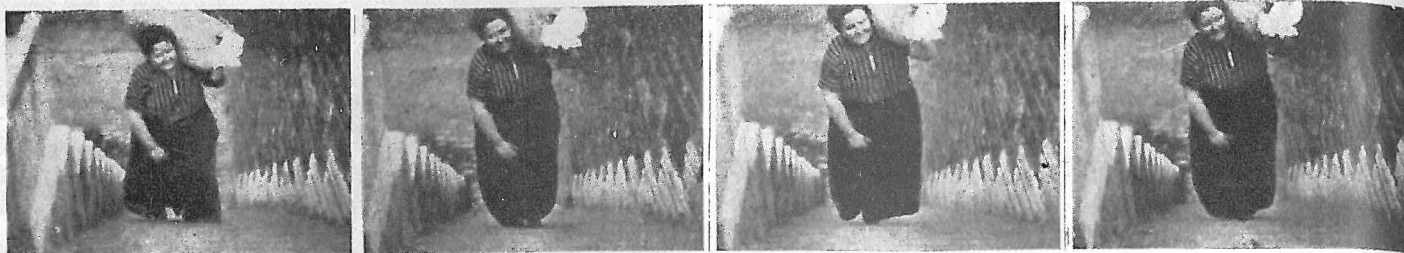
Muchas de las películas de esta época quedan sin cita por su escasa importancia, deseando evitar prolijidad de datos—por demás forzosos en este género



"Cuando me siento feliz".

de artículos—al lector. Algunas fueron, aunque mudas, programadas también en versión sincronizada.

Porque el cine mudo está tocando a su fin. Los hermanos Warner han mostrado los resultados de sus experiencias en 1926, con el *Don Juan*, de Alan Crossland, y la industria se conmociona. Pero en el corto espacio último del cine mudo, el género vienés ha ido perfilando sus caracteres. No puede, en justicia, hablarse todavía de la existencia de una escuela con derroteros definidos, sino más bien de una tendencia que evoluciona para serlo. Aunque con balbuciente torpeza, e incluso con inconsciencia de los alcances de su labor, pero también con notables aciertos, Eichberg, Schwarz, Berger, Otto, los Wiene, Robison, y, sobre todo, Zelnick, han procedido a la apertura de las sendas por donde transcurrirá el cine vienés. Cabe a Zelnick el haber determinado de modo sencillo la fórmula más definitiva que para la expresión de lo vienés se obtuvo en la época del cine mudo, y haberla puesto en práctica con resultado positivo: la imagen cinematográfica puede explicar una sensación musical, reflejarla y reproducirla por sí misma, sin otros medios que los que como imagen plástica animada le son propios, siempre que se la trate de modo musical y se la anime con arreglo al ritmo peculiar de la música. Ha empezado a desarrollarse la escuela vienesa. Unos pocos años más y Willi Forst resumirá todas las experiencias con la propia en una fórmula definitiva del sonoro cine vienés, equiparable a la de Zelnick.



"Mechanisches Ballett", de Lèger.

MONTAJE CONCEPTIVO Y MONTAJE MECANICO

La flecha de Zenón en la teoría del montaje

Por ANTONIO DEL AMO

Antonio del Amo, basándose en una antigua teoría sobre el movimiento, profundiza en la idea del montaje. Esta idea le ha llevado a escribir un libro sobre tan debatido tema, y que pronto verá la luz.

El montaje cinematográfico consigue con su ritmo una perfecta ilusión. El efecto es semejante al que produce en nuestra retina el principio de la persistencia de las imágenes cuando nos da la sensación del movimiento gracias a la imperfección de nuestro ojo, solo que el montaje opera con "planos" y la persistencia se produce en nuestra retina con instantáneas, es decir, con fotogramas. El "plano" es una suma de fotogramas. El fotograma, en cambio, es la inmovilización de un instante.

El montaje, pues, es el que nos da la síntesis del movimiento con todo un eslabonamiento de imágenes.

Entonces, si el montaje consigue el dinamismo de la acción orquestando planos aislados (quietos o animados) y los planos no son otra cosa que una sucesión de instantáneas, no tenemos más remedio que remitirnos a la teoría de la flecha de Zenón, que Henry Bergson refuta como una proposición absurda al hablar del mecanismo cinematográfico de la inteligencia (1). El movimiento se hace con inmovilidades. Zenón dice: "La flecha está inmóvil en cada instante de su trayectoria, cuando es lanzada por el arco, porque no tendría tiempo para moverse, es decir, para ocupar a lo menos dos posiciones, si no se le concediesen a lo menos "dos" instantes a la vez." Por tanto, en un momento dado está en reposo. Inmóvil la flecha en cada punto de su trayecto, está, pues, inmóvil durante todo el tiempo que se mueve. Sobre esto opina Bergson que la flecha no

está nunca en ningún punto de su trayecto, y que lo que sí se puede admitir es que pasa veloz y puede detenerse, pero no lo hace.

Sin embargo, las experiencias realizadas con el movimiento retardado de la cámara-escopeta, que puede rodar a 80.000 imágenes por segundo, demuestran que es factible descomponer la trayectoria de una bala, de una flecha o el vuelo de un insecto de tal manera que llegamos a creer en la certeza de la teoría de Zenón, gran y lejano precursor de una realidad. El movimiento de una bala no lo puede sorprender el ojo humano, pero la cámara cinematográfica sí, y en una proyección normal de veinticuatro imágenes por segundo, ante una pantalla, nos es dado ver que la bala recorre los espacios muy lentamente, se va deteniendo en ellos, vuela sin prisa. Si se llegara a inventar una cámara ideal, que en vez de rodar a ochenta mil imágenes por segundo lo hiciera a la velocidad de un millón, entonces veríamos la bala parada, como las manillas de un reloj, que se nos antojan quietas y, sin embargo, recorren el espacio de la esfera lentísimamente.

Admitida la idea de Zenón aunque sólo sea en teoría, ese principio de que el movimiento se hace con inmovilidades es íntegramente aplicable al montaje cinematográfico. Las inmovilidades de "espacio" originan la movilidad del "tiempo" manifestándose rítmicamente. Y eso es el montaje. Por eso, el "plano" puede referirse al "espacio" o al "tiempo", según derive en composición (con su nomenclatura de *primer plano*, *plano medio*, *plano americano*, *plano general*, etc.) o en movimiento (según la otra nomen-

(1) "La evolución creadora", de Henry Bergson. Tomo II, cap. IV.

clatura narrativa de *escena, secuencia y film*).

Ahora bien, admitido el montaje cinematográfico como un fenómeno, mejor dicho, como una ilusión, mediante la cual nos es posible ver toda una fragmentación de escenas, de momentos, de partículas de tiempo y espacio convertidas en un cuerpo orgánico y unitario que nos emociona con su ritmo consiguiendo una condensación del devenir humano, al tratar de la *Sintaxis* es necesario que veamos si el montaje es creador o mecánico o ambas cosas a la vez.

Roger Manvell elige dos opiniones sobre el montaje escritas por Pudovkin e Hitchcock y las cita en su libro (1) una a continuación de otra. Pudovkin dice en tono apasionado: *El montaje es el lenguaje del realizador. Cada imagen es una palabra, una expresión viva; cada grupo de imágenes, una frase. Sólo se puede juzgar a un realizador por el método de montaje que utilice* (2).

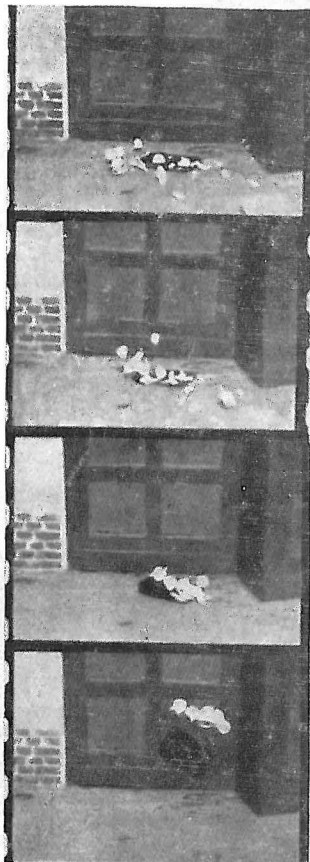
Sus palabras son exactas. De ellas se podría partir para construir una buena sintaxis cinematográfica; mejor dicho, una gramática, puesto que presuponen la existencia cinematográfica de unas partes de la oración ("cada imagen") y de unas oraciones completas ("cada grupo de imágenes"). Pero no las vamos a aprovechar para este fin, porque de esa afirmación ya estamos convencidos desde el momento en que empezamos a escribir este libro. Se trata de que Pudovkin sienta una conclusión, que en su tiempo, y teniendo en cuenta las características estéticas de su escuela, sería exacta, pero hoy no lo es. No es el montaje ("editing", que dice su traductor inglés Ivor Montagu, en cuyo idioma hemos leído nosotros su obra) el lenguaje del realizador, o sea, las imágenes ya impresionadas, los fragmentos de película en función de "copión", sino las imágenes por rodar, el sistema de planos trazados sobre el guión; es decir, el "decoupage", que dicen los franceses.

A este respecto, las palabras de Hitchcock reflejan la moderna técnica: *Si el guión está planificado con todo detalle, y se sigue en el rodaje con exactitud, el montaje es cosa fácil* (3).

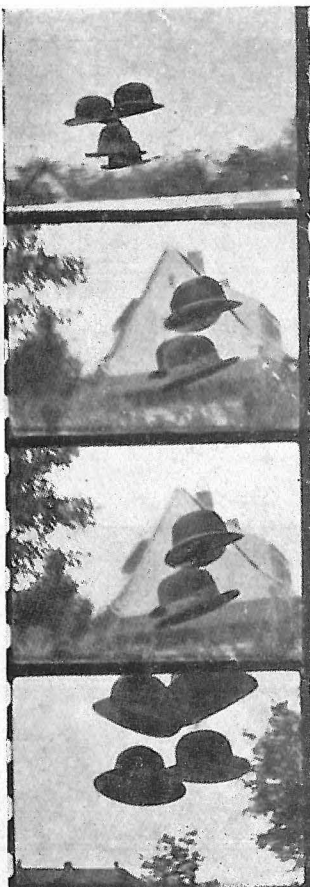
(1) "Film".— "Penguin Books", London.

(2) "Film Technique".— George Newnes Ltd. Londres, 1929.

(3) De "Footnotes to the film".— Charles Davy, Londres.



"Vormittagsspuk", de Richter.



Roger Manvell, por su parte, después de hacer una concienzuda exégesis del montaje, opina también que el *guionista monta sobre el papel*, y al decir el guionista debe referirse al director, pues es quien lleva el verdadero control del guión, ya lo ejecute él o lo encargue a otras personas.

Si los rusos de aquel tiempo daban tan preponderante importancia al montaje era debido a sus métodos de concepción y de trabajo, que formaron doctrina estética. Tanto Pudovkin como Dziga Vertoff y Eisenstein montaban personalmente sus películas, y durante el rodaje de los planos se dejaban llevar más de la inspiración que del cálculo, por lo cual, el acto de montar tenía para ellos un más profundo sentido de creación que el de hacer el guión. Esta concepción era, naturalmente, consecuencia del tipo de cine objetivo que realizaban. Sus tiradas escénicas eran cortas, porque los planos habían de ser rápidos ("flashes" la mayoría de ellos), según lo exige la técnica de este tipo de cine que venimos llamando extravertido. Sus películas eran una sinfonía visual, expresada mediante una complicada orquestación. Entonces, necesariamente, ellos tenían que captar el matiz con el montaje.

Hoy, como Hitchcock explica con toda sencillez, la técnica es distinta. Hay que montar sobre el papel. Hay que llevarlo todo previsto al rodaje. El montador no desarrolla labor creadora, suele ser un buen técnico experto en su oficio, sin iniciativa, leal colaborador del realizador, que con su guión de montaje (su "cutting-script") ejecuta exactamente cuanto se le indica. Seguramente que los jóvenes directores rusos de hoy seguirán iguales normas estéticas en sus películas. Ello es debido a que el cine ha salvado largas etapas en su evolución, y, como ya vimos en el capítulo primero, a aquella manera extravertida de hacer cine ha seguido la otra, la subjetiva, la escénica, que ha ganado en eficacia y en sentido cinematográfico con respecto al instante en que se inició y se desarrolló sobre un falso concepto teatral. Y si hoy la forma escénica es perfecta, no lo es porque haya triunfado sobre el sistema que preconizaban los maestros rusos, sino porque se ha nutrido de todo lo bueno que ha conquistado el cine en su progreso estético, tanto en un sentido como en otro.

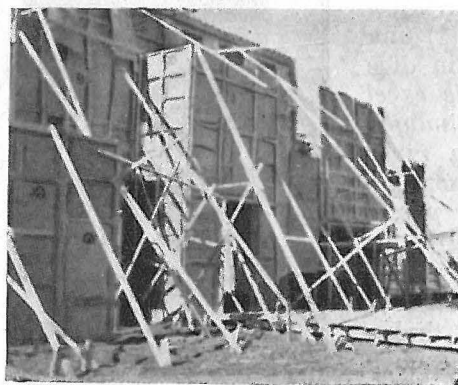
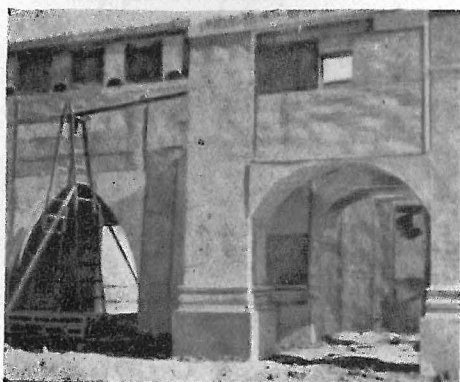
ESCENOS

II.—REAL

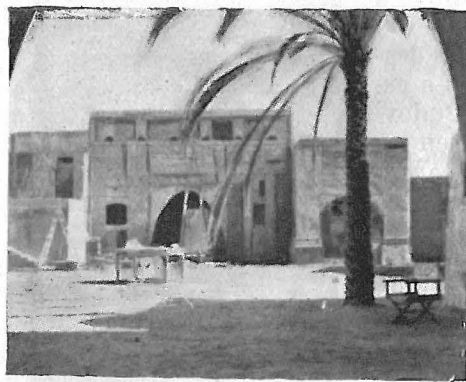
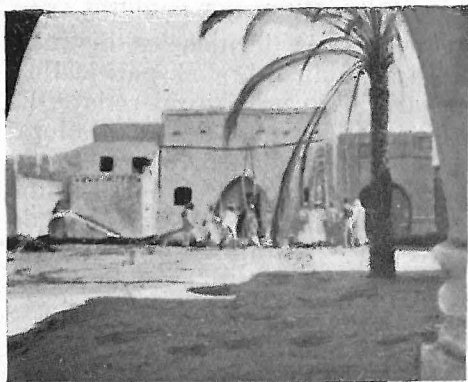


Decorado construido dentro del Estudio para la película *Java Head*. Los exteriores se levantan dentro o fuera del estudio según las conveniencias o disponibilidades.

Una vez resueltos y aprobados los proyectos de los mismos. Por mucho que se calculado, aun quedará una gran parte y, en definitiva, al trabajo constante y



He aquí un decorado en proceso de construcción. El primitivo boceto se va convirtiendo en realidad a través de planos a escala llenos de anotaciones y medidas, y el decorado se hace, como éste que aquí vemos, con el mayor ahorro posible de elementos. La parte externa o visible del decorado se recubre con escayola, reforzándose por detrás con un hábil andamiaje.



Construida la armazón, se concluye la labor, generalmente, pintando el decorado, y se ambienta el lugar con los detalles precisos —palmeras, en este caso concreto—. En estos exteriores, contruidos en Egipto, trabajaron los naturales del país dirigidos por el propio decorador, cuya presencia en los trabajos de construcción es siempre conveniente para evitar de esa manera posibles "interpretaciones" que desvirtúen lo imaginado.



El resultado de todo el anterior trabajo —en el que han intervenido carpinteros, escayolistas, pintores, etc.— se puede apreciar en estos planos de la película *Jericó*, para la que fueron contruidos los decorados en unos Estudios próximos a El Cairo. Aquí la ficción no tiene nada que envidiar a la realidad: el efecto y ambiente que se han conseguido son perfectos.

OGRAFIA

LIZACION

de decorados se inicia la fase de ejecución previsto, por mucho que se haya reservada a la inspiración, a la habilidad, y al creador de los encargados de ejecutarlos.

Por los especialistas en plástica de los Estudios se imitan toda clase de objetos y de materiales de construcción, reproduciéndolos en escayola. Se modela y se hacen vaciados. Copias de toda clase, molduras, adornos, se fabrican en los Departamentos especializados. Mostramos unas imitaciones de piedra y unos vaciados obtenidos con moldes de ladrillo y piedra.

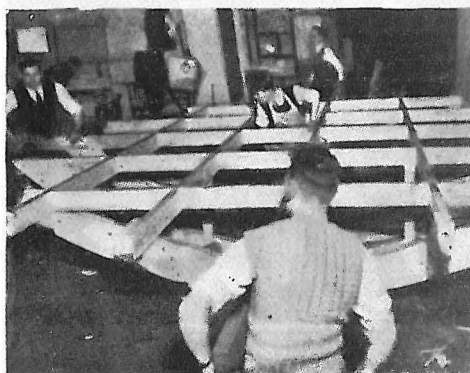
El decorado exige a veces el adorno —como factor puramente ambiental o como elemento básico—, y éste se realiza, de acuerdo con las exigencias del film, por medio de creaciones originales o valiéndose de la reproducción artística, empleándose para ello generalmente el yeso o escayola. Estas estatuas se hallan así mezcladas en el almacén de un Estudio.

Hasta los objetos naturales, como las mismas plantas, pueden ser imitados a la perfección. Un tronco de corpulento árbol—como tantos otros—se ha construido con una armazón de madera recubierta convenientemente con una capa de escayola para imitar la corteza.

Se trata de reproducir una de las cámaras de un barco para la película documental inglesa *Mar del Norte*. A este efecto se habilita en el Estudio el balancín sobre el que ha de moverse el decorado para que ofrezca la realidad deseada.

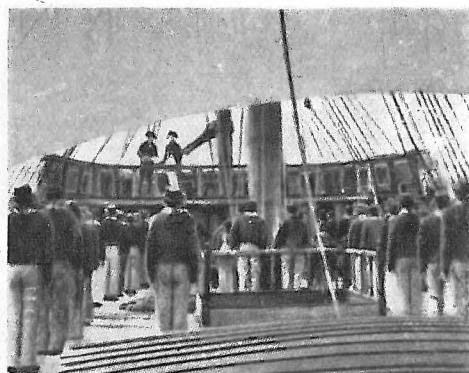
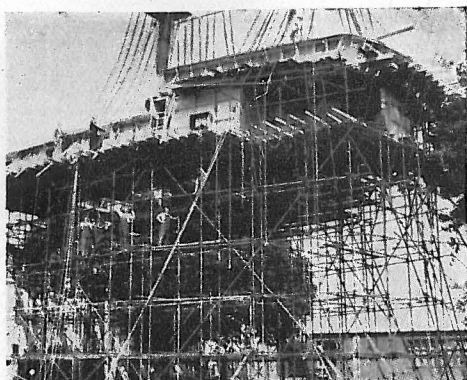
Las maquetas de diferentes tamaños y condiciones resuelven gran cantidad de problemas y ahorran gastos sin que el espectador se aperceba—cuando aquéllas están bien hechas—de la transmutación. En unos Estudios extranjeros se terminan de pintar unas falsas casas construidas exclusivamente a efectos de perspectiva.

Otro exterior preparado también dentro del recinto del estudio, que representa un rincón parisino. Los árboles del fondo se obtuvieron con el procedimiento de Schufftan.



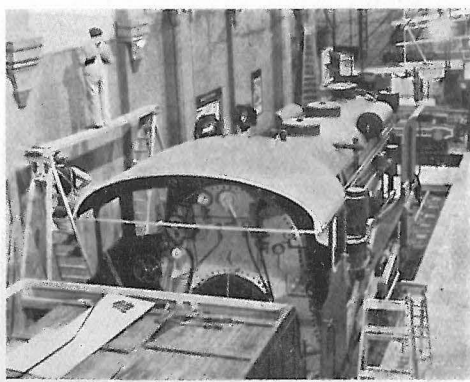


A veces, los problemas que presentan los decorados—su grandiosidad o elevado precio—se solucionan mediante ingeniosas combinaciones ópticas. Una de ellas, la debida a Schufftan, operador de *El Muelle de las Brumas*, es la que se emplea para esta escena de *El Conde de Montecristo*, cuya preparación y resultado obtenido, podemos apreciar en estas fotos.



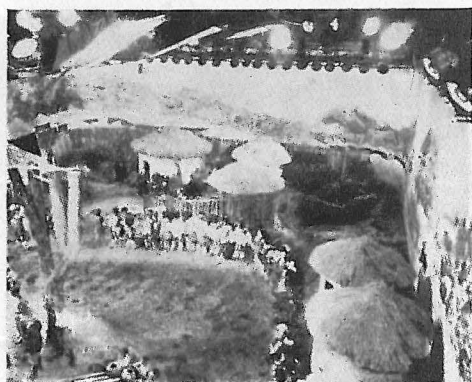
Para un film inglés hubo que construir la cubierta de un velero que estuviera rodeado de pleno cielo y como en el terreno disponible para ello había edificios y árboles, se levantó sobre un elevado andamiaje, con el consiguiente aborreo de las gentes, que veían navegar un bergantín sobre los árboles y los tejados de sus casas.

Y he aquí la escena una vez rodada sobre el puente de la nave antes aludida y que pertenece a la película *Midshipman Easy*.



En el mismo terreno donde antes se elevó el bergantín se ha construido ahora una granja para el film *Lorna Doone*. El granero que se ve al fondo sólo es una simple pared de decorado cubierta con bardas. Las ceras y demás edificios son también ficticios.

Locomotora del tren construido para la película *Roma-exprés*. Al fondo puede verse la maqueta representando una estación ferroviaria. Tren y maqueta se combinaron adecuadamente para la obtención del efecto visual apetecido.



Una escena del film *Rhodes of Africa*, para la que se emplean decoraciones de fondo, con cabinas pintadas que se reproducen en los primeros términos. Delante, un tronco de árbol, de yeso, fabricado según hemos visto antes.

Salón de baile concebido para la película de Douglas Fairbanks, hijo, *The Amateur Gentleman*, concebido por Edward Carrick. El piso—imitación de mármol—fue colocado, empapelado y pintado tan sólo en unas horas.

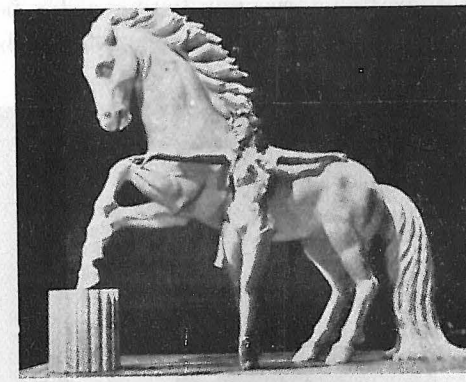
En este decorado de *El estudiante de Praga*, debido al gran artista de la escuela alemana Klaus Richter, se pintaron las principales sombras para añadir así una mayor intensidad a la escena.



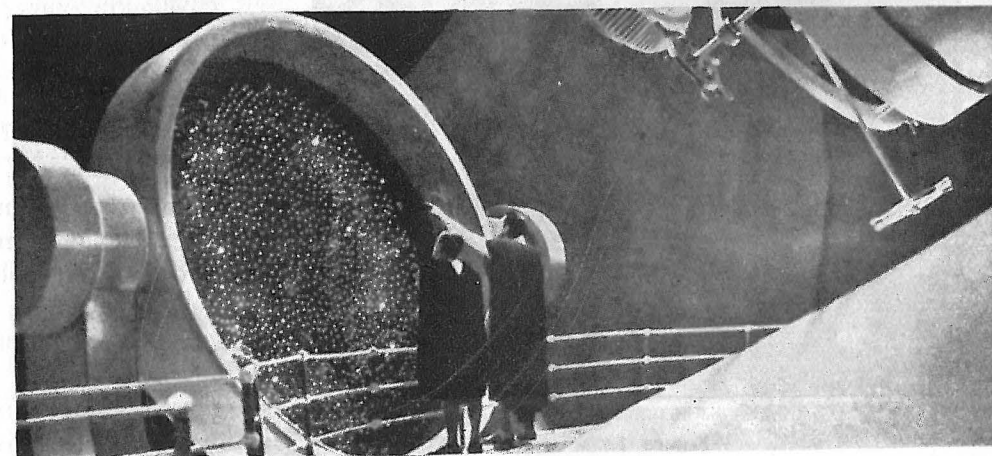
Decorado muy "literario", hecho por Eric Aes para uno de los primeros films de Cavalcanti, como realizador, titulado *En Rade*. Características de la escuela francesa.



Estos decorados para la película *Whom The Gods Love* (A. T. P. 1935) fueron concebidos por el famoso Andrijew y realizados bajo la dirección de Holmes Paul. Los detalles, cuidados por Andrijew en el proyecto y que a veces tanto significan, se perdieron o fueron mal interpretados al dirigir otro decorador su realización.



Uno de los mejores decoradores norteamericanos es Richard Day, a quien se deben estas dos concepciones. La primera pertenece a la película de la *M. G. M. Dead End* (1937). La segunda, a *Gouldwyn Follies* (1938), de bellísima realización. Richard Day es capaz de acometer los más diversos géneros, debido a su gran variedad artística, con el mejor de los éxitos, como lo demuestran la gran cantidad de estilos de las películas en las que ha intervenido



En el film *La Vida Futura*, el decorador, no dependiendo de la realidad inmediata, podía imaginar libremente. He aquí un decorado de dicha película, en la que se consagró como decorador Vicente Korda, hermano del famoso realizador. En su trabajo fue ayudado eficazmente por Frank Wells, hijo del conocido escritor inglés. De esta forma, unos simples dibujos esbozados en papel llegan a convertirse en bellos decorados.

Consideraciones sensitométricas en el registro del sonido de ancho variable

POR

JOSE LUIS F. ENCINAS I. I.

En otro número de CINE EXPERIMENTAL hemos estudiado las características sensitométricas correspondientes al registro de sonido de densidad variable. Para completar aquel estudio nos referimos ahora al registro de ancho variable.

Sabido es que las impresiones fotográficas producidas en las películas de sonido por el flujo luminoso procedente del aparato de registros pueden ser, en general, de dos clases: de densidad variable y ancho constante, o de ancho variable y densidad constante. En la figura 1 se indican los dos tipos de registro fotográfico correspondientes a dos películas *Eastman Kodak*: la de la izquierda, de ancho variable, y la



Figura 1.^a

de la derecha, de densidad variable. Las condiciones requeridas en el registro de sonido de ancho variable son algo distintas de las exigidas en el otro sistema.

Las partes expuestas al flujo luminoso producido en el aparato de registro deben revelarse a un valor elevado de la densidad, mientras que las no expuestas deberán ser transparentes. El límite que separa ambas zonas debe ser neta; en consecuencia, las emulsiones necesarias para registrar tal clase de impresiones fotográficas deben ser de grano fino, de elevado poder resolutivo y de capacidad suficiente para producir una imagen de gran contraste y exenta de velo. En la figura 2 se muestran las curvas características de la película *Eastman Kodak Sound Recording*, correspondientes a distintos valores de la gamma, y, por tanto, a diferentes tiempos de duración del revelado, el cual ha tenido lugar en el baño D-16, empleado para revelar películas positivas, y que indicamos a continuación:

D-16 (Eastman Kodak)

Agua tibia	3/4 de litro.
Elon	0,3 gramos.
Sulfito sódico anhidro	40 ídem.
Hidroquinona	6 ídem.
Carbonato sódico anhidro	19 ídem.
Bromuro potásico	0,9 ídem.
Acido cítrico	0,7 ídem.
Metabisulfito potásico	1,5 ídem.
Agua, hasta hacer un litro.	
Temperatura	18° c.

También se indican en la figura 2 las curvas gamma-tiempo (que permite determinar el tiempo de revelado necesario para obtener un valor dado de gamma) y la del velo.

En general, el valor de la gamma, al cual se efectúa el revelado, está comprendido entre 2 y 2,2. Si comparamos las figuras 2 y 3, correspondiente esta última a una emulsión *Eastman* de registro de so-

nido de densidad variable, observamos que la "latitud" de esta última es elevada (la "latitud" de una emulsión viene medida por la proyección de la parte recta de la curva característica sobre el eje Log. E); ello tiene que ser así para que las variaciones de exposición producidas por el aparato de registro puedan ser registradas perfectamente, mientras que en el caso que estamos tratando —densidad fija— no se precisa una latitud, por el carácter constante de la exposición (1).

Vemos, pues, que en el proceso de registro sonoro de ancho variable lo interesante es la reproducción correcta de la forma de las impresiones, exigencia distinta a la del registro de densidad variable, puesto que en este sistema lo que se desea es una buena reproducción de los tonos o densidades. En el sistema de ancho variable, la transmisión de la luz a través de las impresiones depende del ancho de la zona sin impresionar; por tanto, las variaciones de su anchura deben corresponder exactamente a las de la parte impresionada por el aparato de registro.

La transparencia de la superficie no impresionada debe ser muy grande, y muy pequeña la de la superficie o zona opaca, debiendo quedar, como ya hemos dicho, perfectamente definido el límite entre ambas zonas. Ello dependerá de las condiciones sensitométricas y del sistema de registro empleado.

Por medio de ensayos se ha calculado la densidad de la impresión sobre el negativo, la cual oscila de 1,35 a 1,4. La gamma, como indicamos más arriba, varía entre 2 y 2,2. Naturalmente, estos valores son un promedio de los obtenidos en los laboratorios, y variarán según las condiciones de trabajo. Se deduce, por tanto, que para obtener una reproducción correcta del sonido en este sistema es preciso ajustar el aparato de registro de modo que sobre el negativo se obtenga una densidad incluida dentro de los límites citados cuando se efectúe el revelado a un valor determinado de gamma, así como fijar en el laboratorio el tiempo necesario para obtener dicho valor de gamma. La gamma del positivo debe estar comprendida entre 2 y 2,2 y su densidad menor que la del negativo, oscilando esta disminución entre los límites 0,15 y 0,20. Es decir, que si, por ejemplo, la densidad del negativo es 1,45, la del positivo deberá variar entre $1,45 - 0,15 = 1,30$, y $1,45 - 0,20 = 1,25$.

(1) En el caso de registro de sonido de densidad variable, que exige a la emulsión un poder resolutivo elevado y una latitud grande, no es fácil, desde el punto de vista de fabricación de la emulsión, obtener una que reúna las condiciones requeridas, ya que cuanto mayor es la latitud menor es el poder resolutivo, y viceversa. Sin embargo, prácticamente se han obtenido buenos resultados.

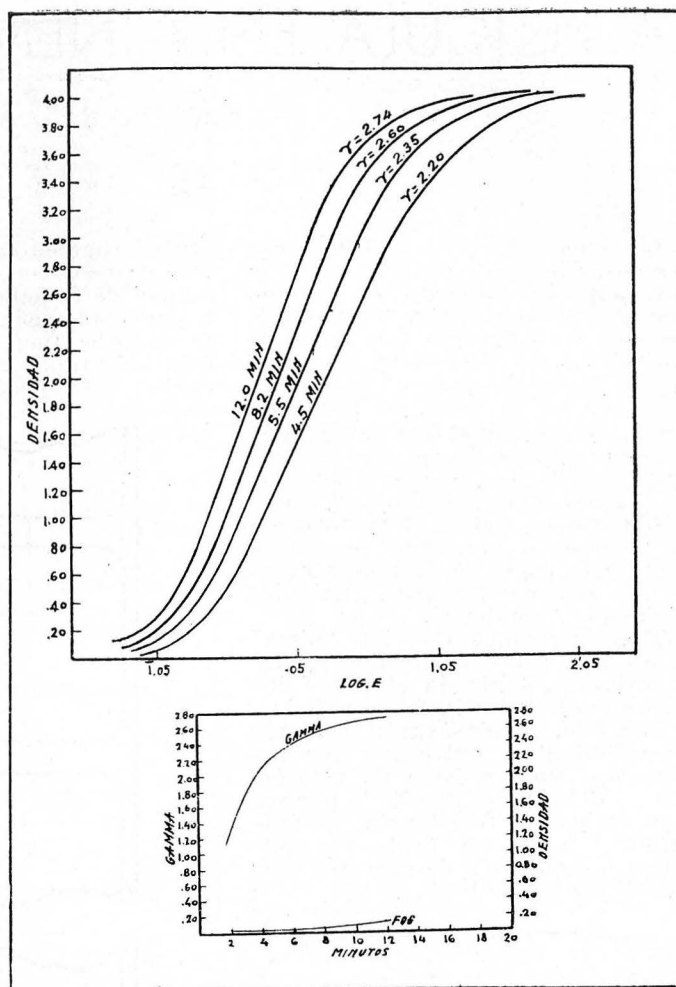


Figura 2.a

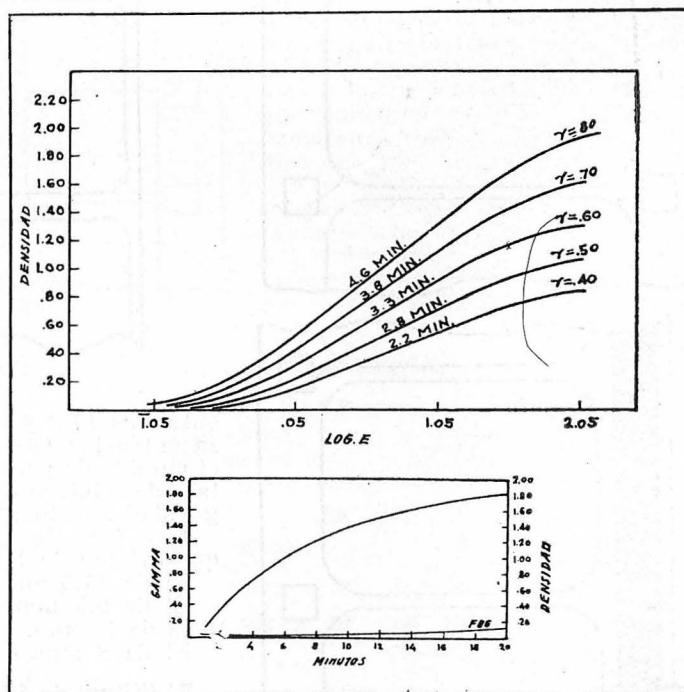


Figura 3.a

LA PELICULA EN CINEMATOGRAFIA "AMATEUR"

Por MIGUEL ANGEL BASABE

El "cine amateur" se rueda sobre los llamados formatos reducidos, ya que el "standard" de 35 mm., por su elevado costo, volumen y peso de los aparatos cae fuera de los límites del aficionado. En cambio, el "film" de paso estrecho, reduce mucho el peso de los aparatos, haciéndolos fácilmente manejables, aparte de su más reducido precio. Y si a esto se añade que se trabaja con película inversible —el negativo rodado transformado en positivo—, habremos de considerar esta clase de formatos como la más conveniente para cualquier aficionado "amateur".

Todos sabemos que los "films" de 35 mm. están fabricados a base de celulosa, teniendo el grave inconveniente de su inflamabilidad.

Por ello, se ensayaron diversos procedimientos, entre los que recordamos uno, a base de celofán, que no dió ningún resultado por ser muy escasa su resistencia mecánica, necesitando, por tanto, los aparatos, mecanismos de arrastre muy complicados y delicados.

Modernamente, se emplea el acetato de celulosa, siendo la inflamabilidad de la película en función de la densidad argéntica, ya que la plata absorbe fuertemente el calor y éste se difunde en la masa del soporte. Este producto se modifica

pleándose para la cinematografía de enseñanza.

Consiste en el resultado de cortar longitudinalmente por la mitad una película de 35 mm., llevando perforaciones a ambos lados en el mudo y en un solo lado en el sonoro, ya que la otra perforación es ocupada por la pista sonora. (Fig. 1.)

Características:

Ancho: 17,5 mm.

Una o dos perforaciones laterales por imagen.

105 imágenes por metro.

Formato de la imagen muda: 9 × 13 mm.

Formato de la imagen sonora: 9 × 11,3 mm.

Banda sonora de 1,8 mm. de ancho.

Paso del "film" (distancia de perforación a perforación): 9,5 mm.

El "film" de 9,5 mm.—Fue en su día el verdadero impulsor de la ci-

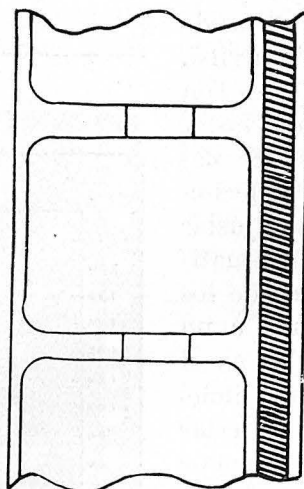
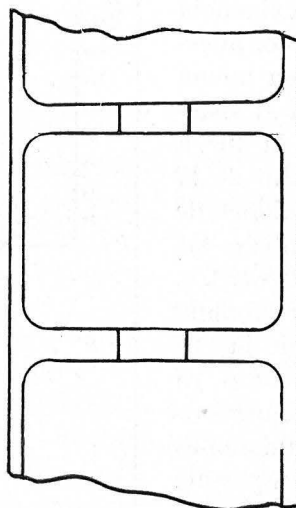


Fig. 2.a

entre los 175° y 220°, y se carboniza entre los 188° y 270°. Así, pues, el empleo de película a base de acetato de celulosa da al "film" una seguridad absoluta en su manejo.

Los formatos de paso estrecho que existen en la actualidad son:

El de 17,5 mm. o Pathé Rural.

El de 9,5 mm. o Pathé-Baby.

El de 16 mm. o Sub-Standard.

El de 8 mm. de Kodak.

El "film" de 17,5 mm.—Esta clase de formato apenas si se usa ya y es genuinamente francés, em-

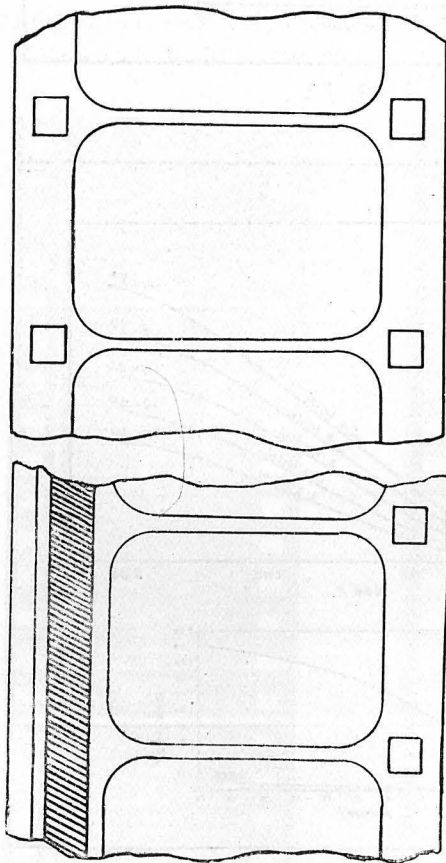


Fig. 1.a

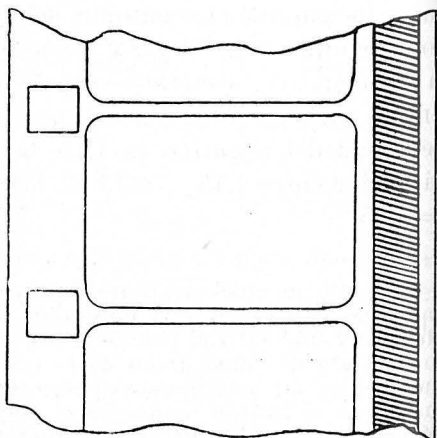
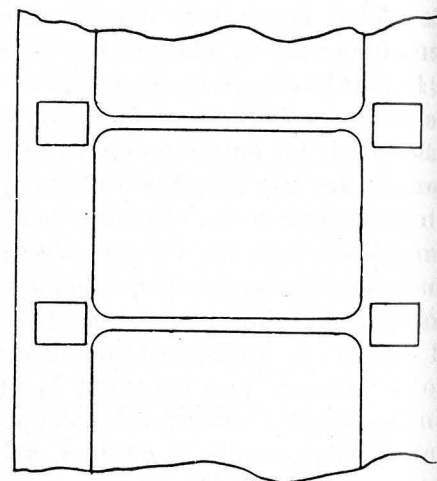


Fig. 3.a

nematografía "amateur". Lleva una serie de perforaciones centrales, una por imagen. En el sonoro lleva la banda a un lado, lo que da a la imagen una forma casi cuadrada. En éste, el sonido va distanciado de su correspondiente imagen 25 fotogramas, en lugar de las 19 del "film standard". (Fig. 2.)

- Características:
 Ancho del "film": 9,5 mm.
 Una perforación central por imagen.
 132 imágenes por metro.
 Formato de la imagen muda: 8,5 x 6,5 mm.
 Formato de la imagen sonora: 7,1 x 6,2 mm.
 Banda sonora de un mm. de ancho.
 Paso del "film": 7,54 mm.

El "film" de 16 mm.—De origen americano, está considerado, por sus inmejorables ventajas, como el sub-standard, ideal para la cinematografía educativa, y en un próximo futuro ha de sustituir al 35 mm.

El "film" mudo lleva doble perforación lateral y en el sonoro una de ellas ha sido sustituida por la banda sonora, con lo que se logra que la imagen conserve su primitivo tamaño. El sonido en estas películas va corrido 26 imágenes. (Fig. 3.)

- Características:
 Ancho del "film": 16 mm.
 Una perforación a cada lado de la imagen; de un solo lado en el "film" sonoro.
 132 imágenes por metro.
 Formato de la imagen muda: 7,47 x 10,41 mm.
 Formato de la imagen sonora: 7,47 x 10,41 mm.
 Banda sonora: 1,65 mm. de ancho.
 Paso del "film": 7,62 mm.

El "film" de 8 mm.—Es el último de los formatos lanzados al mercado. Consiste en un ingenioso procedimiento de la casa Kodak, por medio del cual un fotograma de 16 mm. se transforma en 4 de 8 mm. (Fig. 4.)

La película que se usa es de un ancho de 16 mm., siendo el número de perforaciones a ambos lados doble que en el 16. Al hacer la toma de vistas no impresiona más que la mitad del carrete, en su sen-



Fig. 4.a

tido longitudinal, que al terminarse se le vuelve a colocar en la cámara, que toma la otra mitad del "film", no teniendo más que cortarse estas dos mitades en su sentido longitudinal, lo que se hace en los laboratorios, recibiendo el cineasta la cin-

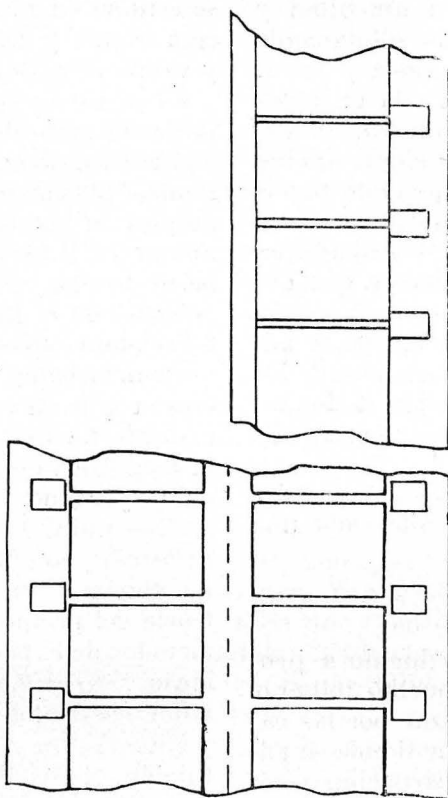


Fig. 5.a

ta lista para su proyección. (Fig. 5.)

En los últimos tiempos, ciertas casas de material virgen fabricaban ya la película de 8 mm. cortada.

La primordial cualidad de esta clase de emulsiones consiste en su extraordinaria finura de grano, ya que, por ser el fotograma tan pequeño, tiene que proyectarse mayor.

- Características:
 Ancho del "film": 8 mm.
 Una sola perforación por imagen.
 Una sola tira de perforaciones.
 262 imágenes por metro.
 Formato de la imagen: 3,51 por 4,80 mm.
 Paso del "film": 3,81 mm.

Elección de formato.—El mejor de cuantos anteriormente hemos expuesto es, universalmente conocido, el de 16 mm. Sin embargo, su costo excesivo le hace solamente asequible para escasos "amateurs".

En realidad, los dos tamaños que interesan más son el 8 y 9,5.

En América, el 8 mm., al igual que el 16, está tan enormemente desarrollado que en la práctica no existe el 9,5 mm. Por el contrario, en nuestro Continente el 9,5 está más extendido, si bien el formato de 8 mm. va cada vez entrando más.

Esta última tiene el inconveniente del diminuto tamaño del fotograma, pero, en cambio, sus emulsiones creemos que son infinitamente mejores que las del 9,5, aparte de que los laboratorios con las primeras logran mejores resultados.

En el aspecto económico, creemos que ambos formatos vienen a tener los mismos costos.

Y en cuanto a aparatos, tanto tomavistas como proyectores, existen para ambos formatos toda clase de modelos, desde el más sencillo, que hizo célebre la frase "apriete usted el botón, nosotros haremos lo demás", hasta los más complicados, que ponen al alcance del cineasta "amateur" toda la complicada técnica del "cine" profesional.

A continuación hemos creído de interés insertar algunas tablas de tiempos y medidas de los varios pasos enunciados, así como un cuadro comparativo de los diversos formatos en relación con el de 35 mm.

FILM MUDO

9,5 mm.

1 segundo	0,120 metros	1 metro	8 segundos
1 minuto	7,20 metros	10 metros	1 min. 22 seg.
1 hora	432 metros	100 metros	13 min. 42 seg.

16 mm.

1 segundo	0,1219 metros	1 metro	8 segundos.
1 minuto	7,31 metros	10 metros	1 min. 22 seg.
1 hora	438,84 metros	100 metros	13 min. 22 seg.

8 mm.

1 segundo	0,06095 metros	1 metro	16 segundos
1 minuto	3,655 metros	10 metros	2 min. 44 seg.
1 hora	219,42 metros	100 metros	27 min. 20 seg.

FILM SONORO

9,5 mm.

1 segundo	0,182 metros	1 metro	5 segundos
1 minuto	10,97 metros	10 metros	54 segundos
1 hora	658,20 metros	100 metros	9 minutos

16 mm.

1 segundo	0,180 metros	1 metro	5 segundos.
1 minuto	10,85 metros	10 metros	10 min. 55 seg.
1 hora	651,00 metros	100 metro	9 min. 10 seg.

TABLA COMPARATIVA DE LOS DIVERSOS FORMATOS

FORMATOS	Standard 35 mm.	17,5 mm.	16 mm.	9,5 mm.	8 mm.
Número de imágenes por metro	52,6	105	131	132	262
Duración proyección 100 mts. (16 imágenes por seg.)	5' 29"	10' 58"	13' 40"	13' 42"	27' 20"

Italia comienza la producción organizada

POR

ALFONSO ACEBAL

Europa viste aún el pardo uniforme de la guerra y ya los estrategas de la cinematografía han iniciado sus primeros ataques de luz y de paz.

En circunstancias de sobrecogedora dificultad y penuria, hombres audaces y empresas sólidamente edificadas acaban de lanzarse a una vasta y febril producción que contrasta fuertemente con el imperante clima moral de abandono y renuncia. La valentía de tal acometida aumenta al considerar al cine como "arte realizado por comunidad", siendo precisamente la social la más profunda de cuantas revoluciones acaba el mundo de padecer, y el trabajo, en común, uno de los más agudos problemas que ensombrecen el desarrollo de la política de hoy.

La naciente actividad cinematográfica, que se advierte con límites insospechados, es, pues, uno de los hechos más curiosos que fijan la atención de los escasos mortales que se permiten utilizar esa extraña "varita mágica" llamada "pasaporte".

Situados en Roma, lancemos una ojeada general a simples hechos concretos y luego medite cada uno consigo mismo. Que merece la pena.

* * *

Dos invasiones consecutivas han reducido a jirones la moral política y laboral del pueblo italiano. Miles de rostros apagados vagan al azar por las calles romanas. Y es en la esfera del cine donde se advierten los primeros destellos de construcción positiva. En una reciente asamblea de la "Federazione Italiana Lavoratori dello Spettacolo", productores y técnicos se han puesto de acuerdo sobre la resolución de la crisis actual, elevando al Gobierno —entre otras— cuatro peticiones: creación de un Ministerio o Subsecretariado que controle y encauce toda la producción; establecimiento de una Comisión Consultiva que asesore a dicha institución estatal; fusión de los organismos "Istituto Nuova Luce", "Centro Sperimentale", "Cinecittà" (aun dedicado a campo de concentración) y "L'Enic" en un solo conjunto que dé trabajo a los cientos de obreros especialistas, hoy en paro forzoso, y, por último, una ley que establezca, para el film italiano, una programación mínima de sesenta días anuales, repartidos en pe-

dos de quince al trimestre, comprendiendo dos domingos consecutivos. Lo cual no es mucho pedir, al compararlo con el proyecto de ley que actualmente se estudia en Francia, asignando a la película francesa treinta y dos semanas anuales de programación y veinte al extranjero.

Lo cierto es que la industria cinematográfica de Italia, al grito de "¡il cinema italiano è vivo!", y a pesar del ambiente circundante, produce. Varias películas últimamente estrenadas han contribuido a animar el mercado. En primer lugar *Roma, città aperta*, de Rossellini, con Anna Magnani y Aldo Fabrizi; la otra, de clara intención política, narra un episodio de la Roma ocupada por los alemanes, con tal crudeza expositiva, que la organización de censura norteamericana "Jonstonites" hubo de cortar una escena ante su estreno en Nueva York, donde ha alcanzado un éxito rotundo, debido, en gran parte, a la magnífica construcción de su guión, con esencias del mejor cine.

Alessandro Blasetti acaba de terminar *Un giorno nella vita*, con Mariella Lotti y Amadeo Nazzari, que he conocido en prueba privada. Responde a una teoría del propio director, consistente en emplear dos métodos de exposición en la misma obra; uno, artificioso y serpenteante, destinado a informar al espectador haciéndole "entrar en situación" a toda costa, y entonces un segundo, que, a través de la propia intuición, el elemento emotivo y el contenido dramático cuaja en verdadera obra de arte. La primera impresión es de falta de equilibrio y armonía; sin embargo, una película es insuficiente para emitir un juicio categórico sobre el sistema.

Gran acogida tuvo en Roma y Florencia la última producción de Vittorio de Sica, *Sciucchià* (*Muchachos*), expresión realista y poética de la trágica odisea sufrida por muchos muchachos italianos durante la última guerra; dos pequeños actores y un caballo protagonizan esta interesante página cinematográfica, hecha de espaldas a todo criterio comercial; pero tan lograda, que, probablemente, obtendrá sanos beneficios.

Un curioso experimento —que quizás aparezca pronto en las pantallas españolas— acaba de causar

aquí verdadera sensación; se trata de la versión cinematográfica, con libreto y partitura íntegros, de la ópera de Rossini, *El barbero de Sevilla*, a cargo de magníficos cantantes y excelentes actores al mismo tiempo. Su director, Mario Costa, me fué explicando —durante una sesión privada— las dificultades superadas en cada secuencia, temeroso, aún, de un estreno que resultó apoteósico. La obra, en conjunto, merece un total aplauso, no sólo por las perspectivas que pueda abrir, sino por sí misma. El acoplamiento entre el ritmo de planos y el de la frase musical, la fluida agilidad de la cámara y el inteligente y adecuado montaje convierten unas premisas, en sí aceptables, en un espectáculo realmente bello, que, sin ser, probablemente, cine ni ópera, posee una peculiaridad y unas virtudes que pronto formarán legiones de adeptos. El espectador italiano lo ha acogido sin reservas. ¿Cómo lo recibirá el español? Sin hacer vaticinios esperemos que un gran sector, al menos, le exprese su bienvenida.

Otras novedades de menor importancia son: *Malia*, de Amato, con Anna Proclemer y Rossano Brazzi; *Le miserie del signore Travet*, de Soldati; *Addio, mia bella Napoli*, de Mario Bonnard, con Vera Carmi y Fosco Giachetti, y *Un americano in vacanza*, de Luigi Campa. Están actualmente en rodaje diecinueve películas, distribuidas entre ocho Estudios, de los cuales marcha a la cabeza en capacidad de producción "Scalera Films", y se encuentran en preparación otros diecinueve títulos, en que predomina o el tema de guerra o la biografía de personajes históricos.

Todo lo hasta aquí expuesto se refiere a la producción exclusivamente italiana. Independientemente de ella comienza en Italia un régimen de colaboración italo-inglesa que puede beneficiar o hundir la cinematografía nacional. Dicha colaboración ha sido iniciada por la "Premier Stafford Production", de Lon-



"Un giorno nella vita", de Alessandro Blasetti

dres, y la "I. C. A. I." de Roma, con el rodaje de *Three come to Babylon* (*Tre uomini a Babilonia*), bajo la dirección de Giacomo Gentilomo e intérpretes de ambas nacionalidades. Simultáneamente han comenzado en los Estudios de la "Scalera" los exteriores para otro film en colaboración: *Teherán*, que, dirigido por William Freshman, y con un costo equivalente a ocho millones de pesetas, relata las relaciones de un corresponsal de guerra inglés con tres coroneles —americano, inglés y ruso— en Teherán. Asimismo, preparan estas empresas ¿*Quo vadis?* bajo la asesoría de las primeras autoridades italianas en materia histórica.

No termina aquí el sistema de colaboración. La misma "I. C. A. I." estudia, con una empresa de Hollywood, las bases de una colaboración italo-americana. Y, por otro lado, en estos momentos llega a Italia una Comisión de productores franceses, presidida por Charles Delac y André Paulvé, para examinar la posibilidad de una colaboración franco-italiana.

Italia, pues, por encima de su caos político y social, moviliza febrilmente sus tropas cinematográficas. Existe un ansia acuciante de producir, y el capital acude a la llamada. A pesar de que Allida Valli sale dentro de unos días —y bulliciosamente entusiasmada— para América, contratada para siete años por David O'Selznick; de que Maria Denis sigue detenida en la prisión de San Vitale, de Roma, acusada de complicidad con la facción "colaboracionista" de Pietro Kock, y de que Assia Noris está temporalmente retirada de los "plateaux", el cine italiano renace y surgen a cada paso nuevos valores y savia fresca viene a lubricar los organismos de su maquinaria.

Sinceramente. ¿No hay en todo esto, para nosotros, un poco de ejemplo? Porque esto ocurre en Italia. Pues, ¿y en Francia?... Pero de ello hablaremos otro día.



Nelly Corradi y Tito Gobbi, en "El barbero de Sevilla", curioso experimento llevado a cabo con sorprendentes resultados,

DISTRIBUCION ESPAÑOLA EN IBEROAMERICA

POR

VICTORIANO LOPEZ

Se dice, con frecuencia, que el mercado natural de nuestra producción cinematográfica es Hispanoamérica; sin embargo, los esfuerzos realizados para conquistar dichos mercados son, en su conjunto, escasos, si se tiene en cuenta el largo camino que nos queda por recorrer.

Antes de 1936, una casa, C. I. F. E. S. A., organizó con evidente éxito la citada distribución en dichos países hermanos; pero más adelante, y por motivos que ahora no es momento de discutir, tuvo que suspender dichos negocios. Otras casas, por ejemplo, "Ballesteros" e "Hispania Artis Films", entablaron en los últimos años relaciones en Sudamérica, en especial en Argentina y en Centroamérica, respectivamente, dándose cuenta de las grandes posibilidades que dichos mercados presentan para el futuro de nuestra industria.

Del estudio de los estrenos realizados en tres de dichos países, por otra parte los más importantes cinematográficamente, Argentina, Méjico y Cuba, y de los porcentajes correspondientes a títulos españoles, se comprende, inmediatamente, lo que nos queda aún por realizar.

El término medio de estrenos por año fué como sigue en los últimos tiempos:

	Argentina	Méjico	Cuba	España
N.º de estrenos ...	514	233	466	201

Los cuales se distribuyen en la forma siguiente, en los años 1940 al 43:

País origen	Argentina	Méjico	Cuba	Demás países iberoamericanos
Estados Unidos.	75 %	70 %	78 %	70 %
Argentina	10 %	3 %	8 %	10 %
Méjico	2 %	21 %	9 %	14 %
España	1 %	0,6 %	1 %	0,5 %
Otros países ...	12 %	5,4 %	4 %	5,5 %

Es decir, que en las naciones iberoamericanas nuestros títulos figuraron escasamente en la proporción

del **1 por 100**, número que, en los últimos años, subió ligeramente en Centroamérica a consecuencia de los esfuerzos realizados en este sentido por los cinematografistas españoles.

En cambio, la distribución de títulos hispanoamericanos osciló, en nuestro país, en la forma siguiente:

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	TOTAL
Argentina..	10	5	2	7	3	4	31
Méjico	3	6	3	3	2	13	30
Parciales..	13	11	5	10	5	17	61

Siendo interesante destacar que en el pasado año 1945 la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo cinematográfico del Ministerio de Industria y Comercio, autorizó la importación de **46** títulos mejicanos.

Dicho número se explica por el éxito obtenido en todos los países de habla castellana por las producciones folklóricas mejicanas del tipo de "Allá en el Rancho Grande", lo cual originó una gran demanda por parte de las casas distribuidoras de dichos países.

Se comprende, por tanto, la gran importancia que para el futuro de nuestra industria presenta el mercado hispanoamericano, con más de 8.000 locales de cine, de los cuales unos 3.000 corresponden a España.

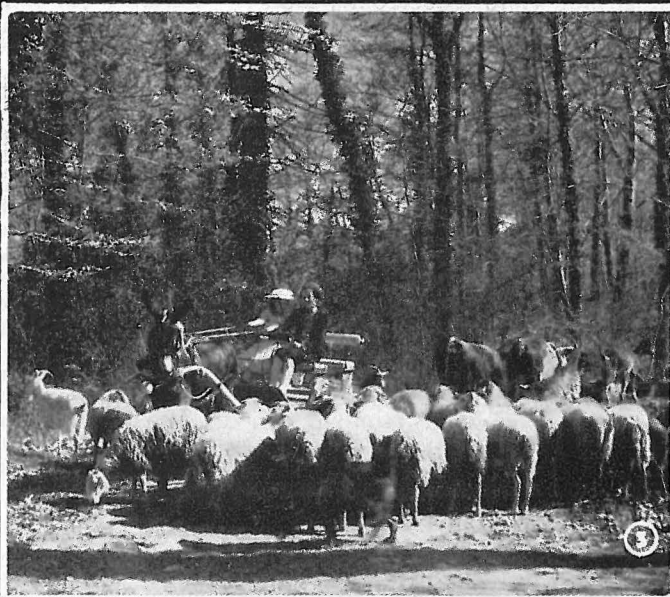
Pero, ¿cómo introducirse en dichos países? Para ello necesitamos "organizar una red propia de distribución de títulos españoles" en dichos países, debiendo colaborar en la misma todos los productores españoles, que son, en primer término, los que obtendrán mayores beneficios con dicha organización.

Si observamos lo que hacen las casas norteamericanas vemos que es precisamente esto: "distribuir su propia producción"; lo mismo podemos decir de las mejicanas y de todos aquellos países que poseen una amplia visión de sus negocios cinematográficos.

Si no se encuentra capital suficiente entre dichos productores para formar una empresa de este tipo; si no se consigue la unidad necesaria entre los mismos, o, si se quiere, una amplia visión en todas las decisiones a realizar, se puede formar una empresa mixta, por ejemplo, del I. N. I. y de los productores, la cual, por otra parte, presentará, sin duda, una facilidad para todos los trámites oficiales en nuestro país, y, en ciertos casos, un apoyo en las demás naciones.

FILMS AUN NO CONOCIDOS EN ESPAÑA

- 1.—"Las campanas de Santa Maria".
- 2.—"Brief Encounter".
- 3.—"Les malheurs de Sophie".
- 4.—"Anna and the King of Siam".
- 5.—"Mildred Pierce".



ANTE UNA PELICULA SUECA

POR

J. LOPEZ CLEMENTE

Desde que a comienzos de este siglo empezó en Suecia la producción de películas, ha realizado este país los films más genuinamente representativos del llamado cine nórdico, mezcla de literatura y de naturaleza libre, cuyo vital aliento le fué comunicado en primer lugar por el realizador Gustaf Molander y luego por Victor Sjöström y Mauritz Stiller, crecidos ambos en la más pura tradición de las sagas y en contacto con las modernas narraciones de Selma Lagerlöf. Tradición y modernismo unificados sin esfuerzo, con naturalidad, constituye una de las características de este cine escandinavo, que tiene como fondo inevitable la Naturaleza, con el atractivo de sus paisajes o con la intervención de los elementos, como valores de creación, como valores subjetivos. No podemos olvidar que a este cine escandinavo se debe el uso imaginativo de los exteriores o escenarios naturales en los films de ficción, que más tarde habían de emplear también con gran provecho los rusos y los alemanes.

Por esto, y por lo poco que conocemos esta clase de films, la película sueca "Tortura", presentada en el Cine Club del Círculo de Escritores Cinematográficos, tenía para nosotros un poderoso atractivo, atractivo que no decayó en ningún momento, a pesar de proyectarse el film en versión original, sin títulos.

Las primeras escenas nos hablan ya de algo a lo que no estamos acostumbrados, ni en cuanto a decorados, ni por la fotografía, ni por las reacciones de los personajes. Desde el arranque entramos en un mundo nuevo para nosotros, en el que no sabemos cómo nos vamos a desenvolver, y, como consecuencia, nos vemos sorprendidos primero e interesados seguidamente con la vida del colegio, en el que hemos penetrado de sopetón, y en el que, sin que nadie se percate, nos hemos de ir enterando, mudos testigos, de las pasiones que mueven al sádico profesor Calígula y a los seres que le rodean.

Y al poco tiempo ya estamos in-

corporados a ese mundo denso y sin concesiones, en el que luchan el bien y el mal, desnudos, cara a cara, puros estados de conciencia que no pueden ser resueltos por las simples leyes humanas. En "Tortura", al igual que en las películas tradicionales suecas, existe la amistad, el amor, el odio, como fuerzas elementales que impulsan a los protagonistas hacia su ruina o hacia su salvación. Así, en el final de esta película, el malo tiene el castigo de su propia maldad, que le arrincona en la oscuridad y el remordimiento, mientras el estudiante Jan-Erik surge, limpio de todo daño y con el alma tranquila, en el plano final, en que éste se reintegra a la vida, que se le ofrece prometedora en la ciudad, purificada bajo el cielo luminoso y despejado. Pensamos cómo hubiera sido este mismo problema resuelto por los franceses o los americanos, y, en general, por cualquier otra cinematografía, y preferimos esta solución, sin policías y sin retorcimientos, aunque pueda resultar algo confusa para ciertas gentes que desean castigos o recompensas más palpables.

Por lo que se refiere a los valores ajenos a la idea o tesis de la película, merece resaltarse en "Tortura", a nuestro entender, y como valor principal de la misma, la supeditación inteligente y adecuada de todos los valores técnicos que la integran a un solo fin, por desgracia, cada vez más olvidado: el de la más firme cinematograficidad. Esta condición es la que la hace asequible como lenguaje, es decir, como expresión cinematográfica, y esta condición la consigue el director, Alf Sjöberg, sirviéndose diestramente de unos actores, de unos decorados, de una fotografía, de una iluminación, que no tienen más misión que la de servir fielmente al film. Tal y como debe siempre de ser. Nada de actores que no piensen más que en su lucimiento personal, aunque ello perjudique a la película; nada de decorados sin vida, porque fueron concebidos sólo como mero alarde espectacular; nada de fotografía preciosa, para que todo salga más bonito. Actores, fo-

tografía, decorados, son en "Tortura" sólo simples medios —pero medios con personalidad, claro es—, de los que se sirve inteligentemente el realizador para expresar, de la forma más directa y clara, aquello que ha de relatarnos. Así, la violencia de las escenas de la clase en el colegio la consigue principalmente por la interpretación y por el montaje; el grado de depravación a que ha sido arrastrada por el profesor la novia de Jan-Erik se nos patentiza al entrar en el cuarto de ella, por el acierto del decorado y de la luz que en todo momento lo ilumina, pero particularmente donde aquélla está empleada con un sentido de creación excepcional es en esos planos finales, pues sólo ella nos define las opuestas reacciones de los protagonistas a que ya hemos aludido. Tampoco podían faltar en este film los elementos naturales que definen de una manera imperceptible, como un fondo psicológico adecuado, los días buenos de los días malos; la lluvia a través de los cristales de la clase; la bruma en el encuentro del estudiante con su novia; el cielo despejado del final.

La música, lo mismo que los demás elementos integrados en "Tortura", se halla supeditada siempre a la imagen, desde las movidas escenas iniciales, ofreciéndonos ésta la sorpresa de reconocer en una de sus reiteradas melodías una triste canción que sabemos desde siempre y que nunca pudimos sospechar poderla encontrar algún día en una película sueca.

Este último mes hemos tenido ocasión de presenciar, además de "Tortura", diversas películas europeas: Una, del más viejo estilo de comedia alemana, por el viejo Jannings; otra, de ese cine húngaro de fronteras; otra, italiana, y otras, inglesas. Ni las pretensiones de cada una de ellas, ni la época en que fueron realizadas, respectivamente, hace posible una equitativa comparación; pero a pesar de todo, nosotros nos quedaremos siempre con películas como la sueca que nos ha ofrecido el Círculo de Escritores Cinematográficos.

BIBLIOGRAFIA

MEDICAL PHOTOGRAPHY, radiographic and clinical, por T. A. Longmore.—The Focal Press L. T. D. London, 1944.

Escasa es la literatura referente al "cine" en el campo auxiliar de sus aplicaciones al servicio de la ciencia en general y en particular al de la Medicina. Por ello, es de gran interés el conocimiento y lectura de este libro para aquellos profesionales—tanto técnicos cinematográficos como médicos—que hayan de colaborar en la práctica y perfeccionamiento de la ciencia médica utilizando los recursos propios de esa clase especial del llamado "cine" científico.

Si bien la publicación está orientada hacia el terreno de la fotografía fija, es indudable que ella es la base y principio del superior y animado proceso cinematográfico. Fácil es comprender, pues, cuánto de común tienen los fenómenos ópticos, químicos e incluso mecánicos de fotografía y "cine".

Consta el libro de cuatro partes o secciones: I. Radiografía; II. Fotografía clínica; III. Técnicas especiales, y IV, Apéndice.

Tras de una exposición de los principios de la imagen fotográfica obtenida con luz normal—la visible del espectro—y de las imágenes fotográficas logradas con ondas no acusadas por el ojo humano—rayos infrarrojos, Ultravioleta, Roentgen o X—, pasa la primera parte a describir la teoría, desarrollo, evolución y técnica de la fotografía radiográfica.

La parte segunda estudia todo el conocido proceso de la fotografía—óptica, emulsiones, laboratorio, etcétera—, destacando por su "especial" interés los capítulos dedicados al conocimiento de los filtros y al de la iluminación con rayos infrarrojos, basándose en la mayor absorción de dichos rayos por los tejidos humanos, lográndose con su uso una más perfecta naturalidad de tonos y "tintas" en esta clase de fotografía, en la que forzosamente se debe operar "sin maquillaje".

La parte tercera contiene, aunque condensados, los dos capítulos de mayor interés para el técnico cinematográfico: el de "cine radiográfico", o fluorocinematografía, y el de "cámara de 16 mm. en los trabajos médicos", y en cuyo detalle no podemos entrar.

Por último, la IV Sección o Apéndice consiste en un formulario detallado de Laboratorio y Sensitometría, y en varios índices alfabéticos

de términos y temas, que facilitan extraordinariamente su estudio.

La edición, muy cuidada de impresión y papel, contiene en su denso texto de 432 páginas 160 figuras y láminas.

En resumen, un libro de técnica especial, de escaso interés para el cineasta en general, pero fundamental para aquellos técnicos operadores y de laboratorio que quieran dedicarse a esa naciente y difícil rama del "cine" científico.

DR. A. F. A.

©

SENSITOMETRIA FOTOGRAFICA APLICADA A LA CINEMATOGRAFIA, por José Luis Fernández Encinas.—Editado por el Patronato de Publicaciones de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales.—Madrid, 1946.

Nuestro colaborador el ingeniero industrial don José Luis Fernández Encinas, acaba de publicar un libro sobre Sensitometría Cinematográfica, el primero que sobre este tema aparece en lengua castellana, lo cual, unido a la amplitud de los temas tratados, así como a la claridad en la exposición, lo hacen imprescindible para todos aquellos técnicos que desean perfeccionar sus conocimientos en esta importante industria moderna.

La preparación del señor Fernández Encinas, becario del Laboratorio de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, su tenacidad—recordemos su origen gallego—y su inteligencia, lo colocan en primer puesto entre los técnicos de esta interesante faceta de la ingeniería industrial.

El conocimiento de la Sensitometría Cinematográfica es imprescindible para todos aquellos técnicos que trabajan en esta industria, no sólo desde la especialidad de los laboratorios, sino, también, en las de sonido o de cámaras, por lo que debemos agradecer la labor del señor Fernández Encinas por el completo trabajo realizado, sin duda uno de los mejores del mundo, el cual contribuirá a perfeccionar la calidad técnica de la producción española, meta primordial de nuestros afanes cinematográficos.

La fabricación de película virgen, tema también tratado en el presente libro, necesita, desde el punto de vista industrial, contar con personas muy versadas en sensitometría, con el fin de controlar,

en todo momento, la perfecta preparación de las emulsiones sensibles, sin cuyo requisito nada serio puede hacerse en este particular.

El siguiente breve resumen de los temas tratados dan idea del completo trabajo realizado por el señor Fernández Encinas:

Focos luminosos.

Composición cromática de las radiaciones.

Sensitómetros.

Revelado.

Fijado.

Lavado.

Secado.

Medida de la densidad.

Características de una emulsión.

Sensibilidad cromática.

Espectrogramas y tabla de colores.

Aplicaciones de los métodos sensitométricos.

Intensificación o reforzado.

Debilitado o rebajado.

Virado.

Dificultades que se presentan en el proceso de laboratorio.

Positivado.

Composición de los títulos.

Fabricación de la película virgen.

Recuperación de la plata en los baños de fijado.

Preparación de las soluciones fotográficas.

Todo ello unido a los números gráficos y esquemas, más el gran número de tablas con las características técnicas de las películas cinematográficas hoy utilizadas en el mercado mundial, entre las que se encuentran las de Agfa, Ansco, Kodak, Gevaert y Dupont, incluyendo, además, un vocabulario de las palabras inglesas más usadas en esta especialidad, lo convierten en un libro de estudio y consulta.

Dicha beca corresponde al grupo de becas que dirige el profesor del curso de Cinematografía, don Victoriano López, de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, quien prologa el citado libro, becas que fueron concedidas por el Ministerio de Industria y Comercio con el apoyo de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.

El resto de dichas becas sobre cinematografía—sonido, color y cámaras—serán oportunamente publicadas por dicho Patronato de Publicaciones, por lo cual debemos agradecer al Director de dicha Escuela Especial, señor Soto Redondo, la eficaz labor realizada al frente de dicho Centro, y, en particular, sobre esta importante especialidad de la industria española.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

Normas que para la concesión de créditos sindicales a la producción cinematográfica han sido acordadas por la Comisión Permanente Sindical Nacional de Cinematografía, en la sesión del día 29 de mayo de 1946

Primera.—Las peticiones de crédito se dirigirán al Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo por medio de solicitud extendida en el impreso reglamentario, donde además de hacer constar los datos que en la misma figuran, se añadirá nombre de los estudios y fecha de comienzo de rodaje. A esta solicitud se acompañará:

a) Cartas de compromiso de estudios, laboratorios, decoración, director, jefe de producción, principales actores y además relación detallada de los decorados.

b) Plan financiero de la producción, haciendo constar los siguientes datos:

Presupuesto total.

a) Tanto por ciento que cubre al productor o grupo capitalista.

b) Tanto por ciento que solicita del crédito sindical.

c) Tanto por ciento de anticipos de distribución, convenios de venta en España o en el extranjero, etcétera.

Cada uno de estos apartados se justificará cumplidamente con los documentos que la Junta Sindical Nacional de Cinematografía estime necesarios.

Segunda.—Recibida la petición de crédito, se encomendará a una ponencia el estudio previo de los datos que sirvan de base al presupuesto, las garantías ofrecidas, el plan financiero y el valor artístico y técnico. Esta ponencia formulará una propuesta a la Junta Nacional del Sindicato, tomando como base:

1.ª La calidad del asunto o guión, la solvencia técnica y artística de los elementos que intervienen y la garantía que ofrezca el realizador o director de la película.

2.ª La capacidad económica de los productores, en relación con el plan financiero.

3.ª La justificación del presupuesto de rodaje.

Tercera.—El Sindicato Nacional, a la vista del informe de la ponencia, acordará, modificará o denegará la petición. A este respecto es aconsejable la aplicación flexible y con criterio de generosidad de los porcentajes del 20 al 40 por 100 establecidos como base de apoyo a la producción.

Cuarta.—El plazo de amortización del crédito será de dos años y

medio, a contar de la fecha de otorgamiento de la escritura.

Quinta.—El importe se entregará a su titular cuando demuestre haber realizado el 50 por 100 de los planes que figuran en el guión de la película acogida a la protección.

Sexta.—La devolución del préstamo se garantizará con la película realizada y con todos sus productos, ventas, permisos y premios, así como con los bienes del productor o avalistas ligados a la petición de crédito.

Séptima.—La amortización, sin embargo, se verificará entregando al Sindicato un 10 por 100 más del que suponga el crédito concedido, en relación con el montante total del presupuesto de realización de todos los ingresos líquidos obtenidos en la explotación de la película, distribución en España, ventas al extranjero, venta de permisos de importación atribuidos, premios, etcétera. La entrega de estas cantidades se verificará dentro de los quince primeros días del mes siguiente a aquel en que se hubiesen producido, por el productor o por el distribuidor, en su caso.

Octava.—Si realizada la película creyese el Sindicato que no responde en sus resultados el presupuesto que sirvió de base a la concesión del crédito, podrá solicitar una plena justificación de los costos, incluso examinando los libros de la empresa productora y aun dirigiéndose a los Organismos Oficiales, donde pudieran reflejarse estas partidas. Si las cifras obtenidas fuesen inferiores en un 10 por 100 al presupuesto base, se acoplará el crédito a la cantidad resultante y se establecerá la amortización elevando el coeficiente en la medida proporcional.

Novena.—Si el productor vendiese la película por regiones, abonará al Sindicato, por cada contrato de venta, un porcentaje del crédito que pese sobre la película, en la siguiente forma:

Región catalana ...	23 %	del crédito
" centro	23 %	" "
" andaluza ...	19 %	" "
" levantina ...	15 %	" "
" norte	11 %	" "
" gallega	9 %	" "

Décima.—Llegado el plazo de vencimiento del crédito concedido, el productor cancelará el saldo que resulte pendiente. Si no lo hiciera en el plazo de quince días, se pondrá en juego la garantía exigida por la vía y en la forma que el Sindicato juzgue conveniente.

Se entenderá vencido el crédito cuando su titular incumpla cualquiera de las condiciones estipuladas.

Undécima.—El crédito del Sindicato es preferente a cualquier otro, y sin hacer constar esta condición, el productor o titular no podrá convenir ninguna especie de anticipos a créditos de personas o entidades sin incurrir en responsabilidad.

Duodécima.—El crédito caducará a los tres meses de su concesión si no se ha iniciado el rodaje de la película para la cual fué solicitado. Este plazo puede prorrogarse una sola vez por otros tres meses.

Tampoco se interrumpirá el rodaje de la misma, interpretándose interrupción como incumplimiento del contrato.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista.

Madrid, 29 de mayo de 1946.



Fallo del IX Concurso Nacional del Cinema Amateur 1946

Premios oficiales

Medallas de honor: "Alter Ego" (16 mm.), de Enrique Fité, Mataró; "El trono del diablo" (16 mm.), de Francisco Comas, Barcelona; "Canarios" (16 mm.), de Juan Llobet y Pedro Riera, Sabadell; "Adagio" (16 mm.), de José María Costa, Luis Giménez y Juan Riubrogent, Vich; "Glosa musical" (9,5 mm.), de Carlos Santías, Barcelona; "El valle encantado" (16 mm.), de Lorenzo Llobet y Beatriz Sans de Llobet, Sabadell.

Medallas de plata: "Historia de un sombrero" (16 mm.), de José Castelltort y Antonio Moncunill, Igualada; "El hombre propone..." (9 mm.), de Juan Español, Barcelona; "Año bisiestro" (16 mm.), de José Arch, Barcelona; "Una de miedo" (16 mm.), de Pedro Font, Tarrasa.

Menciones honoríficas: "Lobos de la Costa Brava" (16 mm.), de Francisco Mas, José Agustí y Ernesto Aguila, Lloret de Mar; "Vora la mar" (8 mm.), de Juan Farriol y Juan Llobet, Sabadell; "Tesoros del mar" (16 mm.), de Francisco Comas, Barcelona; "In memoriam" (9,5 b.), de Salvador Baldé, Rubí; "C. E. C., en La Molina" (16 mm.), de Francisco Comas, Barcelona; "El nou Club" (9,5 mm.), de Alberto Puigoriol, Andorra; "Tierras de Castilla" (16 mm.), de Modesto Gual, Barcelona.

Premio extraordinario cedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, Subsecretaría de Educación Nacional: "Alter Ego" (16 mm.), de Enrique Fité, Mataró.

Además, a esta película le ha sido otorgado el premio del semanario "Destino" al film más cinematográfico.

El premio de "Amigos del Cine", de Sabadell, por la mejor utilización de los recursos técnicos, ha sido otorgado al film "Adagio", de José María Costa, Luis Jiménez y Juan Riubrogent (Vich), y el del Círculo de Escritores Cinematográficos, recién estatuido, ha recaído en "Glosa Musical", de Carlos Santas, de Barcelona, por considerarle como el film de mejor idea artística.

Un "Hollywood" francés

La Dirección General de Cinematografía francesa ha escogido un terreno en la Costa Azul para edificar una Ciudad del Cine Francés. Dicho terreno, de 215 hectáreas de extensión, comprende una planicie y unos cerros plantados de pinos y está situado en la carretera de Cannes a Grasse, a cinco kilómetros del mar.

En esta Ciudad del Cine, que será el segundo centro cinematográfico de Francia, después de París, trabajarán cerca de 2.000 operarios y se podrán producir sesenta películas anuales.

La Organización Rank

La Organización Rank es uno de los grupos más destacados de la industria del cine en el Reino Unido. Sólo en Inglaterra cuenta con varias docenas de miles de colaboradores y abarca todos los aspectos de la industria, desde la producción hasta la exhibición de películas. Está a punto de completar una red mundial de distribución. Ya cuenta con sólidas bases en los Estados Unidos, en países del Oriente Medio y en el Extremo Oriente. Entre las más recientes adquisiciones de la Organización Rank figura la adquisición de 110 teatros en el Canadá, con gerencia canadiense, y unos 120 en Nueva Zelanda.

Películas para niños en clubs infantiles.

Además de la producción de películas de largo metraje, de noticiarios y de documentales, la Organización Rank ha iniciado la producción de películas para niños. En toda Gran Bretaña ha establecido clubs infantiles para la presentación de estas películas especiales. Las autoridades académicas y los organismos que se ocupan de la labor de beneficencia han encomiado mucho estos clubs, que contribuyen a la formación del niño como buen ciudadano. El señor Rank ha inaugurado otros análogos en el Canadá y proyecta hacer lo mismo en Australia y Nueva Zelanda. También ofrece apoyo a cualquier otro

país que desee crear clubs infantiles para la presentación de películas de este tipo en su propia lengua.

Dos exposiciones francesas

En Francia se inauguraron dos exposiciones organizadas en los locales de la Cinemateca francesa.

La primera presentó la evolución del dibujo animado. El francés Emilio Cohl realizó la primera banda de este género. Hizo "Fantoches" en 1910; luego, "Pieds Nikes", "L'auto" y "La batalla de Austerlitz".

Después de un período de letargo, el arte del dibujo animado vuelve a contar con adeptos en Francia. Bertrand presenta un "Barba Azul"; Jean Perdrix ha realizado una excelente maqueta para "Le Fiacre". Los films publicitarios preparados con particular cuidado, pueden rivalizar con las mejores producciones artísticas. En un tablero se exhibieron con detalle los métodos más modernos empleados en la técnica del dibujo animado: los gráficos de sonorización, de rodaje y de animación.

La segunda exposición estuvo consagrada a Emile Reynaud, quien en 1877 inventó el praxinoscopio, en el cual el movimiento se reflejaba por medio de espejos y daba una imagen animada y en colores. En las pantomimas luminosas del museo Grevin, el inventor había mejorado su aparato para permitirle pasar una banda perforada flexible, de longitud indefinida, cuyo empleo asegura la fijación de la imagen animada sobre la pantalla. Emile Reynaud, que tuvo el mérito de haber descubierto la teoría de la compensación óptica, dió más de 12.000 sesiones en salas de 300 espectadores. Su descubrimiento, que es aún hoy día presentado por su hijo, abrió los cauces de la moderna cinematografía.

Coste de los documentales en Inglaterra

El coste medio de producción de una película documental inglesa de trescientos metros viene a ser, aproximadamente, de mil libras, unas cuarenta y cinco mil pesetas.

El esfuerzo del cine francés

A pesar de las dificultades actuales, el cine francés realiza un inmenso esfuerzo para no dejarse distanciar por la producción de los demás países. Desde la liberación han sido producidas 70 películas. Sólo en el mes de abril salieron 13 nuevas películas, entre las cuales "Pays sans Etoiles" y "La fille du Diable".

Se espera poder concluir pronto un acuerdo con los productores de Hollywood para una importación de

películas americanas semejante a la anterior a la guerra. Desde la liberación, sólo 50 películas viejas, de cinco o seis años, llegaron a Francia, mientras que antes de 1940 Francia importaba anualmente 150 películas en versión original y 50 dobladas.

Cine en relieve

La casa Gaumont British-Kalee afirmó recientemente que el cine en relieve estará perfeccionado para 1950 y será de uso corriente en aquella fecha.

Exhibición en Alemania

En Hamburgo han sido abiertas al público veinte salas de cine, en las que se exhiben exclusivamente películas que han sido de antemano autorizadas por el "British Information Control Unit".

Número de películas cortas realizadas en España en los últimos seis años

Recientemente se reunieron los productores españoles de películas de corto metraje para discutir los problemas que afectan a esta importante manifestación artística. A título informativo publicamos una estadística de los films cortos producidos en España durante los últimos seis años.

Años	Películas cortas con argumento	Películas de dibujos animados	Películas documentales	Totales
1940	11	14	111	136
1941	25	15	97	137
1942	37	17	106	160
1943	18	32	111	161
1944	10	27	130	167
1945	3	16	99	118
Totales	104	121	654	879

La Filmoteca Nacional Inglesa

Según el Instituto del Film Británico, durante el año 1945 fueron adquiridas para la Filmoteca Nacional Inglesa 166 películas y 393 documentales. La Filmoteca Nacional fué fundada en 1936, y a comienzos de 1941 poseía doce cajas-fuertes, cada una de las cuales contiene 304.800 metros de película. Aparte de un repertorio completo de las primitivas cintas de 1896, la Filmoteca posee el relato de todos los pormenores de la vida inglesa desde el último jubileo de la Reina Victoria hasta nuestros días.

El estudio de Méliès, destruido

El famoso estudio de Méliès, que él convirtió en el primer laboratorio de magia cinematográfica, acaba de ser totalmente derribado. En su lugar va a ser erigida una fábrica.

Divulgación del documental inglés

A partir del comienzo de la última guerra el Gobierno inglés asumió la misión de productor de documentales, estableciéndose por el mismo un sistema obligado de exhibición. Estas breves películas—aunque algunas eran documentales de largo metraje—se proyectaron sistemáticamente en los 4.750 cinematógrafos de la Gran Bretaña, y, además, fueron exhibidas por medio de camionetas circulantes, que visitaron las fábricas, aldeas, clubs y, en general, todos aquellos sitios donde el público podía reunirse. Al mismo tiempo se estableció un sistema de préstamos de películas para los particulares que dispusieran de proyectores y quisieran ver dichos films en sus propios domicilios.

Porcentaje para exhibición de películas inglesas en Gran Bretaña

En 1927, el Gobierno británico introdujo una ley obligando a los exhibidores cinematográficos ingleses a proyectar un porcentaje mínimo de films ingleses en los programas; porcentaje que comenzó con el cinco por ciento y fué elevándose, progresivamente, a partir de 1930, hasta alcanzar aproximadamente el veinte por ciento.

"César y Cleopatra"

La gigantesca versión cinematográfica de la obra de Bernard Shaw, interpretada por Vivien Leigh y Claude Rains, bajo la dirección de Gabriel Pascal y con decorados espectaculares y coloridos debidos a Oliver Messel, se ha hecho ya famosa por su enorme coste, y con ella pretende la cinematografía inglesa apuntarse un tanto a su favor en los mercados mundiales más fáci-

les de ganar por su inclinación a los grandes films de epopeya y espectaculares.

"Muchachas de Uniforme" y Dolores del Río

El film alemán "Muchachas de Uniforme", de imperecedera fama, va a ser realizado en Méjico. El papel que interpretó Dorothea Wieck—muerta en la guerra a consecuencia de un raid aéreo— va a ser ahora asumido por la actriz mejicana Dolores del Río.

La vuelta de William Wyler

Reintegrado a la vida civil, después de haber pertenecido a la Armada Aérea de los Estados Unidos, de la que se ha retirado con el grado de coronel, William Wyler ha escogido la novela de MacKinlay Kantor "Glory for me" para convertirla en película, que llevará el título de "The best years of our lives". La adaptación corre a cargo de Robert Sherwood, y como intérpretes figuran Fredric March, Teresa Wright, Mirna Loy, Dana Andrews y Virginia Mayo.

Films ingleses de 1945

He aquí los títulos de algunos de los films realizados en Gran Bretaña en 1945: "Journey Together", "Burma Victory", "The True Glory" y "The way tro the Stars", todos ellos de tema de guerra. "Johnny Freuchman", interpretado por la actriz francesa Francoise Rosay, es un asunto de pescadores en las costas del Canal de la Mancha; "I Know where I'm going" nos muestra los tormentosos mares de Escocia; "Pink string and Sealing wax" trata del caso de una mujer que asesina a su marido; "Blithe spirit",

ingeniosa de trama y realización, es acaso uno de los buenos films del año, unido a los titulados "Brief Encounter", "The Sewenthveil", "Waterloo Road", "Great Day" y "The Rake's progress".

Producción de films biográficos

Se ha anunciado la producción de films biográficos para el año en curso. Entre ellos figuran, naturalmente, los musicales, y así tenemos algunos como "Sometimes I'm happy", que relata la vida del compositor Vicent Youmans, y "My Wild Irish Rose", biografía del tenor irlandés Chauncey Olcott. También se proyecta la biografía de la actriz Marilyn Miller; la de Jack Benny y la de la Pavlova, Caruso, Pearl White, Billy Rose, Sun Yat Sen, Glenn Miller, Rimsky Korsakow, el general Patton y Juana de Arco.

Sinatra, contratado

Frank Sinatra, el popular cantor de radio norteamericano, ha firmado un contrato exclusivo, por cinco años, con la "Metro". Debutará con "Till the clouds roll by", película basada en la vida del compositor Jerome Kern.

Robert Montgomery en un nuevo film psicológico

Alegre y afable, Robert Montgomery sigue opinando que su mejor actuación fué la de "Al caer la noche". Ahora parece que va a interpretar "The man who couldn't Lose", drama psicológico en el que un hombre acomodado mata a su mujer, y aunque por ello no se encuentra comprometido ante la justicia, no puede escapar a su conciencia.

Películas largas realizadas o en rodaje durante el primer semestre de 1946.

TITULOS	ESTUDIO	CASA
ABEL SANCHEZ	Diagonal	B. O. A. Producciones.
AUDIENCIA PUBLICA	C. E. A.	Florián Rey.
BORRASCA DE CELOS	Kinefón	Emisora Films.
EL CASTILLO DE ROCHAL	Trilla	Helios Films.
CONSULTARE A MR. BROWN	C. E. A.	Grupo de Producción.
EL CRIMEN DE LA CALLE BORDADORES	C. E. A.	Manuel del Castillo.
EL CRIMEN DE PEPE CONDE	C. E. A.	Suevia Films.
CUANDO LLEGUE LA NOCHE	C. E. A.	Marta Films.
DULCINEA	Roptence	Chapalo Films.
EL HUESPED DEL CUARTO NUM. 13	Roptence	Hermic Films.
LAS INQUIETUDES DE SHANTI ANDIA	C. E. A.	Producciones Horizonte.
LA MANTILLA DE BEATRIZ	Ballesteros	Peninsular Films.
ME ACUERDO DE ARTURO	Roptence	Bascón Films.
LA MENTIRA DE LA GLORIA	Cinearte	Roptence.
EL OTRO FU-MAN-CHU	Sevilla Films	Bascón Films.
REINA SANTA	Sevilla Films	Suevia Films.
SENDA IGNORADA	Chamartín	Goya Producciones.
Y DIOS SE APIADO		Ebro Films.

EXHIBICION

SECCION ESPECIAL
DEDICADA A LOS
EMPRESARIOS
Y EXHIBIDORES

PERFIL DEL MES

EL GUSTO POR LAS REPOSICIONES

Nos escriben algunos lectores, asiduos concurrentes al espectáculo cinematográfico, indicándonos la complacencia con que verían de nuevo películas que ayer fueron famosas y que dejaron honda huella en su recuerdo, bien por la personalidad de los actores —ya desaparecidos o retirados— que las interpretaron, bien por sus calidades artísticas de excepción, pues aunque la mayoría de los films excepcionales de ayer han sido repetidos bajo la forma de nuevas versiones, casi nunca estas películas llegan a superar a las primitivas por lo que se refiere a los valores emocionales de las mismas.

A primera vista pudiera esta pretensión de resucitar películas de otros tiempos, parecer sólo propia de los cine-clubs, pero aparte de que los cine-clubs escasean en nuestro país, el problema de exhibición que puede por ello plantearse escapa a las posibilidades de los mismos, porque sale del terreno de los menos para entrar en el de los más, constituido por el público. Estas limitaciones de los cine-clubs, en cuanto a número y expansión, nos induce a hacernos eco de lo que unos pocos nos indican, en la convicción de que el público responde a esta clase de reposiciones cuando lo que se le ofrece tiene para él verdadero interés. Acaso, ante la evidente decadencia por la que atraviesa actualmente el cine en todas partes, el público, algo hastiado, vuelve la vista a otras épocas de más fértil inspiración, y añora aquellas obras que hoy todavía perduran en su recuerdo. Simultáneamente, y en consecuencia, se produce en él el deseo de volverlas a ver, porque ante una película por muy moderna que sea, pero carente de interés, prefiere ver de nuevo aquello que por uno u otro motivo le dejó impresionado. Naturalmente que en esto, como en todo problema psicológico —y éste lo es en grado sumo—, las reacciones no se producen de tan simple manera, sino en virtud de una serie complejísima de factores. Pero, ¿quién no ha gusta-

do de ver recientemente en nuestras pantallas la reposición de la genial *Quimera del Oro*, a pesar del deficiente fondo sonoro agregado? ¿Quién no ha seguido con interés las peripecias de *Historia de dos ciudades* o de *Rebelión a bordo*? Ahora se ha re-puesto una película de Rodolfo Valentino, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, y no hace mucho vimos, del mismo, *El Hijo del Caíd*; pero, ¿acaso no veríamos con agrado al Charles Boyer de *Liliom*, la Greta Garbo de *El demonio y la carne* o los famosos hermanos de *El conflicto de los Marx*?

Mas si todas las razones aducidas por unos y por otros no bastaran para justificar esta tendencia; si no bastara, por ejemplo, pensar en las producciones de las otras artes, cuyas obras nos agrada ver u oír en más de una ocasión —sin que por ello juzguemos que hemos perdido nuestro tiempo—, se tendría que pensar, y es lo que está ocurriendo ya, que ha de llegar el momento en que todo el ingenio de la tierra no sea lo suficiente para crear tantos films como necesita el mercado mundial. Si ese caso llegara habría que dejar de ir al cine o, por el contrario, nos contentaríamos con ver viejos films y seguramente no de los mejores. Recientemente, en una revista cinematográfica inglesa, se abogaba por una revisión para el público de los films dignos de ser contemplados más de una vez. Esto es significativo en Inglaterra, que es uno de los países donde se desea estar más al día en cuestión de películas, hasta el punto de no interesar casi en absoluto los films que se estrenan algún tiempo después de su salida de los Estudios.

Este gusto por ciertas reposiciones se deja sentir con más o menos intensidad en todos los países, y así parece demostrarlo el hecho de algunas de las últimas películas que comienzan a verse de nuevo, y hasta podríamos asegurar que muchas de las nuevas versiones de películas de ayer se deben, en gran parte, al gusto por revivir temas que tuvieron en su tiempo gran acogida.

PARA ESTRENAR

ESTE AMOR NUESTRO

Título original: "This Love of ours".

Producción: Universal, núm. 508.

Estreno: 2 noviembre 1945.

Asunto: Comedia dramática.

Director: William Dieterle.

Interpretes: Merle Oberon, Charles Korvin, Claude Rains, Sue England, etc.

Duración: Noventa minutos.

Censura Oficial: P. G.

Legión de la Decencia: A 2.

Argumento.—Basado en una obra de Luigi Pinrandello, plantea el caso de un marido que da oídos a una supuesta infidelidad de su esposa, a la que aleja de su casa, haciendo creer a una hija que tiene que su madre ha muerto. Años más tarde halla a su esposa como pianista en un café, a donde llegó, después de frustrarse su suicidio. El esposo descubre entonces la falsedad de la infidelidad de su mujer y le hace regresar con él a su casa. La hija adopta una actitud intransigente con la madre, y el nuevo conflicto familiar sólo logra arreglarse con la intervención de un famoso músico.

Referencias.—Un drama doméstico, resuelto de modo interesante, sin demasiado sensiblería, pero con seguros efectos de público. La interpretación, superior, sobre todo por parte de Merle Oberon y Claude Rains. La realización, de Dieterle, perfecta en cuanto al corte narrativo, peca en algunas ocasiones de artificiosidad, que resta realismo a la película. Posiblemente, su comerciabilidad no será muy grande para España.

EL RENEGADO

Título original: "Hudson's Bay".

Producción: "20th. Century-Fox".

Estreno: Enero, 1941.

Asunto: Drama de aventuras.

Director: Irving Pichel.

Interpretes: Paul Muni, Virginia Field, Gene Tierney, Lairdregar, Nigel Bruce, etc.

Duración: Noventa y cuatro minutos.

Censura Oficial: P. G.

Legión de la Decencia: A 2.

Argumento.—Basada en la historia de Pierre Esprit Radisson, fundador de la célebre Compañía de

la Bahía de Hudson, vendedora de pieles, la película narra las aventuras de dos vagabundos franceses, que convencieron a un aristócrata inglés para financiar una expedición en busca de pieles. Con ayuda de los indios consiguen una grande y valiosísima cantidad de pieles, que tienen que sacar subrepticamente del Canadá porque el Gobernador quiere incautarse de toda la mercancía. Una vez en Londres, y haciendo un magnífico regalo en pieles al Rey, consiguen que éste les autorice a fundar la Compañía de la Bahía de Hudson, en la que entra a formar parte un amigo del Rey. De nuevo en Canadá, éste organiza una revuelta contra Radisson y termina fusilado. Cuando vuelven a Inglaterra el Rey quiere ahorcar a Radisson y sus socios por la muerte de su amigo. Al final, y gracias a las habilidades de una bella muchacha, se arregla el conflicto.

Referencias.—En un marco de indudable atractivo, y con una reconstrucción de época bastante aceptable, Irving Pichel, basándose en un guión del famoso Lamar Trotti, ha realizado una película de marcado sabor aventurero y remarkable categoría entre las de su género.

Un grupo de notables actores da eminente valor comercial a esta película, llamada a no decepcionar a ningún público, aunque, indudablemente, tendrá mejor acogida en los locales populares.

SHERLOCK HOLMES

Título original: "The adventures of Sherlock Holmes".

Producción: "20th. Century-Fox".

Estreno: Septiembre, 1939.

Asunto: Policíaca.

Director: Alfred Werker.

Interpretes: Basil Rathbone, Nigel Bruce, Ida Lupino, Alan Mars-hall, etc.

Duración: Ochenta y dos minutos.

Censura Oficial: P. G.

Legión de la Decencia: A 2.

Argumento.—Basado en una obra teatral de William Guille, la película nos cuenta una nueva aventura de Sherlock Holmes. Esta vez pone en claro el robo de una famosa esmeralda de la Torre de Londres y aclara varios asesinatos que

se cometían por una venganza entre familias. Como, en parte, se conoce desde el principio al autor de las tristes hazañas, que es el célebre profesor Moriarty, el interés no es tan agudo como en otras cintas de este tipo.

Referencias.—Después de las varias cintas de este tipo proyectadas en España y que ninguna ha sido éxito destacado, esta nueva película está abocada a tener una vida comercial bastante limitada. Además, es tan antigua, que los actores están excesivamente "rejuvenecidos", en comparación con otras cintas en que últimamente les hemos podido ver. En resumen, no es una película de interés. Es posible que en los locales populares se defienda mejor.

LO QUE DESEA TODA MUJER

Título original: "Guesste Wife".

Producción: "United Artists".

Estreno: Julio, 1945.

Asunto: Comedia.

Dirección: Sam Wood.

Interpretes: Claudette Colbert, Don Ameche, Richard Foran, Charles Dingle, etc.

Duración: Noventa minutos.

Censura Oficial: P. G.

Legión de la Decencia: B.

Argumento.—Richard Foran y Claudette Colbert van a iniciar el viaje de bodas que, por necesidades, han ido retrasando desde el día que contrajeron matrimonio. Por un barullo a la salida del tren, Richard se queda en tierra y Claudette se encuentra con Don Ameche, famoso periodista y amigo del matrimonio, que regresa de China con la preocupación que ha dicho a su jefe que viene casado y sigue soltero. Como la amistad entre el matrimonio y Don es grande, Claudette accede a pasar ante el jefe de Don por la mujer de éste. El truco aparenta salir bien, hasta que llega Richard y ve cómo por las conveniencias del momento, su esposa y Don, se hacen el amor de manera excesivamente realista. Trata de aclarar el embrollo; se organiza un lío mucho mayor, y, al final, tiene que raptar violentamente a su mujer y volver al pueblo, renegando del famoso "viaje de bodas".

Referencias.—Lindando con insinuaciones algo comprometidas,

PARA ESTRENAR

aunque todas ellas muy graciosas, Sam Wood ha desarrollado esta película de aire y corte teatral, con diálogos excesivos pero magnífica interpretación. El problema de la sustitución del marido no es tampoco muy nuevo, pero está visto desde un prisma ágil, ameno y jovial. La película pasa, por lo tanto, agradablemente, sin grandes complicaciones y aceptando sus indudables absurdos.

SPELLBOUND

Título original: "Spellbound".

Producción: "United Artists".

Estreno en Inglaterra: 19 mayo 1946.

Asunto: Film psicológico.

Director: Alfred Hitchcock.

Interpretes: Ingrid Bergman, Gregory Peck y Michael Chekhov.

Duración: Ciento once minutos.

Importador y distribuidor en España: Procines.

Argumento.—Constance Peterson, psiquiatra experta, presta sus servicios en un hospital de perturbados mentales. Se enamora de Edwardes, el nuevo director, pero advierte en él algo extraño. El recién llegado no es el doctor Edwardes, sino un individuo que padece amnesia y que cree firmemente que ha asesinado al verdadero doctor Edwardes. Los demás miembros del cuadro médico también sospechan, y el falso doctor Edwardes, conocido ahora como "J. B.", parte precipitadamente para Nueva York. Constance está segura de que él no es el asesino y corre tras él y le persuade para que visite a su mentor, el famoso especialista Alex Brulov. Este quiere que Constance entregue a "J. B." a la policía, pero ella está decidida a establecer su identidad y a probar su inocencia. Finalmente, después de analizarse los desvaríos de "J. B." y de servirse de estímulos, éste recupera la memoria y se aclara el embrollo.

Referencias.—Esta película, brillantemente adaptada de la obra "La casa del Dr. Edwardes", de Hilary St. George Saunders, resulta excitante y estremecedora. Alfred Hitchcock, como director, y Ben Hecht, como guionista, garantizan la calidad del film, ya que, actuando conjuntamente, siempre han demostrado su habilidad en este tipo de películas. Lo mismo puede decirse

de los principales intérpretes, Ingrid Bergman y Gregory Peck. Su inteligencia, su actuación emotiva y su encanto romántico entreteñen a toda clase de públicos.

La amnesia del protagonista y la inteligencia y pericia de la hábil psiquiatra se exponen de una manera amplia y vigorosa. La escena en la que se teme que "J. B.", armado de una navaja de afeitar, pueda atacar a Constance, que duerme; la secuencia del desvarío del amnésico; la vertiginosa carrera de "skies" hacia un precipicio, en la que surge la esperanza de que la excitación devuelva la memoria a "J. B.", son descritas magistralmente por Hitchcock.

Los efectos musicales, especialmente escritos por Miklos Rozsa, acompañan brillantemente el rápido crescendo emotivo.

Estrenada en Londres, en el cine Tivoli, el cual dispone de 2.038 localidades, fueron vendidas para las dos sesiones 4.138 entradas.

En el "London Pavillion", que cuenta con 1.221 asientos, se vendieron 2.643.

Ambos cines manifestaron que con dicha película se han batido todos los "records" de taquilla y por un margen considerable.

EL GRAN MILAGRO

Título original: "Story of Alexander Graham Bell".

Producción: "20th. Century-Fox".

Estreno: Abril 1939.

Asunto: Biografía.

Director: Irving Cummings.

Interpretes: Don Ameche, Loretta Young, Henry Fonda, Charles Coburn, Gene Lockhart, etc.

Duración: Noventa y siete minutos.

Censura Oficial: P. G.

Legión de la Decencia: A 2.

Argumento.—En 1873, el joven Alexander Graham Bell es maestro de sordos y gran aficionado a las ciencias. Tiene como discípulo a una joven de la que se enamora. El padre de la muchacha ayuda financieramente al joven inventor, que trata de poder transmitir la voz por un alambre. Tras largas y agotadoras pruebas consigue lo que se propone y es invitado a probar su aparato a Londres ante la Reina Victoria. El día anterior a la partida el profesor y la alumna contraen matrimonio. De regreso, el inven-

tor se entera de que la Compañía Western Union trata de apoderarse de su invento. Van a los tribunales y Alexander gana el pleito gracias a la declaración de su mujer.

Referencias.—La vida y los azares de Graham Bell han servido para la filmación de esta interesante película, llena de un gran valor cultural. La realización es cuidada, detallista y certera en los tipos y ambiente. La interpretación es, igualmente, excelente. Sin embargo, la película carece de valor como "espectáculo", y aunque para los niños es inmejorable, para el público medio no tendrá alcances de consideración.

LA CALLE DE LOS CONFLICTOS

Título original: "Abilene Town".

Producción: "United Artists".

Estreno: 11 enero de 1946.

Asunto: Aventuras cow-boys.

Director: Edward L. Marin.

Interpretes: Randolph Scott, Ann Dvorak, Eggar Buchanan, etc.

Duración: Ochenta y nueve minutos.

Censura Oficial: P. G.

Legión de la Decencia: A 2.

Argumento.—Las luchas entre los granjeros y ganaderos de Texas en 1870, tratando los primeros de reservar las tierras para su cultivo, enfrente de los segundos, que quieren conservarlas para pastos, es el nudo del problema que tiene su desarrollo en la pintoresca Calle Texas, de Abilene, un típico pueblo yanqui de la época de la expansión. A un lado de la calle viven, rezan o se divierten, cada grupo de la discordia, en la que, naturalmente, abundan las peleas, luchas, tiroteos, galopadas y demás situaciones de costumbre.

Referencias.—Basada en una historia de Ernest Haycox, el autor de "La Diligencia", la película no presenta ningún aspecto nuevo dentro de los films del "Oeste". El localizar el conflicto en una calle típica tampoco es esencialmente nuevo. Sin embargo, la cinta tiene la emoción clásica de este género, las siempre admirables peleas de gran realismo y magníficas cabalgadas en exteriores bellísimos. La interpretación es excelente. La película puede ser de rendimiento económico aceptable, sobre todo si tiene entrada el público infantil.

LA CRITICA ESPAÑOLA OPINA DE...

LAS LLAVES DEL REINO

"YA"

"Septiembre de 1938, en un pueblo de Escocia. El padre Francis Chisholm, viejo, pero aun animoso, es el párroco de la aldea. Algunos de sus feligreses se han quejado a la superioridad eclesiástica por su carácter exageradamente sincero, y para decidir su traslado le visita monseñor Sleeth. Lee éste el diario del padre Chisholm, escrito en un espontáneo y claro estilo. Y por sus páginas se entera de la valiosa y abnegada vida de misionero cumplida en China durante muchos años por esa recia y nitida alma, que supo vencer con su fe y su energía muy difíciles trances. Persuadido por tan admirable labor, la resolución de monseñor Sleeth es completamente favorable para el padre Chisholm.

* * *

Un título tan espiritualmente sugerido como el de la novela de A. J. Cronin —de que es adaptación esta película— promete un asunto iluminado en todo momento por la más honda y elevada ejemplaridad cristiana. Y si el tema de la obra —la fervorosa y firme tarea de los misioneros— es ciertamente trascendental, lo ha empequeñecido el afán de envolverlo en un interés espectacular y sensacionalista, contrario a las cualidades de sencillez y diaphanidad de las profundas e íntegras vocaciones sacerdotales, humildemente fieles y felices en la realización de sus importantes designios. La figura del protagonista, el padre Francis Chisholm —superadas sus vacilaciones, motivadas por el amor de su compañera de infancia, Nora—, adquiere muy fuertes resplandores en su arduo y denodado cometido apostólico de servir a Dios y ganar almas para el cielo. Contra él las incidencias de la trama, de muy variados tipos, algunos pertenecientes a desgastados tópicos, como el médico, que sólo cree en su ciencia.

Según nuestro entero criterio de entender y cumplir, en pura ortodoxia, la verificación de fundamentales cuestiones religiosas, como temas novelescos, teatrales o cinematográficos, esta película, en su parte argumental, es mejor de propósito que de resultado. Y en sus aspectos artísticos y técnicos es de excelente calidad. El director John M. Stahl ha sabido elegir y utilizar una escenografía, una fotografía y una música bellísima.

La interpretación es de primera categoría. Todos y cada uno de los artistas incorporan de modo magnífico sus personajes. Desde la nueva celebridad de la pantalla hollywoodense, Gregory Peck —revelado al éxito en esta película— y el veterano Thomas Mitchell, a los demás: Ronald Stradner, Anne Revere, Jane Ball, el niño Roddy MacDowall, sir Cedric Hardwicke, Edmund Gwenn, Peggy

Ann Garner, Ruth Nelson, James Gleason y Benson Fong.—Luis GOMEZ MESA."

"ARRIBA"

"Existía gran expectación por el estreno de esta gran película, perteneciente al ciclo del concepto católico impreso al cinema yanqui a partir del estreno de "Siguiendo mi camino", y que, con "Las campañas de Santa María" y "La canción de Bernadette", compone un núcleo de exaltación religiosa que, gracias a Dios y a sus realizadores, está siendo acogido con verdadero entusiasmo por el público.

Esta película, estrenada ayer en Colisevm, es una auténtica historia misional. Se narra en ella la formación, crecimiento y florecimiento de una Misión católica en China, y en realidad esta historia evangélica es toda la película. Lo demás —las románticas razones que llevan al joven enamorado a hacerse sacerdote, las reacciones del obispo y el tipo del amigo volteriano— son meros episodios dentro de la gran unidad misional de la película.

No se puede analizar ni valorar "Las llaves del reino" al estilo de las demás películas. Desenfocáramos el análisis si estudiásemos los elementos clásicos de todo film: argumento, técnica e interpretación. Porque en esta cinta, altamente ejemplar desde un punto de vista educativo, hay un soberano valor, que encierra todos juntos: la tesis didáctica y proselitista, que hace conmovir al espectador con la sencilla narración de la vida de un hombre joven perdido en una miserable aldea china. Todos los episodios tienden al mismo fin: desde la llegada del misionero a su nuevo destino —lección de humildad y castigo a su infantil vanidad con el saludo de los demás al mandarín—, hasta la despedida tierna y suave, en la que la recomendación más importante del misionero jubilado se refiere a la doble ración de miel a los pequeños, hay un curso completo de evangelización, de prodigiosa y casi divina evangelización, que se cierra con la sublime metáfora del inerte final: "Y te daré las llaves de mi reino..." No. No constituye esta cinta un estreno vulgar y corriente, más o menos conseguido desde el punto de vista cinematográfico. Porque lo esencial en ella no es la materia hecha imagen en el celuloide, sino el alma que se escapa de cada metro de película para empapar de espiritualidad a los espectadores.

Recordemos, sólo a título de curiosidad, la magnífica tormenta que ahoga a los padres del protagonista, modelo de espectacularidad y técnica perfectas; el conjunto de la fotografía, espléndida, y esa música, siempre justa y suave, que acompaña y matiza las escenas.

De la interpretación es de justicia afirmar que la presentación del nuevo galán, ídolo actual de Hollywood, Gregory Peck, no defraudó a nadie. Sobrio, exacto y ex-

traordinariamente humano, supo dar a su papel de sacerdote toda la gama de expresiones precisas para lograr un triunfo personal rotundo.

Con él, una lista de nombres de primerísima magnitud, cuya sola enumeración es elogio y aplauso. Fueron Benson Fong, Anne Revere, Leonard Strong, Ruth Nelson, Vivent Price, Peggy Ann Garner, Thomas Mitchell, Roddy MacDowall, Ronald Stradner, sir Cedric Hardwicke, Jane Hall y Edmundo Gwenn. Colocar detrás de cada nombre el adjetivo que precisarían por su labor en este film sobrepasaría con creces la extensión que pudiera concedernos la más alta generosidad.—José DE JUANES."

LOQUILANDIA

"LA VANGUARDIA"

"Ya antes de la proyección un letrado advierte que toda semejanza de "Loquilandia" con una película es pura coincidencia. Nada más cierto, y en ello reide todo lo bueno que tiene la cinta, porque, en realidad, "Loquilandia" viene a ser, en primer término, una decidida burla del tópico cinematográfico, una parodia perfecta de las películas "músico-sentimentales", y después, una prodigiosa sarta de disparates enlazados, al parecer, según una inspiración momentánea de los guionistas y del director, que han derrochado ingenio y gracia a raudales.

Por lo pronto, "Loquilandia" une directamente al espectador con los actores haciendo que con frecuencia éstos se dirijan a aquél haciéndoles confidencias; luego, la sucesión de escenas que componen el film constituyen la narración de un guión, con lo que se alternan las situaciones que podríamos llamar "reales" con las ficticias; por si todo eso fuera poco, se han utilizado, agotándolos, todos los trucos de estudio y recursos de montaje que sea dable imaginar, desde los actores que componen ellos mismos el encuadre de la pantalla hasta las conversaciones de los intérpretes con el operador, pasando por la proyección de escenas que nada tienen que ver con la película —en estupendas transparencias—, y por aquellos graciosísimos anuncios que se hacen a un supuesto "Jaimito" del público ante la proximidad de una escena amorosa.

En fin, "Loquilandia" es una película de efectos revulsivos. Todo lo que en ella sucede es un juego mágico de absurdos, es un reto a la lógica y al lugar común. Ni hay argumento ni desea que lo haya. Lo esencial es el humor chisporroteante en los diálogos, en las escenas —con sus puntos de subidito color— y en la taumaturgia de los trucos, que permiten que los actores vuelen o que desaparezcan en la nada envueltos en un ritmo frenético insuperablemente cinematográ-

LA CRITICA ESPAÑOLA OPINA DE...

fico, triunfo rotundo de la técnica hecha gracia aséptica, capricho imaginativo.

Además, "Loquilandia" intercala músicas y canciones sin esperar a que se presente el momento que suele calificar de propicio. Suenan las voces y las melodías —ambas magníficas—, se suceden los bailes y las más factuosas escenas arrevestidas, de calidad excepcional desde todos los puntos de vista, para cesar de pronto y pasar a otras cosas en diversidad sin cuento.

Un soberbio grupo de actores componen otro de los grandes valores de la película, especialmente por parte de Mischa Auer, Hugh Herbert, Martha Raye, Jane Frazee, Robert Paige y Olsen y Johnson, que se superan y se multiplican en tipos descabellados y, acaso por ello, graciosísimos, como todo ese puro disparate que es "Loquilandia", que hace las delicias del público desde el principio al fin.—**H. SAENZ GUERRERO.**

"EL ALCAZAR"

"Argumento: Nat Perrin, inspirado en la obra teatral "Halzapppin", de Olsen y Johnson. Director: H. C. Potter. Intérpretes: Olsen, Johnson, Martha Raye, Mischa Auer, Hugh Herbert y Robert Paige.

Aq ella película "El conflicto de los Marx" nos arajo la novedad de un género donde lo incongruente reinaba en su antojo. La gracia estaba basada en las más imprevistas sorpresas, y todo tenía una justificación si lograba arrancar la carcajada. "Loquilandia" reponde a aquel concepto del humor, y aunque no cuenta con los hermanos Marx tiene un excelente conjunto de intérpretes y está llevada con inteligente sentido de la gracia.

La mejor crítica que puede hacerse es reseñar las abundantes carcajadas del público. Las cosas tienen gracia o no la tienen, y cuando sólo se busca provocar el regocijo, sí se consigue es que se ha acertado pienamente. Y este es el caso de "Loquilandia", a la que sólo pueden oponerse algunos reparos al mal gusto de ciertos recursos. Por lo demás, trucos y diálogos, muy bien adaptados por Tibor Reves, mantienen sin demayo el tono jocundo de la farsa, en la que se han acumulado todos esos "gags" que guardan los archivos para las ocasiones.

H. C. Potter, uno de los buenos realizadores del cinema cómico, imprime a "Loquilandia" certero dinamismo y magníficos recursos de la técnica.

Con Olsen y Johnson destacan en el reparto la estupenda comicidad de Hugh Herbert y Martha Raye, bien secundadas por los demás intérpretes."

"A B C"

"Efectivamente: la película "Loquilandia" tiene todos los ingredientes necesarios para volver locos a los espectadores. Us-

tedes imaginen lo más absurdo, lo más estrafalario, aquello más dislocado y desconcertante, y tendrán una noción ligera de lo que es este film.

Se trata de una parodia graciosísima de la vida, trucos y elementos que se emplean en los estudios cinematográficos, con sus peripecias e improvisaciones, y todo ello llevado a la pantalla por el director H. C. Potter con un sentido del humor y de la dignidad artística realmente admirables. La cámara juega con una agilidad fantástica y así capta los ángulos más inverosímiles y da vida a las situaciones más regocijantes.

Todo recogido en planos arbitrarios, pero siempre dentro de la más cabal doctrina cinematográfica. Si fuera a mencionar todos los trucos de buena ley que se exponen en la película este comentario se haría demasiado extenso.

El texto y la dirección del doblaje se debe a la gran competencia de Tibor Reves.

Los actores todos han calado hondo en sus papeles, dando a la película una interpretación exacta. La gracia de Mischa Auer, veterano de la pantalla, con Olsen y Johnson y la belleza de Martha Raye, son alicientes que con unos números de revisa a donde, naturalmente, se canta y baila, hay que sumar a esta película desopilante por su originalidad y gracia. **Miguel RODENAS.**

VIDAS AMBULANTES

"A B C"

"Ya es gracioso el argumento porque todo él se basa en ese fallo que de vez en vez se da en vísperas de matrimonio por la ausencia de uno de los dos contrayentes, cuando los invitados están ya en la iglesia esperando, con la natural curiosidad, que se verifique la ceremonia.

"Vidas ambulante" es esto; una serie de incidencias cómicas donde campean el desenfado, la gracia y en ciertos aspectos la lógica. ¡De la que se libró el presunto marido por distraerse, de propósito, a última hora!

No es preciso que les diga que cuando a los norteamericanos les da por dequiciar las cosas en el ancho campo de la cinematografía, todo despropósito, y enredo y arbitrariedad encuentran su asiento cómodo. Así ese manicomio, y ese circo, y la protección graciosa de la acróbata bella, ágil y sentimental..., que emplea a los trashumantes millonarios en la tarea poco grata de construir empalizadas.

La película, llena de humorismo, de gracia desbordante, está magníficamente conducida por Hal Roach, director que parece especializado en llevar a la pantalla estos temas frondosos en su jocosidad.

El diálogo es ingenioso, chi peante, y

las escenas siempre bien preparadas y conseguidas para arrancar al público la carcajada, limpiamente, sin necesidad de recurrir a esos procedimientos bastardos que otros emplean como forceps de la risa.

Adolphe Menjou interpreta un coronel delicioso, por la naturalidad y la gracia que pone en su trabajo. Muy desenvuelta, hábil y bella, Carole Landis y Charles Butterworth con la obesa Patsy Kelly, contribuyen al éxito de esta película con méritos suficientes para haber sido estrenada en el mes de enero.—**Miguel RODENAS.**

"YA"

"Drago Gaines, convencido de que su novia no le quiere a él, sino a sus millones, se finge loco unos minutos antes de la boda. Llevado a un manicomio, conoce allí al coronel Carraway, que ha inventado una nueva máquina fotográfica, que denomina "Margarita en flor". Logran ambos escaparse, y les presta una eficaz ayuda la joven Penguin Moore, propietaria del circo ambulante de su nombre. Desde el primer momento simpatizan Penguin y Drago. El embuste de Carraway de que Drago es un famoso domador de leones, pone a éste en muy grave apuro. Después de muy divertidas peripecias, descubre Drago en Penguin el amor verdadero y sincero, que siempre ha deseado encontrar.

Hal Roach, creador con Mack Sennett del cine cómico hollywoodense, fiel a sus gustos por este género, nos ofrece una hilarante película extensa. Y salvo en la duración, apenas si se diferencian estas modernas cintas suyas de las antiguas. Predominan en sus tramas, en sus enredos —ésta es la más exacta denominación que les corresponde—, el absurdo, la deformación caricaturesca de la realidad. Pero efectuada con gracia: de una manera ocurrente.

Nada de lo que pasa en esta película —y suceden muchas vicisitudes— resalta la menor novedad. Son cosas muy vistas y oídas. Los locos de verdad y los que lo parecen: ni son todos los que están, etc... El león que se escapa de la jaula, con enorme espanto de los espectadores del circo y principalmente de su guardián, un negro tremendamente asustadizo. Las carreras velocísimas de unos "autos" de bomberos...

Pero como todos esos dislates pertenecen al más ingenuo, desenfadado y jovial cine cómico estadounidense, de fácil y seguro éxito, la película "resulta" divertida. Y en algunos momentos lo "es". Primordialmente, por la labor interpretativa de Adolphe Menjou, John Hubbard, Patsy Kelly, Carole Landis y Carlos Butterworth —muerto hace unos días en un accidente automovilístico—, en su papel preferido de chiflado apacible.—**L. G. M.**

INFORMACION DE TODAS PARTES

Distribución de películas norteamericanas de formato reducido

La Metro se halla preparada para distribuir películas de 16 mm. en once países, para lo cual piensa llegar a un acuerdo con los distribuidores de films de 35 mm., pues su intención no es la de competir, sino la de completar la labor de éstos. Los países en los cuales funciona una sección dedicada a las actividades derivadas de la explotación de este tipo de films son: Francia, Bélgica, Portugal, Argentina, Puerto Rico, Cuba, México, Chile, Panamá y Filipinas.

El film de 16 mm. en Portugal

Ha sido creada una Sección de la M. G. M., encargada de la divulgación y exhibición del film de 16 mm. en Portugal, con funcionamiento análogo de las que ya actúan en otros países. Para dirigir dicha sección de formato reducido ha sido designado el cinematografista portugués Raúl Faria da Fonseca.

El éxito de "Spellbound"

"Spellbound", film de Alfred Hitchcock, interpretado por Ingrid Bergman y Gregory Peck, con decorados de Salvador Dalí, está basado en la novela de Hillary St. George Sanders y Leslie Palmer, "La casa del Dr. Edwardes". La película permaneció veintitrés semanas consecutivas en el Astor, de Nueva York, y fué estrenada simultáneamente en dos cines de Londres, el London Pavilion y el Tivoli.

"Enrique V" en Nueva York

Esta película, estrenada en el "Cantor Theatre" de Nueva York, despertó una gran expectación desde antes de su proyección. Un mes antes de esta fecha se habían vendido localidades por valor de 10.000 dólares.

Películas inglesas en Finlandia

La compañía británica "Eagle-Lion" ha establecido en Finlandia una organización para explotación de películas inglesas, habiéndose perfilado ya un programa de más de 20 películas, entre las que figuran "2.000 Women", "Dead of Night", "Love Story", "Man in Grey" y otras.

Las principales casas norteamericanas con oficinas en Finlandia son la 20th Fox, M-G-M, Paramount y Warner Brothers. Las pe-

lículas de la Universal, Columbia y R. K. O. Radio son distribuidas por una sola organización, la "Finlandia Distributor".

La producción finlandesa que en principio fué distribuida por la Paramount a través de Scandinavia, en la actualidad está limitada exclusivamente a Finlandia, sin traspasar su frontera. Ello es debido, probablemente, a su baja calidad.

Las películas de Hollywood en Australia

Un recuento de las películas importadas por Australia, publicado en Sidney, demuestra que el 88 por 100 proceden de Hollywood.

El número de películas proyectadas en dicho Dominio inglés el pasado año fué de 290 películas americanas contra 25 británicas.

Otras 30 películas se importaron de diversos países.

América compra los derechos de explotación, en película de 16 mm., de las obras de Shakespeare

La compañía americana "Eastin Pictures Co." ha adquirido los derechos exclusivos para la explotación de las obras de W. Shakespeare "Macbeth" y "Julio César", filmadas en 16 mm., que constituyen las dos primeras películas de la serie "Eastin School". Fueron realizadas hace unos dieciocho meses por la British Council para Sydney Box Productions. El director fué Henry Cass.

La película de 16 mm. en los ferrocarriles y en el mar.

Desde hace diez años la compañía ferroviaria inglesa Southern Railways dispone de una sección cinematográfica propia, y durante la pasada guerra ha mantenido en vigor la producción de películas de paso estrecho. Estas películas son usadas como un medio instructivo complementario de las enseñanzas técnicas que reciben los funcionarios de ferrocarriles. Para ello se hace uso de un vagón especial construido a partir de un modelo anterior al pasado conflicto bélico, cuyo vagón, reformado, ha tenido un éxito considerable. El número de asientos de que dispone es de 56, y se desplaza de localidad en localidad sirviendo de cátedra ambulante. Está provisto de proyectores Bolex y Bell and Howell. El equipo eléctrico y las pantallas portátiles, cuando se dan proyecciones fuera del vagón, se trasladan en un camión,

que va en el mismo tren. Por lo que se refiere al cine en los barcos, aunque antes de la guerra la mayoría estaban equipados con aparatos de 35 mm., las compañías navieras estudian al presente las grandes ventajas de la proyección en 16 mm. —facilidad de traslado, tamaño, inflamabilidad, etc.

El cine en la Alemania actual

Al presente funcionan en la zona norteamericana unos 1.000 cinematógrafos, cerca de 800 en la británica, 370 en la francesa y unos 1.200 en la rusa. El total no se aleja de los que funcionaban en Alemania en época normal. Ello es debido a que no han sido afectados, en general, por el conflicto bélico, y a que, aun no siendo posible el llevar a cabo su reconstrucción, se han efectuado reparaciones en gran escala.

Los programas, hasta el presente, consisten principalmente en antiguas películas alemanas, las cuales han pasado previamente a la censura de los miembros de la Comisión Aliada de Control, las cuales se complementan con noticiarios y con películas americanas, inglesas, francesas y rusas.

En principio, estas últimas películas se presentaban con títulos superpuestos, pero son mejor aceptadas las que se doblan.

Todos los doblajes americanos y algunos de los británicos se efectúan actualmente en Berlín, si bien los ingleses utilizan también un estudio instalado en Hamburgo. En la actualidad toda la producción anglosajona se proyecta doblada, excepto algunas películas especiales.

Por lo que se refiere a las películas rusas, cabe señalar que han sido dobladas ya en sus primeros tiempos de proyección, pero han constituido un fracaso debido quizás a la selección de asuntos presentados y a la pobreza del doblaje.

El cine en Italia

En la primera reunión celebrada en Roma por los exhibidores italianos se acordó la formación de la Asociación General Italiana del Espectáculo, previéndose la instalación de dos oficinas, una en Roma y otra en Milán, que tendrán a su cargo, respectivamente, las zonas meridional y septentrional de la península italiana. Los productores y empresarios están representados por la Asociación Nacional Industrial del Cinematógrafo y Afines.

DATOS DE LA INDUSTRIA NORTEAMERICANA

El capital empleado en la industria cinematográfica americana, en 1942, ha sido de 2.061 millones de dólares, distribuidos en la siguiente forma:

Estudios	126.000.000
Distribución	25.000.000
Locales	1.900.000.000
Varios	10.000.000
	<hr/>
	2.061.000.000

Las personas empleadas en la industria cinematográfica son unas 200.000. Los impuestos pagados al Gobierno federal ascienden a unos 360.589.600 dólares, y a los municipios y gobiernos locales 250.000.000.

En 1942, las principales casas norteamericanas produjeron las siguientes películas de largo metraje:

Columbia	59 películas
M. G. M.	49 —
Paramount	44 —
R. K. O. Radio	39 —
20 th Century Fox	51 —
United Artistas	26 —
Universal	56 —
First Nacional	34 —

CINE EXPERIMENTAL

APARTADO 12308 MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Año.	50,00 ptas.
Semestre	28,00 »

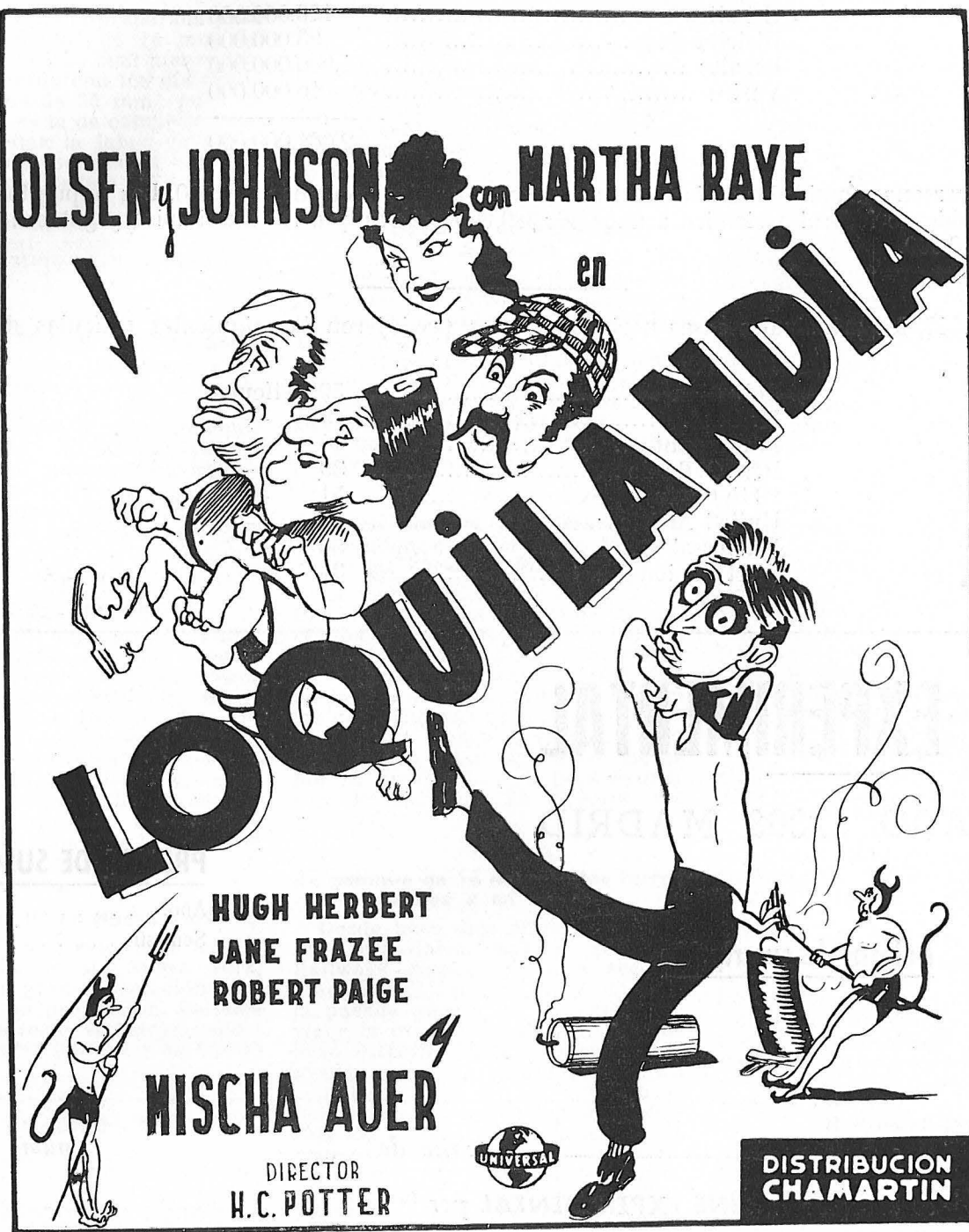
Boletín de suscripción

D.
que vive en calle de núm.
se suscribe a **CINE EXPERIMENTAL** por ⁽¹⁾
cuyo importe abonará contra reembolso al recibo del primer número.
..... a de de 194.....
El suscriptor,

(1) Un semestre o un año.

**AVENIDA ¡Éxito deslumbrante!
¡¡Atronante!! ¡¡¡Desconcertante!!!**

**L
A
M
A
Y
O
R
L
O
C
U
R
A
E
S
P
E
C
T
A
C
U
L
A
R
D
E
L
S
I
G
L
O**



**L
A
P
E
L
I
C
U
L
A
Q
U
E
H
A
C
E
E
N
F
E
R
M
A
R
D
E
R
I
S
A**

Negros, blancos, falsos príncipes, el infierno, bellísimas muchachas, locos, enanos, pieles rojas, tiros, carreras, golpes, trucos, hombres invisibles, el niño Jaimito, etc...

Nota de la productora: "Todo parecido entre "LOQUILANDIA" y una película es pura coincidencia"



PRESENTA

LA MANO *que* APRIETA

JACK MULHALL
WILLIAM FARNUM



Los
MISTERIOS de
NUEVA YORK

1ª JORNADA

"El invento fatal"

2ª JORNADA

"El enemigo invisible"

3ª JORNADA

"Defenderse o morir"



DISTRIBUIDA
POR

EXCLUSIVAS
ARAJOL



QUE HA PRODUCIDO

VIVIENDO AL REVES
TURBANTE BLANCO
HOMBRES SIN HONOR
CABEZA DE HIERRO
(DECLARADA DE INTERES NACIONAL)
UNA SOMBRA EN LA VENTANA
EL OBSTACULO
(2.º PREMIO AÑO 1945)
¡¡CULPABLE!!
NI POBRE NI RICO,
SINO TODO LO CONTRARIO
AQUEL VIEJO MOLINO

ESTA RODANDO ACTUALMENTE

BORRASCA DE CELOS

QUE JUNTO CON
SINFONIA DEL HOGAR, EL TAMBOR DEL BRUCH
Y FANTASIA ESPAÑOLA

COMPLETARAN EL PLAN DE RODAJE PREVISTO PARA 1946

DIRECTOR: IGNACIO F. IQUINO

