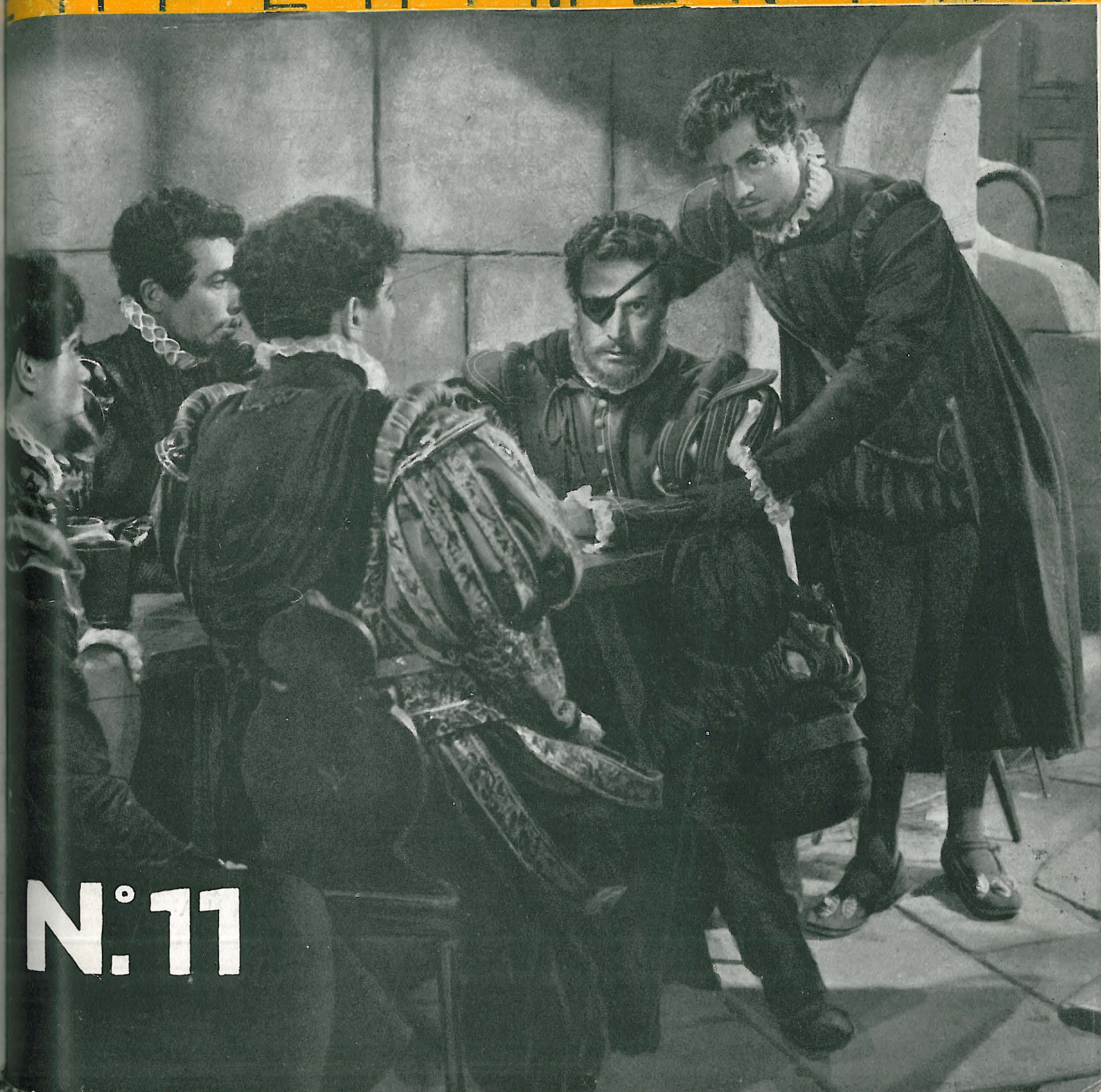


CRIMES

EXPERIMENTAL



N°11



- 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



Valca

*Material fotográfico
sensibile de gran calidad*

PRODUCTOS FOTOGRAFICOS S. A.
BILBAO



HENRIQUE V

EN TECNICOLO

DIRIGIDA E INTERPRETADA POR

Laurence Olivier

CON

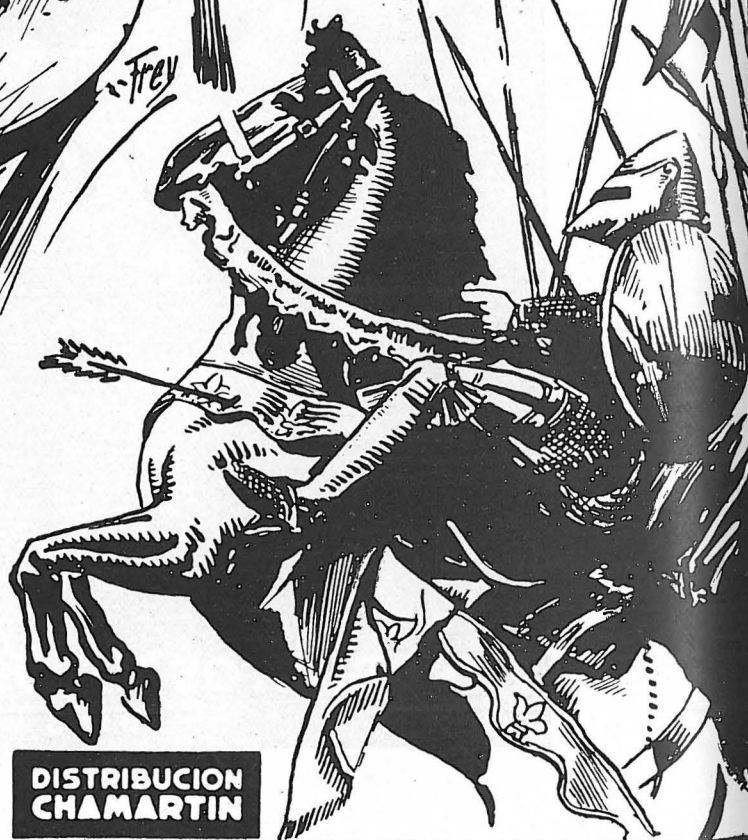
ROBERT NEWTON

LESLIE BANKS

RENEE ASHERSON

Y

ESMOND KNIGHT



DISTRIBUCION
CHAMARTIN

SUMARIO

Portada: "Camoens", de Leito de Barros.	
Cine hispanoargentino	195
Las cosas como son: Atención a los desaprensivos.	196
Desorientación	196
Influencias miméticas del cine, por Santiago Melero.	197
Aplicación al cine de un procedimiento novelístico: El relato en primera persona, por José Torrella..	200
La psicología de la infancia y el cine, por Angel G. Gauna	204
Televisión	207
Una lección de Rouben Mamoulian	208
Principios técnicos del documental, por J. López Clemente	212
Méliès, el mago	215
Fotografías del perfume que emanan las flores	219
El procedimiento "Agfa Color": Su empleo en el estudio y su tratamiento en el laboratorio	220
Las mejores películas del IX Concurso Nacional de cine "amateur"	221
Emulsiones en cinematografía "amateur", por Miguel Angel Bacabe	224
Crítica: El tema religioso en el cine: "La canción de Bernadette".—Una película por un director.—Shakespeare, de nuevo en el cine: "Enrique V".—Cine-Club: Dos adaptaciones, por J. López Clemente	226
La literatura española en el cine	229
Bibliografía	230
Noticias y comentarios	232

EXHIBICION

Evolución y revolución: ¿Películas de 16 ó de 35 milímetros?	235
Historia del cine de 16 milímetros en Estados Unidos: El cine de 16 milímetros llegaría a ser una industria universal tan importante como la del cine de 35 milímetros	236
El auge del film de 16 milímetros	237

N.º 11=AGOSTO-NOVIEMBRE 1946

DIRECTOR
CARLOS SERRANO DE OSMÁ

REDACTOR-JEFE
JOSE LOPEZ CLEMENTE

•
REVISTA MENSUAL
APARTADO 12308
MADRID.



CINE HISPANOARGENTINO

De las dos cinematografías de habla española —argentina y mejicana— que, junto con la nuestra, tienen hoy día una personalidad bien cimentada, apoyada en parte en la notable labor ya realizada y, en parte, también, en una gran cantidad de promesas futuras, conocemos solamente una muy menguada parte —y al parecer no la mejor— de lo realizado por el cinema argentino. A su vez, la Argentina no conoce mejor el esfuerzo y la labor acometida en nuestros estudios durante los últimos años, en los que el cine español ha ganado altura de medios y de propósitos. Basta con enunciar el hecho para percatarse de lo absurdo e incomprensible de este desconocimiento mutuo, que a nadie más que a nuestros dos países perjudica. Parece que actualmente existen conversaciones y proyectos para que cese este insólito estado de cosas.

Sabemos que todo requiere su tiempo y el momento oportuno para realizarlo. Así, un día le llegó su momento al intercambio hispanoportugués, iniciado eficazmente a partir de "Inés de Castro", continuado provechosamente desde entonces, y del que, antes o después, han de recogerse los frutos deseados. Directores y artistas portugueses trabajan en nuestro suelo. Artistas y directores españoles laboran en Portugal.

Algo en este sentido se ha iniciado con Méjico, al contratar este país artistas españoles para los estudios aztecas, y si todavía no se puede hablar de un verdadero intercambio, se halla en cauces de realización. El cine mejicano ha tenido, a su vez, una favorable acogida por parte de nuestro público, que lo comprende y asimila como suyo.

¿Por qué, pues, este alejamiento recíproco entre el cine de España y el de la Argentina, con quien nos unen tantas razones vitales y entrañables? ¿Por qué no hemos de apoyarnos en el fuerte vínculo de nuestro común idioma para la creación de un cinema hablado en español? Sabemos que los cinematografistas argentinos, al igual que sus colegas españoles, no le temen a una competencia mal entendida, sólo posible para los ineptos y malintencionados. El cine argentino, como el mejicano, como el español, dentro de una cierta analogía, tienen de por sí la suficiente personalidad para ser insustituibles ante el público que de ellos guste. No es, pues, un problema de competencia. Ni de dinero. Ni, tal vez, de mercados. Es, simplemente, un problema que está por abordar, con seriedad y resolución, y que a todos nos urge que se aborde, pues sólo provechosos resultados podemos esperar de una colaboración que ha de sernos tan fácil de realizar, por razones temperamentales, de sensibilidad y de idioma.

Atención a los desaprensivos

La gran legión de los desaprensivos se extiende también, como no podía menos de suceder, al mundo del cine. Es un peligro inminente para la pública salud de este joven arte, que precisamente por sus pocos años, y la gran promesa de posibilidades que ofrece, se halla expuesto al asalto de los que no llevan más bagaje que su desmedida audacia. Por ello es preciso vigilar siempre. A todos corresponde esta labor. En el caso concreto que ahora nos ocupa, a los jóvenes estudiosos y vocacionales que sienten la ferviente llamada de una inquietud pre-profesional ante la pantalla.

El peligro es éste: Ha surgido en Madrid una llamada Escuela de Cine. La regentan gentes sin conciencia artística ninguna. Sin sentido de la responsabilidad cinematográfica. Sin cultura ni buena voluntad. Como mayor estima alardea esta pseudo-academia, en su llamamiento a los estudiosos, de poseer entre sus cuadros elementos de la extinguida Escuela Cinetécnica de Bellas Artes. ¿Recuerdas, lector? Aquel núcleo de vividores, dedicados a explotar el candor de las gentes sencillas, resurge, con otro nombre y al calor de otras circunstancias, con los mismos propósitos de lucro zafio. ¿Es esto admisible?

Hay una generación ambiciosa de crearse un porvenir en el vasto y complejo universo del cine. A esta generación hay que servirla y respetarla, por lo que pueda representar en el mañana español. Es, sí, preciso, diríamos ineludible, a estas alturas la creación de una Escuela donde de la manera más amplia y competente de que seamos capaces se orienten las aptitudes y vocaciones y se facilite el estudio a muchos españoles—que de cierto así lo desean—, hoy perdidos para la buena causa de la cinematografía nacional. Urge ya la creación del centro docente y experimentador, revestido con la solvencia que tan elevada misión requiere. Lo que no puede hacerse, en ningún momento, es aprovecharse de unos impulsos generosos y útiles, en servicio de un sentido artístico y cinematográfico completamente amoral, a más de equivocado.

A los jóvenes estudiosos y vocacionales corresponde la misión de vigilar públicamente por la salud del arte nuevo. A ellos invitamos, desde esta nuestra columna combativa, al desdén y al desprecio para quienes, bajo la máscara de la formación profesional, pretenden satisfacer sus bajos apetitos mercantiles, bastardeando el sentido de la pura y noble vocación.

DESORIENTACION

Varios graves problemas gravitan actualmente sobre la cinematografía española, cuya resolución favorable es urgente, si se quiere estabilizar y forjar una industria potente.

La experiencia adquirida a través de los últimos años nos demuestra que la mayor parte de tales problemas, en vez de solucionarse, se complican cada vez más.

Como consecuencia inmediata de todo ello, un gran número de empresas dedicadas a estas actividades llevan una vida lánguida, sostenida y alimentada, la mayor parte de las veces, por un movimiento artificioso de letras y diversos documentos de crédito, no pudiendo, por tanto, extrañar a nadie que cualquier día venga la quiebra de muchas de estas llamadas productoras cinematográficas.

Es verdad que la iniciación de muchos de estos negocios fué planteada a base de un falso y erróneo conocimiento de esta complicada industria, y, también, promovida por personas a las cuales lo único que les interesaba era disponer de un dinero, aun en condiciones precarias, con el cual iniciar sus proyectos concebidos y preparados, la mayor parte de las veces, en las mesas de los cafés.

Debido a esto y, sin duda, para intentar resolver y aclarar tales negocios, se reúnen, de vez en cuando, gran número de estos industriales para tomar acuerdos y adoptar conclusiones; nuestro deseo es que lo consigan pleramente, aunque, dada la complejidad y variedad de los temas que esta industria lleva aparejados, dudamos que lleguen a ponerse de acuerdo, especialmente en aquellos aspectos básicos de la importación, el doblaje, etc., sobre los cuales descansan y se apoyan las empresas que hoy trabajan en estas actividades.

Y lo grave de todo esto es que estas empresas, de naturaleza española, van agotando sus recursos y dejando el campo abonado para que otras organizaciones más fuertes puedan, en su momento oportuno y sin gran esfuerzo, acaparar nuestro mercado y convertirse en sus dueños absolutos.

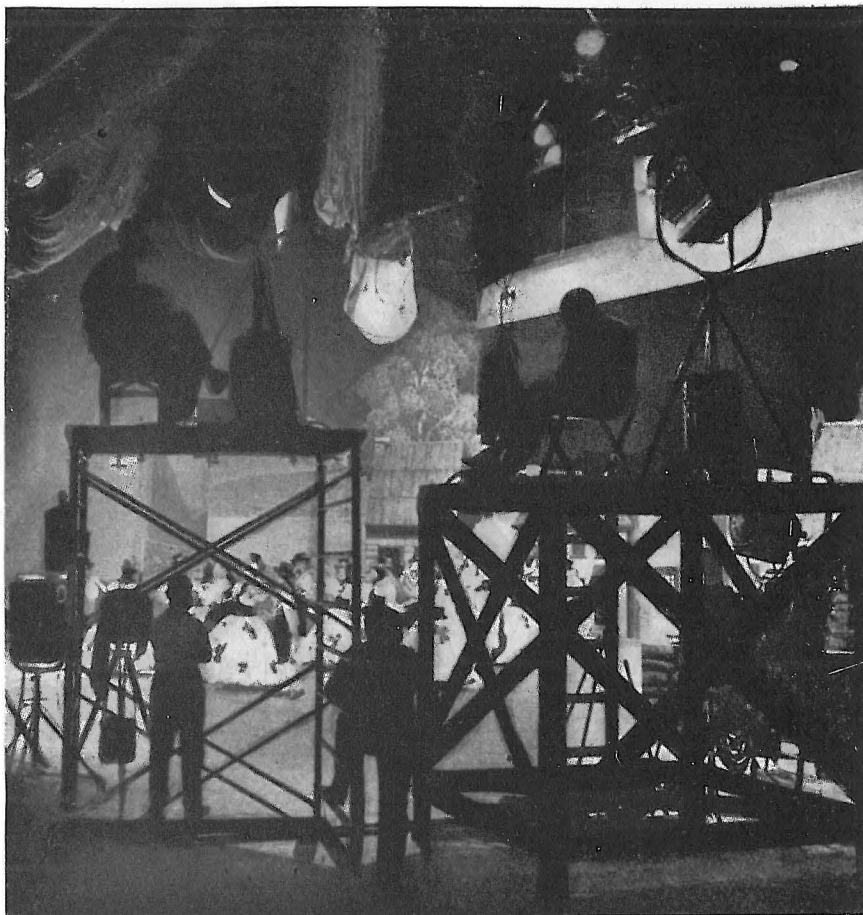
Una vez más insistimos en nuestro punto de vista, ya indicado en editoriales anteriores: reducción de los impuestos a las películas españolas, aspecto sobre el cual están todos de acuerdo; creación, para la que también hay acuerdo, de una reducida comisión de técnicos que realice un detallado estudio de nuestra cinematografía, así como las de otros países, especialmente las de México y Argentina, con objeto de adoptar conclusiones, las cuales, una vez discutidas ampliamente en la prensa, en los medios cinematográficos, etc., sirvan de orientación a las personas que hoy rigen los destinos de esta industria.

Influencias miméticas del cine

por Santiago Melero

La transcendencia y el influjo que el cine ejerce—como la manifestación social y artística más considerable de nuestra época—, se examinan compleja y hondamente en este artículo de Santiago Melero.

Los estudios, maravillosa ingeniería de la imaginación



Cuando el espectador de cine se sumerge en la mágica oscuridad de la sala de proyección, su retina es instantáneamente impresionada por la cuadrícula luminosa donde se está desarrollando la trama cinematográfica. Este hecho óptico, de primera manifestación, comporta, al transformarse en percepciones sensibles registradas en la conciencia, nada menos que toda una teoría psicológica que sólo en determinados aspectos guarda pareja semejanza con otros espectáculos estéticos. Intentaremos delimitar varios de los fenómenos físicos derivados del cine que por su intensidad de efectos potencian la capacidad emotiva del público o influyen decisivamente en las reacciones anímicas de éste. Tras de las someras consideraciones que han de subseguir, podremos apreciar hasta qué punto cine y teatro —por citar el género artístico más afín— provocan en el espectador emociones de distinto linaje.

El campo visual que se ofrece al público que concurrir al cine por de pronto acusa una dimensión circunscrita a la pantalla, que entra de lleno, plenariamente, en sus posibilidades de captación. No es preciso disparar la mirada de uno a otro punto para percibir el fluir íntegro de las imágenes a medida que éstas discurren en sucesión cambiante; basta no más con polarizar la visión en el centro del lienzo para que las personas o elementos escenográficos que pueblan la escena sean absorbidos en una síntesis unitiva que abarca tanto a los actores que se muestran en prime-

ros planos como aquellos otros cuya acción aparece encuadrada de manera tangencial o secundaria. Apenas sin esfuerzo alguno de atención, al público le es dado circuir, de una rápida ojeada, hasta la inanimada nota ambiental que acaso se guarece en el ángulo de un fotograma con tácito recato.

Ciertamente, esta doble tendencia asociativa que de modo indistinto puede poner en juego el espectador de cine, no por ello le incapacita para detenerse en la observación de detalles interpretativos o en la apreciación de matices en orden a los valores técnicos que intervengan en el film. Es decir, que, a diferencia de las representaciones teatrales, donde la amplitud del escenario y la atracción convergente de la figura central —agudización auditiva para que la belleza y comprensión del diálogo no se pierda, necesidad de seguir el ritmo del gesto para encontrar el ajuste de lo que se dice con el repertorio de ademanes— acotan la farsa escénica en compartimentos interdependientes, en la contemplación de la película tal esfuerzo de abstracción es innecesario, al menos en el sentido de exigencia correlativa a la naturaleza del hecho que acontece en la pantalla. Mientras en el teatro, por decirlo así, cada actor irradia fluído propio e imprime a su actuación un perentorio empeño de sustraer hacia él la expectación del auditorio, en el cine, por virtud de su forma anónima de realización, la mecánica interpretativa subordina la individualización excesiva a la conjunción armóni-

ca de las distintas partes del elenco artístico. Así, sucede que hasta en obras teatrales concebidas con espíritu realista siempre prevalecerán composturas, inflexiones de voz, o lo que, en términos generales, podría denominarse corporización de la escena, que destacarán convincentemente el carácter artificioso del teatro —eludo la alusión a su escenografía estática, porque contribuyendo, en gran medida, a crear ese convencionalismo a que me refiero, su misma presencia proporciona elementos de juicio cuya aclaración es innecesaria.

Contrariamente a la impresión de falsedad que se desprende del teatro, opone el cine la equilibrada plasmación de los medios expresivos conducentes al logro de una naturalidad que no desmaye a lo largo del rodaje. Para conseguir este propósito, cualquier artilugio que se erija es válido, en tanto no descubra el secreto de su construcción; el empleo del trucaje, tan necesario a veces para evitar costosos montajes o la toma de exteriores que implicarían largos desplazamientos, no mengua la calidad realista del cine, pues es sabido que en los estudios —maravillosas ingenierías de la imaginación— pueden obtenerse escenarios o efectos que superen la grandiosidad del original que imitan. Técnica y puro expresionismo artístico se ensamblan en perfecta simbiosis.

En cambio, por más que el actor teatral se someta a un sistemático ensayo de sencillez, no podrá evi-

tar el incurrir en ciertas actitudes amaneradas, vehementes o enfáticas —según el tiempo vital en que se halle encajado—, como consecuencia de la falta de control ajeno que neutralice su escape hacia lo hiperbólico, y hay que añadir que la ausencia de un director que aquilate y reduzca a límites precisos la fluencia temperamental del artista, en el momento de la representación, propende a que éste incida en sobrecargar el papel que desempeña con el afán de dar rienda suelta a su deseo de lucimiento personal. Y ello es así, incluso en actores imbuídos de la fidelidad al personaje que encarnan; no digamos de aquellos otros que, por ignorancia o deficiencias de escuela, confían el acierto de su intervención al mero instinto profesional.

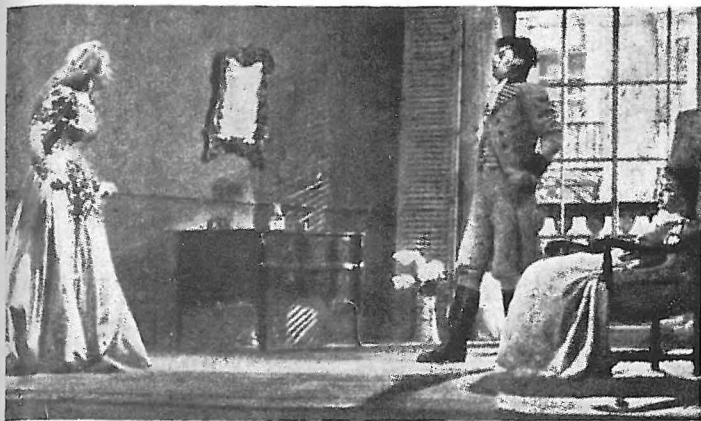
En el cine, obvio es decir que al actor no le es permisible evadirse a zonas irreales en las que su personalidad encuentre singular acomodo. Habrá, sin duda, una línea peculiar de producirse ante la cámara que, con las alteraciones sustanciales al rol que interprete, nos darán el nervio central de su sensibilidad humana, prefigurando la tónica de lo que ha de ser su carrera de intérprete. De aquí proviene el fenómeno colectivo de que los artistas que nos son dilectos estén insertados en nuestro mundo de recuerdos en su hechura fisiognómica, de forma que acudamos a verlos con ánimo de corroborar el conocimiento que de ellos tenemos, a través de los problemas que la peripecia del film les proponga. Pero lo que se dice acentuación del pathos, inclinación a desvirtuar el perfil espiritual del tipo representado, para afirmar la propia idiosincrasia, en el cine no tiene holgada cabida, aunque existan ocasiones en que el director consienta, *ad-libitum*, algún margen de autonomía. Mas esta ejercitación del albedrío interpretativo, que en los protagonistas se halla vigilada por la mirada implacable del director, se refiere más bien al confusioismo de masas que es necesario introducir en determinadas escenas, y para cuya consecución los figurantes deben obrar con entera libertad.

Y es que el estilo y esencia del arte que Epstein calificó de la "cuarta dimensión" impone dos imperativos que deben ser antepuestos a otra suerte de consideraciones, si no se quiere correr el riesgo de transgredir sus leyes fundamentales: la exteriorización sobria de los sentimientos y la supresión de lo pantomímico merced a la traducción dinámica del movimiento. Pues siendo principalmente el séptimo arte la utilización de valores visuales, cualquier concepción en este sentido que resienta la disciplina del gesto alteraría fácilmente la mímica concisa del actor, desfigurando su fotogenia e incurriendo en las afectadas maneras del histrionismo teatral. A guisa de ejemplo, recuérdense las inefables películas silentes de Pola Negri —dislocación de lo trágico—, o, para rubor del cineasta coetáneo, la mayor parte del muestrario que siguen presentando a la avidez del público las casas productoras de España y América del Sur.

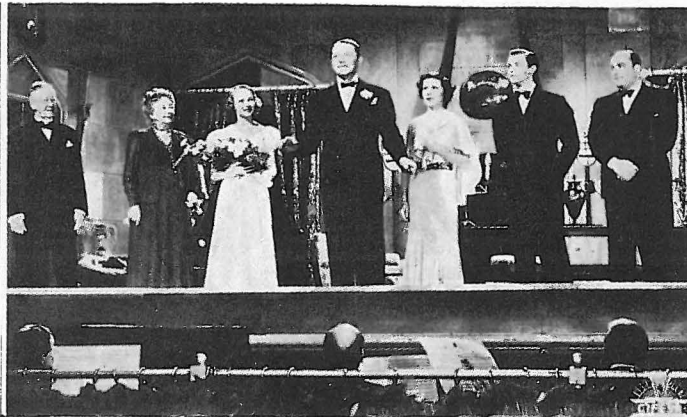
Pues bien; con la irrupción creciente del cine en los usos y costumbres de la masa, justo es reconocer que hay serias razones para sentirse alarmados, por el sólito encumbramiento del nuevo arte. En efecto,



Pola Negri representaba, en el arte interpretativo, la dislocación de lo trágico



Representación en la «escena real»: "Clavijo", de Goethe



Representación en la escena fingida por el cine: "Vuelta al ayer"

existe un hecho incontrovertible que nadie puede soslayar al examinar el rumbo ascensional que ha tomado el cine en nuestros días: su irresistible influjo mimético. Si a las teorías sociologistas de Guyau —tan certeras como erróneas en su aceptación global— se las desglosara en lo que tienen de alícuota verdad y se analizara el cine como componente social bajo la luz de aquellos principios, a buen seguro que el mismo esteta francés habría de asombrarse de su magna clarividencia.

Hay, sobre todo, en el espectador de cine una fusión inmediata con el problema humano que la película plantea. Las andanzas a que se ven sometidos los protagonistas en su lucha con la adversidad, hasta el momento en que resplandece la nobleza de sus designios, determinan una tensión emocional que anula, la mayor parte de las veces, el carácter pasivo que conscientemente trata de ejercitar el público en razón a la ficción que está presenciando. Pero a poco la frialdad analítica, la reserva a admitir siquiera la verosimilitud del argumento, ceden el paso a los puros resortes espirituales que directamente se sienten afectados al transfundirse en los avatares de los personajes. Si la interpretación llevada a cabo con el vigoroso realismo que demanda la propia estructura del tipo psicológico que el actor desarrolla, la dualidad del espectador —frucción estética e impasibilidad para dejarse arrastrar por el flujo instintivo de los sentimientos— es punto menos que imposible. Prendido en las redes del engaño, su facultad disociadora quedará totalmente reclusa para vivir entregado por entero, como participante mental, al destino de los héroes cinematográficos.

Es sobremanera infrecuente que el teatro logre concitar tal grado de atracción en la masa. No es esta la ocasión de discriminar si el aparente desdén que la gente experimenta ante el fenómeno escénico es perjudicial para la esencia eterna del teatro; simplemente, queremos constatar el hecho social de que el cine alcanza hoy día la primacía de los espectáculos multitudinarios.

Si intentamos delimitar cuál puede ser el módulo que actúa sobre la extensa gama de auditorios que acuden a las salas de proyección, forzosamente ha-

brá que pensar que hay en todo ello algo más que las pequeñas variaciones caprichosas a que la moda, con su tránsito de lo individual a lo colectivo, imprime en el gusto tornátil de la muchedumbre. No es, por consiguiente, una forma temporal de predilección que pasado algún tiempo descenderá en el aprecio del público, sino la concreción categórica de un nuevo Arte que resume en sus afanes múltiples la multiplicidad, también insoslayable, de un mundo que camina convulso de frenéticas pasiones hacia rumbos ignorados.

Esta fuerza cargada de energía, siempre renovada y en constante ebullición en que la sociedad actual se desenvuelve, precisaba de un receptáculo artístico capaz de recoger tan poderoso fermento vital. El cine ha asumido esta misión gigantesca porque sus posibilidades técnicas acrecen a compás de los tiempos y cualquier empeño, por fabuloso y extremo que resulte, puede acometerlo con éxito. Ello hace que el número de adeptos sea cada vez mayor, pues borradas las fronteras primitivas del cine mudo y su temática harto ingenua, las mentes más cultivadas, por exigentes que sean, tienen oportunidad de embriagarse en incitaciones trascendentales. No hay acotaciones que limiten el campo experimental del cine; todo se le ofrece rebosante de sugerencias, y todo es susceptible de ser traspuesto a la pantalla, cuando la pupila inquisidora de la cámara opera abiertamente sobre el haz tridimensional que forman el orbe dramático, pictórico y musical. El cine resume y condensa, como ninguna otra actividad estética, la enorme conmoción de nuestra época; su hegemonía no cabe atribuirle, como ya hemos señalado, a desviaciones fluctuantes del público, obedece a que en el séptimo arte ha encontrado la más certera plasmación de las inquietudes en que se debate la humanidad torturada o gozosa.

Sería interesante perfilar, aunque fuera esquemáticamente, las varias facetas sobresalientes del cine que revierten sobre el espectador con absorbente hechizo, hasta transformarle en dócil imitador de cuanto observa. Mas este estudio, por demás atrayente, no puede encajar en el presente trabajo por razones de diferenciación y de prolijidad inevitables.

EL RELATO EN PRIMERA PERSONA

POR

JOSE TORRELLA

José Torrella nos ofrece sus atinadas reflexiones sobre la actual modalidad en el relato cinematográfico y su relación con el literario. Tema, por otra parte, permanente y siempre sugestivo.

"Anoché soñé..." Estamos perdiendo la cuenta de las películas que se inician con cualquier variante del "Anoché soñé", rebequino, con voz en "off" o sin ella. La famosa película de Hitchcock no descubrió el procedimiento, ciertamente; lo que hizo fué escamotear la imagen del narrador y suplirla por el magnífico "travelling" a través del parque abandonado de Manderley, ilustrativo de su referencia oral.

Hay un antecedente que no me atrevo a declarar como el primero en cronología; pero al que sí debemos asignar una primacía honorífica. Es el de *Variété*, de Dupont, uno de los títulos rutilantes del cine clásico, descubridor del subjetivismo en el cine, introductor de la cámara tomavistas en las interioridades, si no del alma —que esta batalla aun no ha sido satisfactoriamente ganada por el cine—, cuando menos de los sentidos. El relato del drama contenido en

la película *Variété* nos fué narrado en primera persona por su protagonista, a cargo éste del entonces gran actor Emil Jannings. La imagen se abre sobre su espalda —espalda numerada de presidiario; primera espalda expresiva del cine— en otro "travelling" perfecto de sentido cinematográfico a través de un corredor por el que dos guardias le conducen a declaración. Siempre de espaldas a la cámara, el presidiario, encorvado y cano, penetra en una pieza donde le aguardan los jueces. Se sienta ante ellos, y sin recurrir a la voz en "off", porque entonces el cine no disponía de otra voz que sus imágenes, el ex trapecista empieza su minuciosa declaración, su historia pasional, en que le conocemos vigoroso y joven y vemos su rostro abierto a la sensualidad.

De entonces acá, en cine mudo y en cine sonoro, infinidad de películas nos han sido narradas, intencionalmente, por pura fórmula las más de las veces, en primera persona, arrancando por su final —o, para hablar con más exactitud, por su "post-final"—, al que habremos de volver, infaliblemente, a la postre del relato.

Este procedimiento es uno de los numerosos diezmos que el cine paga a otras formas de arte. En este caso, a la novela. Encontraríamos infinidad de ejemplos, sobre todo en la novela moderna, de narración en primera persona. Las peculiaridades del arte novelístico se prestan de manera admirable a esta fórmula, que para el teatro, en cambio, es totalmente inadaptable. El análisis, la introspección, el soliloquio mental, el recuerdo, la íntima reacción ante determinados sucesos, personas o lugares, encuentran amplio espacio vital en el fluir de la pluma morosa del novelista. Muchas veces éste no hace más que resolver, total o parcialmente, por medio del relato subjetivo de su criatura literaria, su propio subjetivismo. Tal vez peque de exagerado si llego a afirmar que la fórmula subjetiva debería ser considerada como ideal para la novela. Con la narración en tercera persona nos hallamos ante una omnisciencia completamente convencional. Y, en cuanto a las descripciones del paisaje y del ambiente que rodea a los personajes, en su forma objetiva, se nos anto-

"Rebeca", de Hitchcock



jan a veces innecesarios, entorpecedores de la acción y del ritmo, y no podemos atribuirles, en semejantes casos, otro mérito que el de puro alarde literario. Mientras que en la narración subjetiva las descripciones, por serlo también, lejos de separarnos del personaje nos ayudan a acercarnos a él, a introducirnos en sus anímicamente reconducidos.

Si en teatro no puede pensarse en esa fórmula personal, en el cine, en cambio, que tiene características comunes a la novela, cabe su adopción. Pero no puede olvidarse que el cine se produce en un ángulo estético al que convergen, desde dos puntos equidistantes, teatro y novela, y que si el cine se hermana con la novela en cuanto a ausencia de trabas de tiempo y lugar, a potencialidad ambiental y otros rasgos, en cambio le une al teatro su limitación extensiva y su poder de síntesis —tanto en la acción como en los caracteres—, en contraposición a la tendencia analítica de la novela. En razón a esa equidistancia, el relato personal ha de ser usado en cine con mesura y tiento. Y hay que tener presente que su aplicación resulta aquí mucho más difícil que en la novela; dificultad que la mayor parte de realizadores se saltan a la torera.

En efecto, casi todos los films que han pretendido ser narrados en primera persona no han pasado de anteponer al simple relato normal, objetivo, un a modo de prólogo o introducción que despierte en el espectador el interés que el proceso cronológico del asunto tardaría en levantar, y que, al mismo tiempo, confiera a la película cierto aire grandilocuente muy a propósito para impresionar a los públicos ingenuos. Todas las biografías, reales —*Edison, el hombre*— o ficticias —*Adiós, Mr. Chips*—, empiezan con el héroe encanecido que desgrana la historia de su vida ante un auditorio juvenil. En estos casos se busca también el efectismo de la caracterización por el contraste brusco con la aparición del héroe en su máxima juventud o adolescencia; efectismo que se diluiría si se empezara por ésta y se siguiera paulatinamente la evolución física del personaje.

Y casi siempre, entrada la acción, el autor se olvida de que es el propio protagonista quien la narra. Y el film pierde todo asomo de subjetivismo. Podría incluso amputársele su arranque y su epílogo y no se perjudicaría la esencia de la obra. En todo caso,



si la voz en "off" viene a recordarnos con sus intermitencias la fórmula original, no es más que para comodidad del realizador, que se vale de ella como sencillísimo puente en las transiciones de tiempo y de acción.

Todos esos realizadores y guionistas olvidan, por desconocimiento o por pereza, el modelo cumbre del género: *Variété*. Dupont no se limitó al arranque —por aquellas fechas original y, ya por esta virtud, meritorio— del protagonista contando su propio drama; hizo, además, por recordar esta premisa en el decurso del film, y así vivimos todo el drama a través del prisma subjetivo del narrador. Y ello sin necesidad de que su voz en "off" nos lo recordara de vez en cuando, convirtiendo a la imagen en simple ilustración. La cámara, cuando era necesario, suplía al narrador, posando su objetivo donde se posaban sus ojos turbios de pasión —el semidesnudismo de la acobracista, el torso vulgar de la esposa, el rival temeroso en lo alto del trapecio, el vacío de la pista— y trasluciendo su íntimo sentir.

La misma *Rebeca* constituye, en la etapa sonora, otro buen ejemplo de narración subjetiva. Aunque con auxilio de distinta técnica expresiva, puesto que la sonoridad no se introdujo en vano en el cine, asistimos también al drama desde el pequeño y zozobran te ángulo de la protagonista. El mismo misterio rodea ante ella, como ante nosotros, a las figuras con las que debe enfrentarse —presentes, como el esposo y el ama de llaves, o ausentes, como Rebeca—; el ambiente de *Manderley* le asfixia y nos asfixia. Otro ejemplo a tener en cuenta es *Lydia*, de Duvivier. Las figuras masculinas que se suceden en el calendario pasional de la protagonista son un tanto vagas, des-



"Un tiro en reserva", de Renato Castellani

dibujadas, y no sabemos de ellas más que lo conocido por Lydia.

Además de ese desenfoque narrativo —que a veces puede llegar hasta la deformación de la realidad, como en el recuerdo del primer vals de *Carnet de baile*—, olvidan los autores y realizadores de muchos films descritos en primera persona la limitación de elementos narrativos que esto implica. Renunciar a la narración objetiva, digamos normal, de un asunto, supone renunciar a la cómoda omnisciencia del autor. El protagonista no es omnisciente y no puede haber visto ni oído los acontecimientos y conversaciones en los que no ha estado presente. No recuerdo si *Variété* y *Rebecca*, los dos ejemplos que mayormente he usado hasta ahora, cayeron en ligeras distracciones de ésta que debería ser implacable norma de los films explicados en primera persona. En todo caso, debería perdonárseles en gracia a su bien lograda subjetividad moral, ya que no totalmente física. Quienes no lo olvidan nunca, desde luego, son los novelistas. Tal incongruencia sería inadmisible de todo punto en una novela. Y he aquí que me pregunto por qué no lo es igualmente en el cine.

Tenemos un ejemplo bueno en este sentido: *Un tiro en reserva*, película italiana de Renato Castellani. La línea narrativa sufre una cisura a mitad del relato, correspondiendo a una laguna existente en el conocimiento que de los hechos tiene el narrador. Efectismo deliberado o no, el cambio de giro en la narración comunica novedad e interés al relato y se ajusta a un rigor lógico que deberíamos exigir siempre.

Faltas a ese rigor las encontramos en películas que, aparte tal convencionalismo indebidamente admitido, reúnen excelentes cualidades. Un caso reciente es el de *El cielo y tú*, de Litvak, cuya trama aparece explicada por la protagonista a sus nuevas alumnas de francés en el primer día de clase, en un por cierto sugestivo arranque de película. Hay algunas, poquitas, escenas entre el matrimonio ducal a las que la institutriz, encarnada por Bette Davis, no está presente, y que, sin embargo, narra en el curso de su relato. Como, asimismo, el detalle de la sirvienta enviando por correo a su señora los recortes de periódico en que se calumnia al duque y a la institutriz.

Dentro de la producción española tenemos el caso de incongruencia mayúscula registrado en la película *El fantasma y doña Juanita*. Esta emotiva realización de Rafael Gil cayó en el error de querer ser narrada en primera persona. Doña Juanita cuenta a su sobrina, para que le sirva de ejemplo, su fantasmal amor con el payaso de circo que se hizo pasar por contable del mismo a los ojos de la muchacha y de su dignísimo padre, y que pereció en el incendio del circo. El entierro, en una inolvidable secuencia, pasa por delante mismo de la ventana de Juanita sin ella sospechar que sea el de su amado. Y las investigaciones llevadas a cabo son infructíferas, por cuanto se pregunta por un señor que fué administrador del circo y nadie ha oído hablar de él. Juanita llega, con el tiempo, a dudar de si su amado existió de verdad o fué no más que un fantasma de su imaginación. Fijémonos bien: es imprescindible, para ese vago



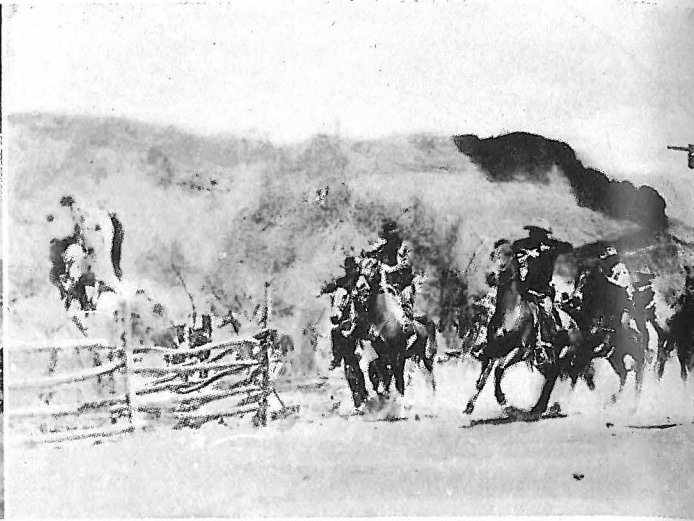
"Lydia", de Duvivier

final poético del drama de Juanita, que ella no hubiese llegado a descubrir la verdad acerca de su amado. Luego, si Juanita ignora toda su vida que aquél fué un ínfimo payaso de circo, ¿cómo puede describirlo como tal a su sobrina y cómo puede contarle con lujo de detalles los esfuerzos que tuvo que desplegar el muchacho para no ser descubierto y su escapatoria con la mona a través de la feria? Se comprende que el preámbulo fué añadido al asunto para poder dar a la cinta un final feliz casando, ya que no a Doña Juanita, a su joven sobrina, encarnada por la misma actriz —delicada actriz— Mary Delgado. En atención a esa premisa comercial, de seguro impuesta a Rafael Gil, puede únicamente perdonársele tamaña incongruencia.

Y, como final, citaré un ejemplo absurdo de película iniciada con el relato en primera persona: *Laura*, de Preminger. La voz en "off" del escritor, que fué el mentor de Laura y que había llegado a atentar contra su vida, se encarga de introducirnos en el asunto para dejarnos después en manos del detective, a través de cuya labor policial acabaremos por encontrar el cabo al ovillo. Pero el inspector no conoce la vida de Laura —los espectadores tampoco—, y otra vez hay que echar mano del periodista para que nos la explique. La voz en "off" vuelve a tener su juego, hasta que la aparición en escena de la propia Laura, en un golpe de efecto muy bien preparado, nos libera de ella.

Quiero dejar bien sentado, como conclusión a este pequeño estudio, que son dos las características exigidas por el relato en primera persona: a) Subje-

tivismo. b) Limitación de conocimientos por parte del sujeto narrador. La primera de ellas es de naturaleza psíquica y podemos dejar de exigirla en temas no psicológicos —frívolos o de acción—, y hasta en ellos si los personajes aparecen objetivamente bien dibujados. Y del mismo modo que puede hacerse una película narrada en primera persona, pero sin cariz subjetivo —que es difícil no lo tenga, más o menos pronunciadamente—, puede el autor, y esto igual en cine que en novela, proyectar su enfoque subjetivo sobre determinado personaje —eje de la acción— dentro de un relato en tercera persona, e incluso puede alternar ese enfoque subjetivo entre varios o todos los personajes de la acción, indistintamente, cosa muy corriente en la novela. (Hay momentos del más puro subjetivismo en el concierto de Charles Laughton en *Seis destinos*, sin ser esta película narrada en primera persona. Y nótese que con ésta van tres las referencias a Julien Duvivier, con lo cual se demuestra que este realizador tiene un acusado perfil subjetivista y que, además, lleva cierta preocupación de índole literaria a todos sus films.) Esto quiere decir que el subjetivismo narrativo no necesita forzosamente del "yo" narrador. Ahora bien: si el sujeto narrador puede olvidar su condición psíquica, no puede hacer igual con su naturaleza física. Y es preciso que le exijamos un conocimiento cabal de lo que nos cuenta. Si la trayectoria del argumento no lo permite, cabe una solución sencillísima: prescindir del relato en primera persona —fórmula accesoria, por lo externa— y desarrollarlo impersonalmente.



La infancia pide acción a toda costa

La psicología de la infancia y el Cine

por Angel G. Gauna

Sobre la influencia que el cine pueda ejercer en la infancia se ha discutido mucho: unos, lo consideran inocuo; otros, excesivamente peligroso. Angel G. Gauna analiza el problema con el conocimiento y la objetividad que el tema requiere.

"Mens sana, in corpore sano"

La edad moderna concede un gran valor a la educación infantil y al desarrollo de la juventud desde que el niño ha sido descubierto como un virulento bacilo de Koch para la fuerza cívica de los pueblos y para la continuidad y supervivencia de los mismos. No es extraño, pues, que entre las revisiones habidas en los métodos de enseñanza se haya pensado también en los espectáculos, que tan activamente intervienen al parecer en la formación y modelación del niño.

Indiscutiblemente se ha tenido que señalar al cine como el mentor más diabólico, simplemente por ser el más mayoritario. Con causa o sin ella, de esta noción cuantitativa parte la confabulación de los destructores del cine, según los cuales representa un foco de infección, un virus que se extiende y contamina, una escuela, en fin, de malos instintos. Pero no podría sentarse ningún principio relativo, por liviano que fuera, sin conocer tan sólo superficialmente en qué dirección actúa el cine, hecho con secundaria intención para la infancia, y sin averiguar cuál es el mecanismo intelectual del niño frente al cine.

El acercamiento simbólico al mundo de las ideas lo consigue el niño a través del dibujo: por propio impulso, el niño cuando dibuja no reviste a las líneas de otra intención que esquematizar una repre-

sentación cualquiera, dándole, eso sí, una dirección en el movimiento inspirado. Ambas cosas son las soterradas fuerzas que pugnan por salir clarividentes y formadas a la superficie, y de las que el cine, por su procedimiento visual y dinámico, es un mágico anticipo, una revelación sorprendente. De ahí que el cine y el niño se compenetren de tal manera como dos gotas de agua que caen en el mismo recipiente. El cine, exactamente como un dibujo potencial, es, más que contenido, forma y movimiento; de algunas observaciones recogidas expresamente se desprende que la infancia tiene fuertemente arraigado ese concepto impresionista del cine —todo lo contrario de barroquismo, redundancia y lentitud—, siendo este ángulo de la psicología del niño la constante más uniforme y característica.

Preguntados algunos niños sobre algunos títulos de películas de su preferencia, tomados al azar, refferendamos los siguientes: *Las cuatro plumas*, *Miguel Strogoff* y *Guadalcanal*. Pero más explícitos, han acabado por decir que los momentos culminantes de esas tres películas citadas son: el emocionante asalto al castillo o fortaleza, el sable que pasan por los ojos al correo del zar y el asalto a las playas del Pacífico. Excepto el segundo ejemplo, que pertenece a un temperamento lírico y reflexivo, los otros restantes, que son los que abundan, indican movimiento a ultranza, forma y superficie.

(No ocurre así en el sexo femenino, más inclinado a la ternura, lo incruento, la maternal. Por este lado la acción no es vista como una exigencia del temperamento, y más que la forma, como retentiva o asociación de ideas, está el color, el detalle, el adorno.)

Las condiciones o aptitudes del niño para comprender el fondo del cine son mínimas, puesto que se encarama a la superficie para ver sus propios serpenteos, y menos con la maldad deliberada que muchos le conceden. La atención infantil sufre por ver desfilar ante sus ojos atónitos un galope de caballos, una persecución, y en el instante que se produce el acontecimiento vibran de pura e ingenua emoción, dando rienda suelta a su exuberancia. No es más que ritmo y latido de sangre y corazón jóvenes, de una energía volcánica que ha de arrojar su lava. Por eso, cuando se observa en las películas de *cow-boys*, principalmente, cómo se pone de parte del bien el imponente sufragio de voces juveniles, aconsejando, advirtiendo, porfiando a viva voz con su héroe, todo intento puritano de aplacar esa cólera y de debilitar ese instinto de la justicia en su primario salvajismo es inútil, son energías perdidas, porque lo que está soliviantado por la sangre, por el empuje biológico, no hay obstáculo que lo detenga.

La infancia en su primera edad quiere acción como sea, viendo hecatombes espectaculares (*Vinieron las lluvias, Suez, San Francisco*) a cuyo solo anuncio soportan el tedio de las largas peroratas por ver llegar a la acción con toda su descomunal potencia. Admira la violencia, la tensión, el escorzo de la pelea, sin malicia, sin simulación; pero si ésta es la faceta benigna de las reacciones infantiles, no por eso hay que cerrar los ojos a las consecuencias que producen muchas películas nocivas que, apuntando sólo a un maquaviélico fin comercial, remueven los más cenagosos fondos del hampa, del robo, el asesinato y la degradación. A pesar de que el cine se impone la tarea de reivindicar al débil y de hundir al forajido, quedan fluctuando muchas emanaciones, vapores insidiosos, que van contra las costumbres y hasta contra los morales. Tampoco es aventurado señalar que muchas aberraciones y síntomas de perturbación las ha producido el cine al someter a los cerebros infantiles, en una sola sesión, al mar-

tilleo de reiteradas visiones de tortura, de ambientes tétricos y angustiosos. Pero hay algo más grave que debe señalarse: es que el concepto social de la infancia —más altruista que egoísta, más de leyenda que de realidad— mucho cine vampiro lo destruye, lo tritura, no dejando en pie más que una rémora de susceptibilidades, de dudas, al observar que el plomo de una pistola tiene un peso específico resolutivo mayor que la razón, la honradez y la cordura. Anticiparse al desarrollo psíquico del niño y romperle todas las ataduras que le ligan a su mundo imaginario es tanto como suprimirle toda base para que llegue con arrestos a edades más trascendentales. Aún era preferible tolerar la lectura de libros de caballerías que permitir que la infancia que abre los ojos a la vida se encuentre en cruz con los mayores engendros del crimen y la buhardilla, elevados a pretensión de arte. Por desgracia, ninguna productora realiza una película para el exclusivo entendimiento y deleite de la infancia, porque nunca se pensó en favorecerle y recrearle al mismo tiempo que se hacía obra pedagógica, esto es, dirigiéndole por la idiosincrasia de la edad, buscando lo que el niño quiere encontrar en el cine, antes de que encuentre lo que no buscaba y pierda por completo el espíritu crítico y estético en el inmundo piélago de teratológicas invenciones.

La acción no solamente es agresión: posee la virtud de construir. Luego, las inclinaciones del niño en ese sentido no ofrecen impedimento alguno para que, bien orientado, fecunde resultados eficientes. El bien y el mal, como contraste de esa misma acción o de esa necesidad vital de actuar, no solamente se obtiene recurriendo a un modelo de desfachatez para convertirlo en los últimos metros en un rollizo angelote. El concepto tiempo en el niño es una no-



El joven Edison

ción que hasta cierto punto carece de valor, y al no discernir el significado alegórico de los fundidos ni mensurar el estado de conciencia del tiempo transcurrido de una secuencia a otra, no existe espacio ideal que le permita comprender la lógica de muchas transmutaciones.

Se alegará: el cine se ha hecho para divertir. Exacto. Esto rezará para el hombre agobiado de trabajo que sale de una proyección más o menos escéptico. El niño no. El niño asimila y sufre intensamente las vicisitudes de lo que ve desfilan por la pantalla. ¿Luego entonces? La infancia es algo más que un objeto, y el cine algo más que un bufón. Si todo ha de ser aceptable porque divierte, guarden sus plumas los pájaros agoreros (los críticos) y que todo se despeñe por la fuerza de la gravedad, que no hay pena ni gloria en deducir, advertir y condenar. La infancia no es ese inocente querubín que algún poeta trasnochado dijo, ni tampoco es el genuino malhechor que medita sus actos. Es como todos: ni ángel ni bestia, pero está sin recibir el bautismo del fuego y marcha alegremente por el borde del abismo. ¿A quién toca advertirle?

Otra cosa. ¿El niño es bueno o malo al nacer? Esto se han preguntado muchas generaciones. La cuestión surge por propia intención, para penetrar más profundamente en el oscuro túnel de la psicología infantil con relación al tema del cine y plantearnos las preguntas: ¿El niño quiere el cine constructivo por propio impulso o, viceversa, prefiere el cine turbulento y guerrero? ¿La selección hacia un lado u otro implica que el niño sea malo o bueno? Preguntados por cuestionario a seis niños qué películas les gustaban más: las de dibujos o las de bandidos, guerra y caballistas, han respondido unánime e indistintamente que las de carácter bélico y vandálico. Mirando atentamente la nota de aplicación escolar, de los seis niños interrogados resulta un promedio de aplicación, notable. Pero aún quedaba un barrunto que podía tener su interés en el esclarecimiento de estas extrañas predilecciones de la infancia hacia lo anormal, planteándoles una última pregunta: ¿Por qué artista sientes más simpatía? Tres han respondido por Gary Cooper, Laurence Olivier y Boris Karloff, y los tres restantes han coincidido en su apreciación al señalar a Spencer Tracy. Hecho el cómputo, la tendencia por simpatía es buena, exceptuando el que eligió a Boris Karloff, que se identifica con el espíritu y la obra como algo cabal y patológicamente sentido. El temperamento de Spencer Tracy, trazado en múltiples figuras como algo paternal —*Forja de hombres*, *La Ciudad de los muchachos*—, heroico y humano —*El explorador perdido*—, puede llamarse la tendencia ética al bien de los que, por paradoja, prefieren como incentivo el mal. ¿Puede señalarse una contradicción mayor? Queda en pie la primera proposición: el imperativo categórico de la infancia es la acción, primaria, inquieta, y al cine le corresponde la misión de suavizarla, orientarla y conducirla a buen término, sin someter tampoco la distracción visual a un espíritu car-

tesiano y ordenancista. La primera flecha lanzada en exploración ha de ser una oda a la alegría, que ahuyente para unos años del espíritu el espectro piadoso de la enfermedad y la melancolía. *Pelirrojo*, avalada por la dirección de Julien Duvivier e interpretada por Robert Lynen, se excedía en presentarnos antes de ahora el infierno de este mundo, en éxtasis y metáforas soliloquios, improcedentes para esa edad. Es preferible la gesta sencilla del pescador de *Capitanes intrépidos*, colocada en el mar infinito, como un mundo aparte y utópico a lo Tomás Moro, para pronunciar con llaneza de espíritu la gran diatriba contra la educación ejercida por mano de banquero en un niño orgulloso y mal criado. (*El joven Edison* aporta al cine infantil una orientación ejemplar al trasponer en imágenes la primera juventud del célebre inventor, llena de vigor, entereza e iniciativa, como si se tratara de un libro reconfortante de Samuel Smiles.)

Y ahora queda por dilucidar un apasionante problema que, a modo de corolario, expondremos en este trabajo. Es la influencia, con números y estadísticas, que el cine puede tener en la delincuencia, números y estadísticas que brillan por su ausencia en cualquier manual importante dedicado a la infancia, y de cuyas precisiones forzosamente se ha de prescindir. Esta cuestión pasa ya a las estribaciones de la juventud, y hasta, según un criminalista, su influencia llega a los linderos de los veinte años.

Como siempre, todo parece acusar al cine: las investigaciones revelan que los delitos más comunes en ese interregno son el robo y la violencia. El cine policiaco y el cine de "gangs" parecen marcar su huella mórbida y criminal. Pero rompiendo deliberadamente con cualquier tesis preconcebida, el cine daña tal vez menos de lo que podría dañar una novela. El proceso del cine es instantáneo, por acumulación esporádica, mientras que la lectura, además de comprometer la personalidad entera, es un filtraje lento, corrosivo y con efectos retardatarios. Mas, aceptando que el cine con sus emanaciones transtorne el cerebro impaciente de la juventud, no es el que inculca toda la porción del veneno. Hay que retroceder también al añoso árbol genealógico, a unas taras que fueron dejadas entre los cromosomas de la herencia, y luego, sin perder tiempo en otras disquisiciones, enfrentarse con el pavoroso y mastodóntico ambiente, tantas veces culpable y tantas veces inmune de sus crímenes. Por tanto, el cine, al presentar a émulos de Raffles y Al Capone, sólo coincide con los que sienten acicates homicidas o los que están instruidos biológicamente para toda suerte de acciones delictivas. El cine en este caso sirve perfectamente de reflejo; pero nunca como causa, cosa ésta mucho más grave y que hubiera sido puesta a la vindicta pública de haber sido descubierta como el *primus movens* de la delincuencia.

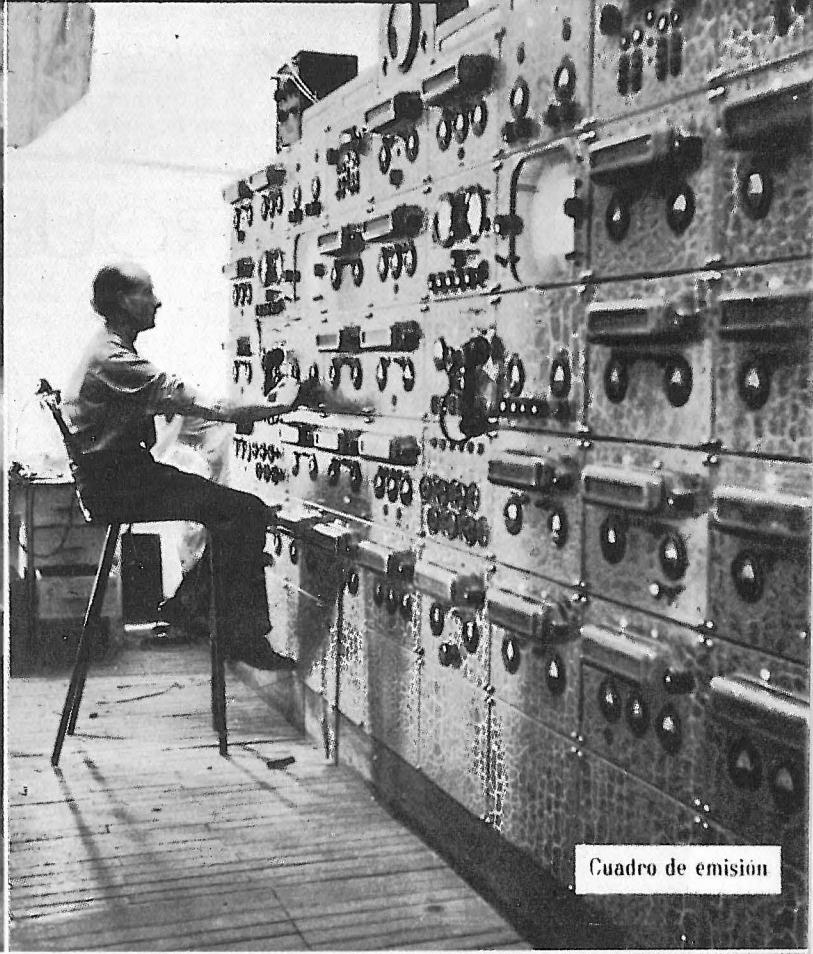
* * *

Todo espectáculo contrae una responsabilidad moral frente a la sociedad. En lo que concierne a la vida y a la psicología del niño, ninguna medida de profilaxis y de estudio será suficiente, por ser él la clave ignota de todos los futuros.

TELEVISION



Construcción de modernos aparatos



Cuadro de emisión



Retransmision de una escena de «El barbero de Sevilla»



Aparato receptor



Rouben Mamoulian

UNA LECCION DE ROUBEN MAMOULIAN

Rouben Mamoulian, famoso realizador de "Las calles de la ciudad", de "Sangre y arena" y de tantos otros famosos films, tiene un profundo conocimiento del arte dramático y de las posibilidades técnicas del cine, y así nos lo demuestra en el desarrollo de esta conferencia suya que hemos traducido, por la claridad e interés de las teorías en ella expuestas.

La herramienta más importante al servicio del director cinematográfico es la cámara. Usada de manera inteligente, ésta puede ser la verdadera "estrella" de cada producción; torpemente usada se convierte en el elemento dominador que se interpone como un obstáculo para el mutuo entendimiento entre el operador y el director. Tanto uno como otro deben conocer los respectivos planes y sus mutuas concepciones dramáticas, y ambos han de ser capaces de trabajar en completa armonía, con tal unidad de idea y de propósito, que semejen una sola persona. No quiero indicar con esto que uno de los dos ha de avasallar al otro, sino que cada uno debe comprender tan plenamente las ideas y métodos artísticos y dramáticos de su compañero, que en vez de ser dos personas laborando para alcanzar el mismo fin por diferentes procedimientos, deben coordinar sus actividades y trabajar unidos, como partes integrantes de un perfecto mecanismo.

El primer paso para conseguir esto consiste en llegar a un acuerdo, basado, naturalmente, en el entendimiento mutuo acerca de cuál debe ser el tono de la película en cada una de sus secuencias y escenas. ¿La concepción dramática base, será idealista o realista? ¿El argumento ha de relatarse mediante delicados toques o por medio de audaces, viriles, contrastes? ¿En el relato ha de darse más preponderancia al argumento en sí o a la forma en que éste ha de ser expuesto? Estas y otras preguntas que han de suscitarse deben quedar bien sentadas en la mente del director y operador antes del comienzo del rodaje, de forma que, desde el primer ensayo, ambos trabajen como si fueran una sola persona, coordinando la totalidad de sus respectivos esfuerzos para dar a la película una unidad completa y coherente desde el principio hasta el fin.

Por esta razón soy partidario de conceder al operador mucho más tiempo para prepararse que el que actualmente se le concede antes de empezar una producción. Así, el director y él puedan lograr de antemano ese grado de mutua inteligencia, que de otra forma ha de llevarles varios días de trabajo, durante los cuales, y hasta que no llegan a comprender sus mutuas intenciones, malgastan su tiempo y esfuerzos en vanos resultados. Para alcanzar esta perfecta comprensión ambos deben de ser capaces de ver más allá de los inmediatos confines de su trabajo: el operador tiene que ser de hecho tan buen director como excelente fotógrafo,

y el director, a su vez, ha de ser un buen operador. No se trata, empero, de que uno u otro se sientan, por este conocimiento, capacitados para suplantar, sino de que cada cual pueda ver, en exacta perspectiva, lo que su trabajo representa en el conjunto del film.

Tratándose de estas dos personas, opino que es más importante para el director aprender fotografía cinematográfica, ya que la mayor parte de los operadores son gente que tiene muchos años de experiencia y han trabajado con tantos directores, que forzosamente han de conocer los principios básicos de la dirección, mientras que muchos directores, llegados, como yo mismo, de campos ajenos al cinema —tales como el legítimo de la escena—, se hallan inclinados a desestimar la expresión vital que poseen los valores dramáticos de la imagen, creyendo que un conocimiento del arte de la escena es más que suficiente. Pero la maestría teatral no basta: dirigir una película sin el conocimiento de las posibilidades dramáticas de la cámara es tanto como querer escribir en un idioma extranjero conociendo sólo el valor gramatical de las palabras y no su valor en uso. Los resultados que deben esperarse, si se intenta realizar una película sin este conocimiento previo, serán dos opuestos: uno, estacionario y teatral; de ilimitada orgía de encuadres y desplazamientos de cámara injustificados, el otro. Ambos son malos, pero creo que es peor el último, ya que, en el primer caso, si el argumento y los elementos dramáticos son buenos, probablemente éstos disimularán las omisiones técnicas; mientras que, en el segundo supuesto, si lo puramente cinematográfico es francamente malo, los defectos técnicos —por el poder enorme de la cámara— oscurecerán las buenas cualidades del argumento y de la interpretación. Por ello, el director ha de saber servirse de la cámara y conocer también cuándo y por qué debe emplear ángulos poco usuales; cuándo y por qué debe mover la cámara.

En un principio, la cámara era simplemente una máquina que recogía la acción interpretada ante ella —de la misma manera que el ojo del espectador teatral capta la acción que se desarrolla en el escenario— sin cambiar su posición y sin intento de selección por su parte. Toda la acción era recogida en planos largos. Creo que fué D. W. Griffith el primero que concibió la idea de guiar visualmente la atención de los espectadores por medio de primeros planos, y quien más tarde

hizo participar al público en el desplazamiento material de las escenas, a través de los planos de movimiento. Años más tarde, varios directores alemanes descubrieron todo esto de nuevo y aportaron, a su vez, poderosos conceptos de encuadre. Los directores rusos, más recientemente, añadieron el montaje, que no es ni más ni menos que el uso creador del cortar y añadir los planos, engalanado con un vocablo francés. El director y el operador deben ser maestros en el empleo de estos medios y han de saber cuándo y cómo emplearlos, y, sobre todo, deben conocer la razón de ser, desde el punto de vista psicológico, de cada uno de ellos.

Por importante que sea saber cuándo se han de usar los recursos técnicos, es aún más importante conocer cuándo no deben éstos emplearse, ya que la escena mejor concebida se echa a perder por la intromisión de factores que no tengan un verdadero significado. En algunas escenas lo más importante es la cámara; en otras, la interpretación; el diálogo, en algunas, y en otras, el mismo decorado. En mi quehacer de director de escena, anterior a la incorporación mía al cinema, hallé esta verdad aplicada en forma más o menos elemental. Por esto practiqué el estudio de cada escena, mediante preparativos y ensayos, hasta que juzgaba que conocía su verdadero valor dramático. Entonces

me sentaba en las butacas y estudiaba la escena mientras los actores la interpretaban; la estudiaba con los ojos cerrados, para asegurarme que los actores estaban sacando el mayor partido de sus papeles, y de nuevo la estudiaba, ahora tapándome los oídos, para cerciorarme que la acción, el gesto y la colocación tenían visos de perfección. Si todo ello era satisfactorio, la escena podría ser; pero si, en cualquier momento, no conseguía comprenderla claramente, bien mediante vista u oído, por separado, algún error había en la labor directiva. Detenía la acción y la estudiaba hasta encontrar y remediar la falta.

Creo que puedo aplicar el mismo método, en mayor escala, para la dirección de películas. Una vez que los actores han ensayado bien, estudio la acción a través del tomavistas o a través de los auriculares del sonido, de acuerdo con los requerimientos de la escena en cuestión. La estudio más veces a través de la cámara, pues lo visual debe predominar en un film. No es sólo la acción lo que importa, sino la forma en que el tomavistas percibe dicha acción. El operador debe iluminar la escena para que se adapte exactamente al ambiente y debe colocar la cámara en la posición precisa, que sirva a la perspectiva dramática de la escena.

La cuestión fundamental sobre los emplazamientos

Una escena de "El hombre y el monstruo"





Fredric March, en su caracterización para "El hombre y el monstruo"

de cámara es la siguiente: Deben éstos usarse para extraer el ángulo dramático de la escena, y nunca en su propio provecho. Un simple primer plano puede constituir un atractivo trozo fotográfico, muy halagador para la "estrella", pero si está integrando una secuencia en la que no tiene justificación dramática alguna, ésta se convierte en algo fundamentalmente detestable; detestable en cuanto a la dirección, detestable por la fotografía y detestable como cinema. De la misma manera, es igualmente detestable necesitar un primer plano y no tomarlo. El director o el operador —y más bien ambos— tienen que conocer lo bastante su oficio para saber que dicho plano era necesario.

Las mismas reglas son de aplicación para los más complicados emplazamientos de cámara. Si estos facilitan el proceso dramático del film son necesarios y deben emplearse; si lo impiden o lo estorban, no deben usarse. A modo de ejemplo, supongamos que tenemos que fotografiar un grupo de personas desde un ángulo que nos ofrezca la perspectiva visual de las mismas, sentadas a la mesa, discutiendo. La forma natural de fotografiar la escena sería tomándola el nivel normal de la vista. Por otra parte, un plano del grupo, tomado verticalmente, desde arriba, poseería, intrínsecamente considerado, un gran valor expresivo; sin embargo, se hallaría completamente fuera de lugar, a me-

nos que exista una razón, desde el punto de vista dramático, para incluirlo. Si, en cambio, pongo por caso, uno de los personajes es un espía o un criminal que se oculta en el piso de arriba de la casa y escucha la conversación a través de un agujero abierto en el techo de la sala, dicho plano será vitalmente necesario, porque transmitirá al espectador, de manera insuperable, la reacción que tal situación produce en el personaje oculto. Igualmente, si éste se encuentra escondido bajo cualquier mueble de la habitación, un plano del grupo sentado a la mesa, desde una posición anormalmente baja será necesario por las mismas razones.

Pero la determinación de los emplazamientos de cámara es problema que abarca más amplitud y entra de lleno en el campo de lo psicológico, ya que por este solo medio se puede sugerir el oculto significado de una escena en forma insuperable por cualquier otro medio expresivo. Tomemos, por ejemplo, una secuencia de "El hombre y el monstruo" (Dr. Jekyll and Mr. Hyde). El Dr. Jekyll se encuentra de pronto e involuntariamente transformado en Hyde, sin posibilidades para retornar a su laboratorio y tomar allí los únicos brebajes que le pueden volver a su verdadero ser. En este trance es impulsado a visitar a su amigo el Dr. Lanyon, quien trae a su propia casa los potingues necesarios y fuerza a Hyde a tomarlos para la nueva transformación de éste en Jekyll, lo que acontece en presencia del horrorizado Lanyon. En las escenas que siguen, Jekyll, que está física y emocionalmente agotado, suplica el perdón a su amigo. A estas escenas se las infundió doble vigor con los emplazamientos de cámara empleados. Jekyll está acurrucado en una silla baja, suplicando lastimeramente a su amigo. Lanyon, sentado detrás de su mesa, colocada sobre un entarimado, aparece como formando parte del trono del Juicio Final. Las posiciones desde las que cada uno de ellos fué tomado acentuaron notablemente estos contrastes: A Jekyll se le fotografió siempre desde arriba, mirando hacia la cámara, en abyecto suplicante. Lanyon siempre fué tomado desde abajo, mirando hacia la cámara, en severo e intransigente juez. Para acrecentar estos contrastes visuales coloqué a Jekyll en la más baja silla del estudio y a Lanyon —ya subido sobre una plataforma— en el más alto sillón, al que, por añadidura, hice calzar las patas sobre alces de tres pulgadas de altura.

Las mismas ideas pueden aplicarse análogamente al movimiento de cámara. La opinión, tan difundida entre directores y ayudantes, de que el movimiento de cámara da movimiento cinematográfico a una escena, de otro modo estática, es básicamente falsa. Emplear la cámara en movimiento, sin necesidad dramática alguna, perjudica el film en vez de beneficiarlo. Concentra la atención del espectador sobre lo mecánico más que sobre el asunto, y oscurece en lugar de aclarar el éxito. El movimiento injustificado es un signo de la debilidad del director, no de su vigor.

Una vez acordada la necesidad de un determinado movimiento de cámara, desde el punto de vista dramático, deben director y operador cooperar estrechamente para realizarlo con la mayor perfección técnica y artística, puesto que un movimiento mal ejecutado es peor que la ausencia total de éste. Se deben considerar muchos factores: velocidad, dirección, ángulo y, sobre todo, ritmo. La acción precedente habrá establecido forzosamente un "tempo" o ritmo dramático (y, a menudo, físico) perfectamente definido: la escena con la cámara en movimiento deberá seguir el mismo ritmo, o, en raras ocasiones, acrecentarlo.

Estos planos movidos deben, desde luego, estar perfectamente concebidos y ensayados. Los ensayos son vitales, pues si aquéllos no están bien realizados, el elemento mecánico puede entrometerse y echar abajo todo lo que con tanto trabajo fué construido. Estas escenas, a su vez, demuestran la necesidad de que el di-



Escena entre el Dr. Lanyon y Hyde, a que se alude en este artículo

rector posea una adecuada concepción fotográfica; de otra forma, puede querer imponer a su equipo de cámara escenas que sean fotográficamente imposibles. Análogamente, el operador debe poseer un concepto exacto sobre la labor del director, para saber que determinadas escenas son necesarias dramáticamente.

Otro punto en el que deben estar de perfecto acuerdo director y operador es en el "modo" fotográfico que mejor le cuadre a la película. Muchos directores, a este respecto, se satisfacen con lo que los operadores buenamente les quieren ofrecer; por su parte, muchos operadores sólo desean tratar todo de manera convencional, desestimando el valor dramático de las escenas, sin considerar que cierta clase de asuntos requieren un tipo de fotografía, mientras que para otros ésta ha de ser diferente. Los films románticos, sentimentales, piden una fotografía que destaque los momentos románticos, suave, delicada, pictórica. Otros films, como "El hombre y el monstruo", exigen un tratamiento realista, casi brutal. Realismo, desde luego, no quiere decir olvido de los principios de la composición e iluminación. Realismo significa alejamiento de lo bonito convencional. En mi opinión, "El hombre y el monstruo" ganó fuerza por el hecho de que Karl Struss y yo nos pusimos pronto de acuerdo sobre la clase de realismo fo-

tográfico y crudo que mejor convenía al film. La "manera" en que Karl lo trató elevó de golpe el realismo de los personajes principales y dió al de Mr. Hyde un agudo contraste al exponer inhumanamente su irrealdad. También he de rendir un merecido tributo a Mr. Struss por su labor en esta película, ya que al haber renunciado por completo a su estilo artístico habitual demostró ser un verdadero artista, de la más alta calidad.

El cinema está destinado a progresar poderosamente a medida que, tanto los operadores como los directores, aprendan cada vez mejor el uso dramático de la cámara, y a medida, también, que aprendan a cooperar estrechamente unidos y en forma más inteligente. Artísticamente hablando, el cinema es arte todavía joven, aunque su técnica se halle bien desarrollada. Ofrece un atrayente campo de esfuerzos y experimentaciones, ya que nosotros solamente somos precursores. De nosotros, directores y operadores de hoy, depende el futuro artístico de este nuevo medio. De nuestra mutua comprensión y cooperación de hoy surgirá el esplendor del mañana. El pleno desarrollo de esta nueva forma, el cinema hablado, se apoya en nosotros, que hemos de establecer sus bases y hacer de él el poderoso medio que puede llegar a ser.

PRINCIPIOS TECNICOS DEL DOCUMENTAL

POR

J. LOPEZ CLEMENTE

"El cine es, o debe ser, un medio independiente. sin relación con el teatro o la literatura, que requiere una técnica especial.—A. Buchanan" (1).

El documental ha sido descrito como "la dramatización de nuestra vida cotidiana", queriendo dar a entender con ello la capacidad de este género para presentarnos una acción, unos hechos, de los que nos sentimos protagonistas, y, por lo tanto, interesados. Esta acción, estos hechos, se nos ofrecen bajo una forma cinematográfica peculiar que necesita para plasmarse de procedimientos propios. Pero más que a procedimientos y métodos —por otra parte muy circunstanciales—, nos interesa referirnos a los principios básicos sobre los que ha de asentarse la técnica documentalista. Y habremos de distinguir cuatro partes fundamentales: la del planteamiento; la que se refiere al elemento visual; la que afecte al elemento dramático, y la relativa al elemento sonoro.

La primera fase en el planteamiento del documental consiste en el conocimiento del medio y en la elección del tema, puntos importantes, de cuyo interés depende en gran parte el que para el espectador ofrezca la película. Si ha quedado sentado como principio que el documental debe presentarnos los hombres y mujeres reales, tal como son, en su mismo medio de vida, y no como tipos idealizados, que crecen en ambientes ficticios, el argumento a tratar debe ser claro y sincero. Sin ambas cosas el documental no conseguirá captar al espectador. Además ha de ser conciso. Ante un tema determinado corresponde una determinada actitud del documentalista para interpretarlo. De aquí se desprende una primera peculiaridad del documental; el tema no se crea; se recoge e interpreta. Esta postura del realizador ante el tema ha de manifestarse primeramente en el guión. Del guión, por evidentes razones de desarrollo, unidad, ritmo, no debe prescindirse en ningún caso, aunque nos sería posible citar casos notables de improvisa-

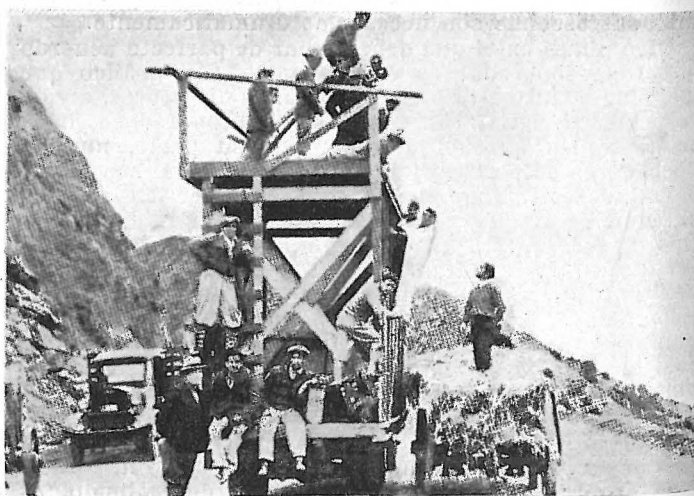
ción, tanto en el terreno del documental como en el del cine de largo metraje. Se necesita el guión, pero no es ineludible que en él se fije el film plano a plano, debido, principalmente, a que la composición de éstos es, en muchas ocasiones, de difícil determinación previa. En cambio las escenas, como sucesivas partes del film, sí pueden ser anotadas; en ellas sólo variará el número o la calidad de los planos que las integren. En general se debe huir de repetir o presentar diversas facetas de un mismo asunto.

Del planteamiento del film pasamos al examen del elemento visual. Este puede referirse a los valores plásticos o a los valores dinámicos del mismo. Los valores plásticos se plasman por la fotografía; los dinámicos se expresan por el movimiento y por el ritmo.

El film cobra su materialidad sobre la banda de celuloide, preferentemente sobre las de 35 y 16 milímetros. Hasta la guerra última los documentales se realizaban en su mayoría en película de 35 milímetros; la del formato 16 era casi de uso exclusivo de los aficionados. Con la guerra se inició el desarrollo del documental en 16 milímetros, alcanzando su mayor preponderancia en Inglaterra y los Estados Unidos. Sobre uno u otro formato, la fotografía constituye en el documental un elemento de primer orden, difícil de tratar. Fotografía pobre, montaje deficiente y sonido poco sugestivo se hacen en seguida patentes en él, porque la trama o el argumento no absorben aquí el interés, como sucede en las películas largas. La sencillez y forma directa de exposición hacen resaltar, al tiempo de presentarse la imagen, los errores de la película. Además, la buena fotografía documental implica un valor expresivo en sí misma, que tiene por finalidad la adecuada y correcta expresión del tema. Por ello, en los operadores especializados en esta clase de films no puede predominar el sentido fotográfico sobre el cinematográfico; al contrario, el buen operador, en lugar de considerar el valor fotográfico de un determinado plano como algo aislado en sí mismo, guiado por un concepto exclusivamente plástico o pictórico,

(1) Film and The Future.

Procedimientos improvisados de documental



ha de concebirlo como valor fotográfico que sólo tiene justificación en función de la fotografía precedente y de la subsiguiente.

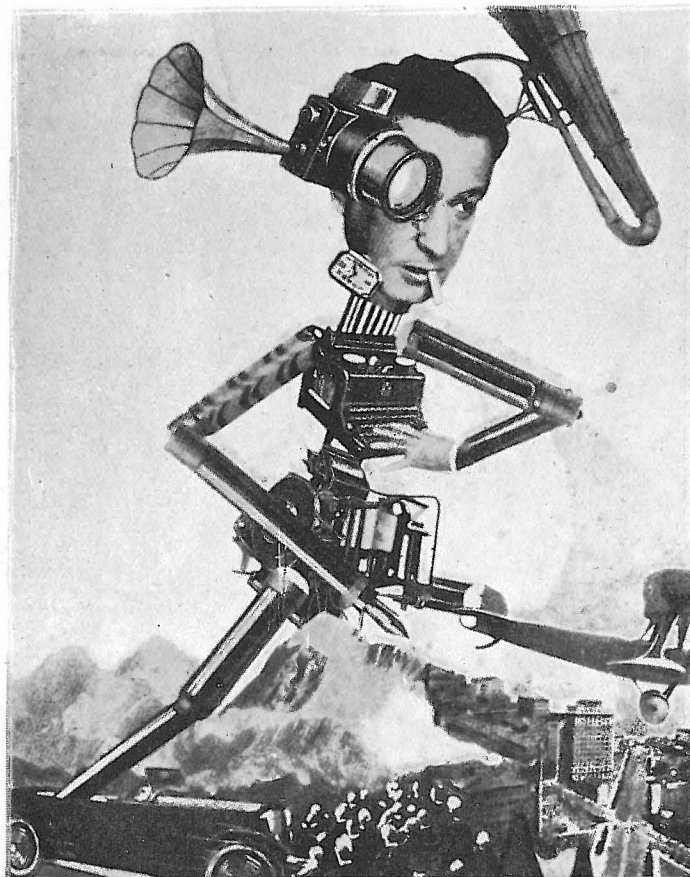
Esta idea no ha de abandonarle al considerar los emplazamientos de cámara, los encuadres, la iluminación. La colocación de la cámara, con respecto al asunto u objeto a fotografiar, da lugar a los diversos emplazamientos. El valor de cada emplazamiento no es meramente material, objetivo; en numerosas ocasiones tiene una calidad creadora, esencialmente subjetiva, que otorga al film lo que ningún otro elemento puede darle. Si se ha de tomar, por ejemplo, un plano de mar y cielo, con solamente variar el emplazamiento en forma que de ambos se vean partes iguales o bien más cielo que mar o viceversa, se obtendrán valores expresivos y emocionales diversos. Otro tanto se puede afirmar del encuadre o campo de visión abarcado por el fotograma, y como al resultado fílmico final contribuyen la sucesión de emplazamientos y encuadres realizados, unos y otros han de entenderse como elementos armónicos, que deben guardar la necesaria relación de interdependencia y armonía entre ellos.

Por lo que se refiere a la iluminación, como predomina, por lo general, en los documentales la iluminación natural sobre la artificial, es más difícil de conseguir aquí el "modo luminoso" deseado. Es preciso ingeniarse procedimientos personales, por lo cual es poco frecuente que los operadores de documentales incurran en ciertos tópicos en el manejo de la luz, aunque desgraciadamente, no siempre ni todos ellos hacen uso de la iluminación como elemento primerísimo de creación emocional, sino simplemente como procedimiento técnico, que queda un tanto a expensas de las circunstancias del momento. La admiración del público ante la fotografía de algunas películas documentales depende, en muchas ocasiones, del acierto y originalidad de su iluminación. De ella, empleada inteligente y artísticamente, se puede obtener una gran mejora para el documental.

En el elemento visual hemos considerado también, además de los valores plásticos, unos valores dinámicos. Estos valores dinámicos están integrados por el movimiento y el ritmo.

El movimiento puede derivar únicamente de la acción que se fotografía. La cámara recoge el ir y venir de las personas, animales o cosas que ante ella actúan: El labrador sembrando; un caballo corriendo; una máquina funcionando. Puede el movimiento derivar asimismo del que se imprima a la cámara al registrar una escena: panorámicas, travellings y traslaciones improvisadas en barcos, grúas, vehículos. Derivar puede, por último, de la combinación de los dos anteriores: panorámica y travelling, siguiendo a una persona que trabaja, a un animal que pasa, a un vehículo que se aleja. La calidad de los movimientos que se recojan o se creen con la cámara depende de la intuición cinematográfica, para la que no existen claros precedentes orientadores. No puede el movimiento ser excesivo, porque cansa, ni pobre, porque aburre; ha de ser justo, preciso, persuasivo. Suave en ocasiones, violento en otras y siempre será mejor cuanto más inadvertido pase para el espectador, porque es señal de que no ha habido que violentarlo: ha fluído sencilla y espontáneamente. Una de las cualidades que más se han elogiado en Flaherty, aparte de su gusto fotográfico, ha sido su sensibilidad única para el movimiento, citándose como ejemplo aquella escena de "Hombres de Arán", cuando el hijo de los protagonistas pesca, arriesgadamente, al borde de un alto acantilado, en la cual, la sensación de peligro está conseguida con un imperceptible movimiento de la cámara, que sigue sin pestañear el temible balanceo del muchacho.

Aparte de los anteriores, queda aún otra clase de movimiento: el de la película misma. Este, puramente mecánico, cuyas leyes no pueden, sin riesgo, desconocerse, da realidad a los ya mencionados.



Composición representando a Walter Ruttmann, genial realizador del documental "Sinfonía de una gran ciudad"

El otro elemento dinámico del film es el ritmo. Se puede considerar como el movimiento interno y se halla, en parte, creado cuando la película rodada llega a la mesa de montaje. Con el montaje, es decir, con la selección y ordenación de la película por secuencias, escenas y planos se completa el ritmo total del film. Lo que quiere decir que los valores dinámicos continúan produciéndose más allá del final del rodaje. Esta, que pudiéramos considerar como creación "a posteriori", se da con más frecuencia en el film documental que en ningún otro, por las mayores dificultades que en éste existen para fijar de antemano, sobre el guión, la exacta sucesión de planos que lo han de componer. De aquí la mayor importancia del montaje, del que puede depender la película documental. No queremos decir con esto que aquél se haya de confinar exclusivamente a la sala de montaje. Ha de estar presente a través de toda la realización: guión, fotografía, interpretación del tema. En este aspecto Cavalcanti realizó experimentos montando primero el sonido y luego acoplando a éste la imagen, en el documental "Coal Face" y en la versión sincronizada de "Windmill in Barbados". Lo frecuente es montar la imagen y sincronizar después, siguiendo cada realizador un procedimiento más o menos personal.

El elemento dramático del documental se halla determinado por la acción humana de los intérpretes o actores en función del medio en el que frecuentemente se desenvuelven. Ateniéndonos a la definición del documental que hemos citado al principio, se comprende que el intérprete sea parte integrante del mismo. Este puede ser de un actor natural o profesional. Los intérpretes naturales son los que mayor contribución aportan a este género. Son los hombres



Escena de la película "Close Quarters"

y mujeres de los mismos campos, las fábricas, las ciudades. Tienen la ventaja de la espontaneidad y de la veracidad en cuanto a tipos y ademanes, y el inconveniente, para el realizador, de su difícil manejo y aprovechamiento, sobre todo cuando con ellos quiere expresarse algo más que la simple acción que puedan desarrollar ante la cámara tomavistas. Es difícil encontrar intérpretes naturales de la calidad de los de "Tabú"; por eso, parte del cine ruso —en su mayoría propiamente documental— y del cine alemán de este carácter, se han servido de actores profesionales, no de los considerados como "estrellas", desde luego. Hay razas y, dentro de ellas, tipos que ofrecen grandes posibilidades fotogénicas, y como quiera que los gestos, reacciones y sentimientos que han de ser interpretados deben ser sencillos y concretos, puede obtenerse gran provecho de los intérpretes naturales que, como hemos indicado, es más fácil nos ofrezcan el tipo, la edad y los ademanes requeridos, y aunque sólo sea con esto se tiene ya mucho adelantado. Pero ya hemos dicho en otra ocasión que no es ésta cuestión fundamental, sino de simple procedimiento.

Lo mismo sucede tratándose del medio o escenario en que han de desenvolverse los actores. Puede ser aquél natural o artificial, entendiéndose en este caso por artificial el que es copia exacta del original. Los escenarios y decorados deben ser naturales, justificándose sólo el prescindir de ellos cuando se tengan que presentar escenas en interiores en los que no sea posible filmar directamente: el interior de una mina; la sala de máquinas de un submarino; un subterráneo. Una reproducción fiel del interior en cuestión no desvirtúa la veracidad de la escena que en él haya de rodarse. Pero este impedimento hoy día está bastante limitado con el progresivo avance del formato de 16 milímetros, de gran manejabilidad, y con los avances en los procedimientos de iluminación, habiéndose notado preferentemente estas ventajas en las tomas de operaciones quirúrgicas en quirófanos, en

los que el espacio y las posibilidades de emplazamiento de la cámara son muy limitados.

Finalmente, en este somero examen nos queda ocuparnos del elemento sonoro. Es corriente que la parte hablada de los documentales se realice no por las personas que aparecen en la pantalla, sino por un locutor oculto que va haciendo el comentario, en charla corrientemente sincronizada. Esta forma se tiene por obligada y a fuerza de practicarla incansablemente se incurre en la repetición y en la monotonía. Por eso creemos interesantes los documentales realizados con comentarios e incluso diálogos tomados directamente de los protagonistas, con sus propias voces y en su propio estilo, ya sean aquéllos pescadores, mineros, labradores o gentes de otras razas. Siempre —y no es paradoja— nos dirá más una voz extraña e incluso ininteligible, pero directa, que la sabida y cansada de un locutor. Muchas veces nos hemos quedado deseosos de oír voces y sonidos para nosotros desconocidos, pero que, indudablemente, hubieran valorado muy superiormente la imagen proyectada ante nuestros ojos. Estos experimentos de diálogo directo se han practicado ya en algunos países, especialmente en Inglaterra.

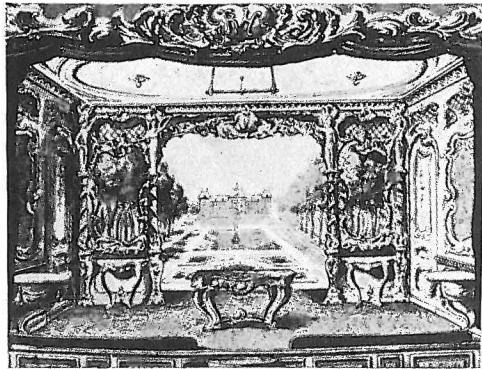
La música, generalmente, se suele emplear en la mayoría de los casos como simple fondo. Sin embargo, del micrófono debe hacerse uso creador, no bastando la mera repetición de sonidos. Si una puerta vemos que se cierra y se oye algo parecido a un portazo, el ruido, en este caso, no es sugerente ni creativo. A veces es preferible inventar los sonidos. Esto supone una adaptación sonora especial y un mayor coste en la producción.

Estos procedimientos de realización requieren disponer de una serie de medios que no están por igual al alcance de todos, pero conviene saber lo que en este terreno documentalista podemos realizar, que es mucho e interesante. Y sobre todo conviene no hacernos a la idea de que con una simple charla, unos discos y unas fotografías hemos hecho un film documental.

MELIÈS, EL MAGO

Entre los nombres básicos que cimentan el espectáculo de nuestro tiempo figura en primer lugar el de Georges Mèliès, que realizó sus películas cuando el cine era sólo vaga promesa. Su visión de las posibilidades cinematográficas, unida a su habilidad personal y a su poderosa originalidad y fantasía, le han valido el sobrenombre de "El Mago".

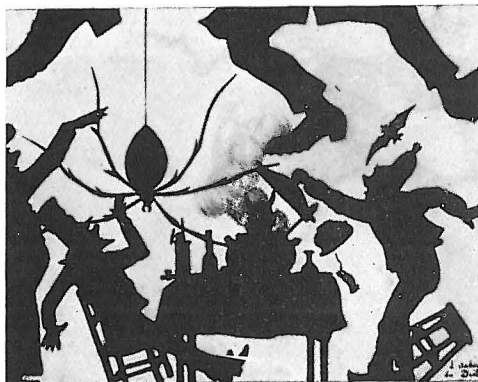
Méliès había debutado en el teatro, como prestidigitador, en la "Galerie Vivienne" y en el "Gabinete Fantástico", del Museo Grévin. En 1888 adquiere el teatro Robert-Houdin, sito en el número 8 del boulevard de los Italianos, y lo dirige hasta 1923. He aquí el escenario del famoso teatro, dibujado por el propio Méliès.



Fué en un teatro de Londres donde Méliès se prendó del ilusionismo. Iniciado en él por David Devant, se lanza Méliès a toda clase de artificios y trucos, uno de los cuales era el de la cabeza cortada, que se lleva un esqueleto accionado por un mecanismo invisible.



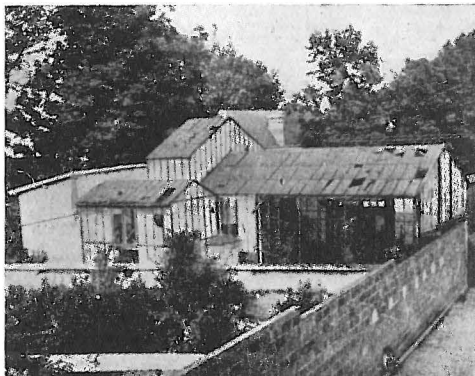
Las sombras chinescas, precursoras directas del cine, fueron también utilizadas por Méliès en su teatro, para diversión de los espectadores. Esta silueta suya de 1890 se titula "El albergue del Diablo", tema sugerente para Méliès.



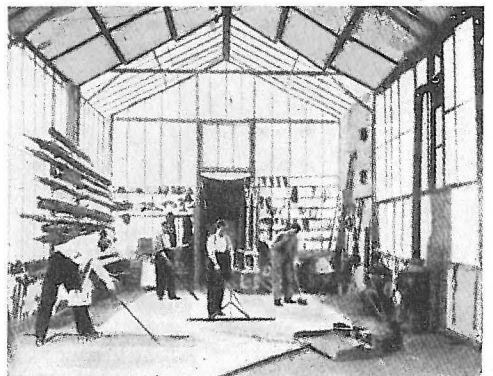
Pero su primer contacto con el cine tiene lugar con la proyección, en linterna mágica, de placas animadas por un sistema de *caches*; los dibujos de este Museo Burlesco de las Figuras de Cera eran de Méliès, y los monólogos, explicativos de E. Raynaly. La placa representa a Sansón y los filisteos.

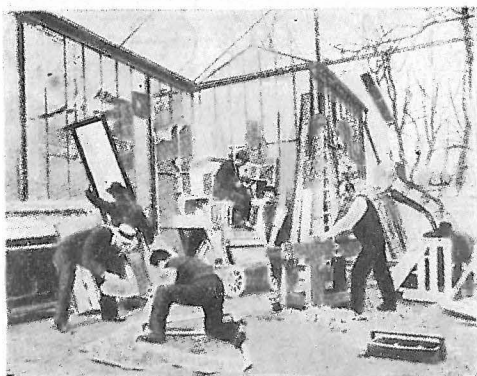


Al contemplar la primera sesión de cine, Méliès es el que primero comprende sus enormes posibilidades. Había que utilizar una técnica y en Montreuil-Sous-Bois construye el primer estudio cinematográfico, en el que, a partir del mes de octubre de 1896, la Star-Film produce sus películas.



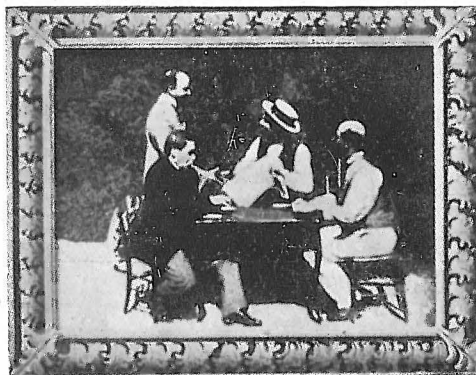
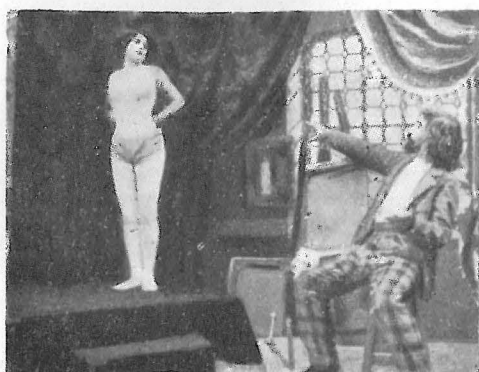
En su estudio, paredes y techo de cristales, Méliès mismo trabaja en la realización de sus decorados. Al fondo, detrás de una cortina, estaba colocada la cámara tomavistas.





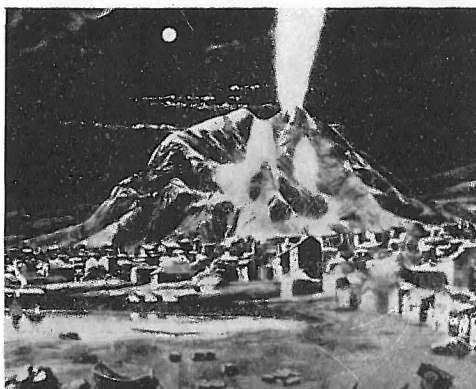
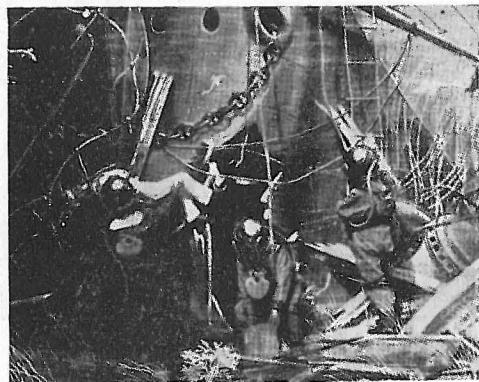
El Estudio de la Star-Film tenía, entonces, 23 metros de largo. Una construcción de dos pisos contenía los camerinos, y anexo a aquél había otro estudio idéntico, sólo en armazón, que se podía recubrir en caso de lluvia y servía de taller, y, en ocasiones, para rodar en él.

En el lugar reservado al escenario Méliès construyó un foso de tres metros de profundidad por 15 de ancho, substituyendo el suelo por toda clase de trampas, escotillas, topes ascendentes, etc. Sobre dicho foso ensaya y prepara una escena para "Barba Azul".

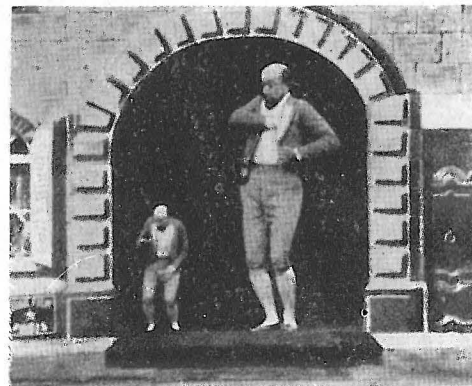
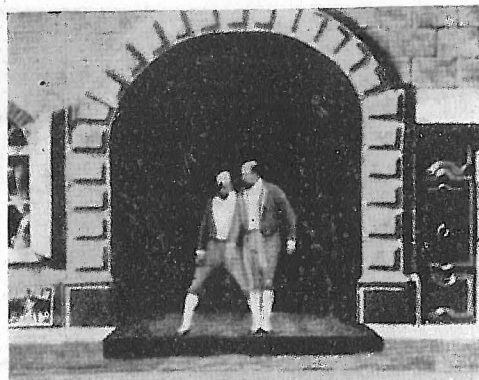


Dibujante, escritor, p'estigilador, ilusionista, decorador, actor de teatro, Méliès, además, interpreta otros variados personajes en gran número de películas. Aquí le vemos encarnando el papel del pintor, trabajando ante su modelo.

En 1896, realiza Méliès su primer film, *Una partida de cartas*, al que siguen once títulos más, y en el mismo año hace otros cinco, con Paulus, cantor popular, empleando por primera vez la luz eléctrica y sugiriéndole las canciones de Paulus la idea de sincronizarlas.



Una de sus muchas originalidades es la modalidad de las actualidades o noticias "reconstituídas" en el estudio. De un viaje a Londres trae unos apuntes de la catedral de Westminster que reproduce fielmente en un film sobre la coronación de Eduardo VII, en el que hasta el Rey, que ha sido sustituido por un actor, cree reconocerse. Ofrecemos aquí *La Catástrofe del Maine* y la *Erupción del Monte Pelado*, "reconstituídas" ambas por el procedimiento Méliès.



Acaso, como reflejo de la gran ilusión, que ha quedado inexplicada, de Buatiér de Kolta, consistente en el *dado que crecía* en forma progresiva, a la vista de los espectadores, hasta el punto de poder contener en su volumen a Mme. De Kolta sentada en él *a la turca*, quedó en Méliès la afición a las figuras que crecen y decrecen.

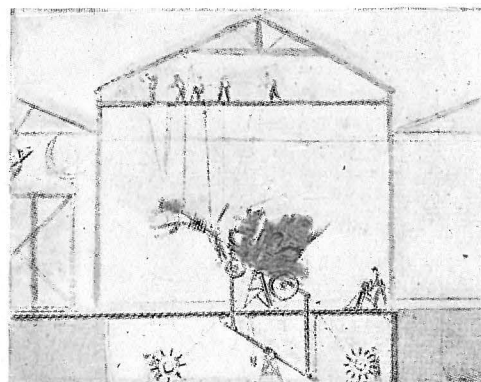
El mismo, convertido en dos, gustaba de aumentar y disminuir de tamaño ante los asombrados ojos del público que lo contemplaba.

Cuando Méliès realiza, en 1902, su film clásico *El viaje a la Luna*, de 280 metros, las películas tenían, a lo sumo, una extensión de 20 a 60 metros. El precio que puso a este film fue de 1,50 francos el metro en blanco y negro, y de 3 francos el metro en colores, tarifas que perecieron escandalosas a los feriantes y dueños de barracas.

Otro de los éxitos de Méliès en el estilo del anterior es el film *Nueva York-París en automóvil* (1904), de 380 metros, con 28 cuadros o escenas. Hay caídas, cautiverios, peripecias a través de montañas y de mares. Los osos, tomando a los viajeros, cubiertos de pieles, por semejantes, los sacan del peligro.

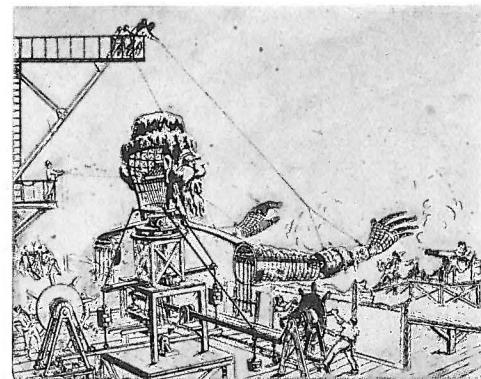
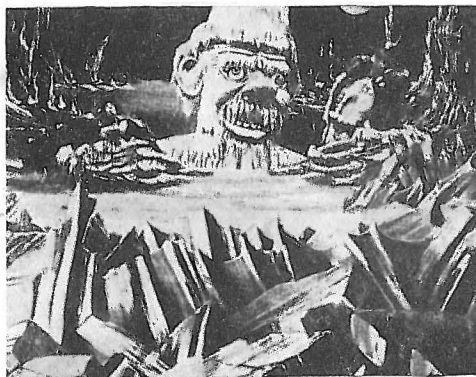


Las *Cuatrocientas farsas del Diablo* es de 1906 y tiene más extensión que los films anteriores. Píldoras mágicas, aparatos, erupciones volcánicas, catástrofes. He aquí la *Diligencia Diabólica* arrasada por un caballo apocalíptico.



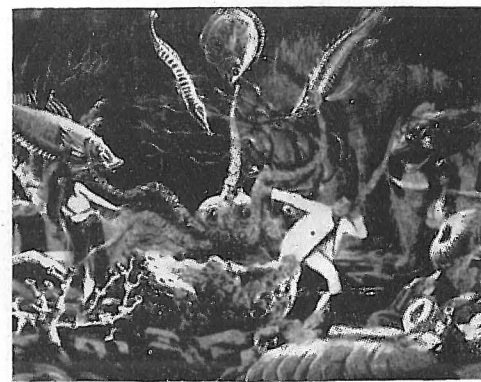
Y este es el croquis, dibujado por Méliès, en el que se puede apreciar el balancín ideado por éste y la disposición de la diligencia para ser manejada, "invisiblemente", desde el foso y desde arriba.

Gigante de los hielos perpetuos perteneciente a la película *La conquista del Polo* (1912), en la cual Méliès encarnaba al jefe de esta expedición, que se lleva a cabo en un aerobús de su invención.

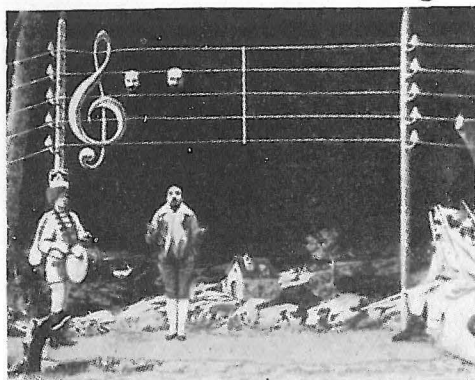
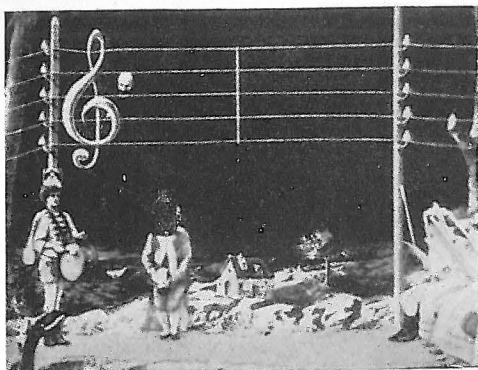


Complicado mecanismo concebido por Méliès para "animar" al gigante, al que vencen los expedicionarios disparándole con un cañón.

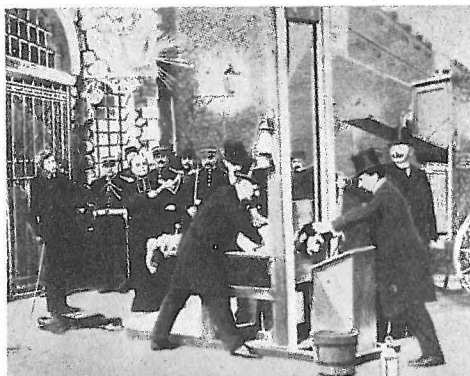
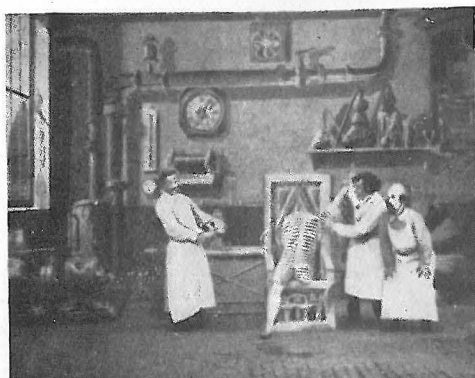
Otra de las películas largas de Méliès es *El viaje a través del imposible*, en el que se relata la "increíble calaverada de un grupo de sabios de la sociedad de Geografía Incoherente". Despertar del Sol tal como lo ven los viajeros.



En las 30 escenas de 20.000 leguas de viaje submarino, nos relata Méliès el sueño del pescador Yves, a quien se le aparecen las hadas del Océano, sirenas, náyades, anémonas, corales, hipocampos, cangrejos, monstruos y la esponja mortal. Escena de los monstruos marinos.



El más conocido de los trucos de Méliès era el de *El Melómano*, interpretado por él mismo, y que consistía en utilizar su propia cabeza como notas que va lanzando sobre un pentagrama de hilos telegráficos hasta completar los compases. Para un mago como él es fácil desprenderse de su cabeza y tener otra y otra y todas las necesarias, prestas para lanzarlas sobre el improvisado pentagrama.



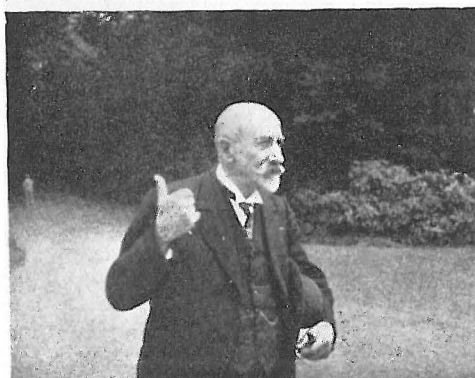
La Hidroterapia fantástica o la medicina y la mecánica es el procedimiento de curación de un hidrópico mediante artefactos que hacen uso de la hidráulica, la electricidad o las escobas mecánicas.

Lo dramático nos lo ofrece en *La historia de un Crimen* (1899). Esta escena, en que el condenado va a ser guillotinado, la prohibió la censura debido a su cruel realismo.



La prueba de que Méliès no se limitaba a un simple género la tenemos en esta escena de gran estilo de *El Barbero de Sevilla*.

El uso de exteriores en la filmación y el empleo de los mismos con sentido creacional, o simplemente descriptivo, es un concepto moderno. Sin embargo, he aquí una escena de uno de los escasos films de Méliès, realizado en exteriores, hacia el año 1897.

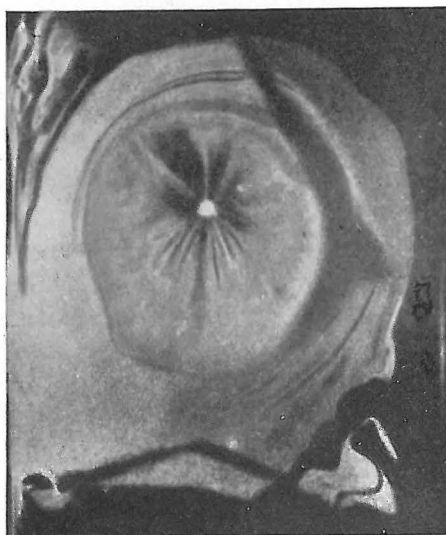


Desde 1895 a 1910, Méliès realizó cerca de 4.000 films; es decir, 265 por año y algunos de 700 metros. La guerra de 1914-18 se lleva a Méliès de las pantallas. Sus oficinas son requisadas por el ejército y 400 de sus films son transformados en productos químicos. En 1928 le descubren vendiendo bombones y juguetes en la estación de Montparnasse. Le acogen con su mujer y su nieta en un retiro, que él llamará "Castillo de Orly". Muere en 21 de enero de 1938. En su entierro, solamente René Clair, Chomette, Cavalcanti...

FOTOGRAFÍAS DEL PERFUME QUE EMANAN LAS FLORES

En la exposición celebrada en Londres en septiembre del año 1938 por la Real Sociedad Fotográfica figuraban las "fotografías de los olores", de F. Breitenbach, y de las cuales reproducimos dos de ellas, que ofrecen un aspecto curioso y novísimo: el perfume del lirio y el del alcanfor.

La idea de hacer visibles, y más tarde fotografías con sencillez, los perfumes emanados por las flores se debe al profesor E. Devaux, de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Burdeos. Si se coloca una lámina de alcanfor sobre una superficie tersa de agua clara, la lámina se pone en movimiento espontáneamente. Este movimiento es debido a la disminución de la tensión superficial que sobreviene bajo la influencia de los vapores de alcanfor. Si se esparce con uniformidad un polvo fino (talco) sobre la superficie del agua se observa que este polvo se precipita rápidamente hacia la lámina de alcanfor, ofreciendo con ésta el aspecto de una pequeña hélice girando. Los movimientos de las partículas de polvo y del trozo de alcanfor son las manifestaciones directas y visibles de las invisibles emanaciones de olor del alcanfor. Realizado esto es muy fácil fotografiarlo y registrarlo cinematográficamente. Muchos otros vapores de alcohol, éter y esencias diversas han producido análogo efecto sobre los polvos de talco, y esto ha hecho pensar que lo mismo ocurriría con el perfume de las flores. La experiencia ha demostrado que una superficie de mercurio se presta mejor que la del agua para la ejecución de las fotografías. Un pétalo de lirio, de rosa o de otras flores olorosas se sujeta con tiras de papel engomado sobre una placa de vidrio, y ésta se coloca con la cara que soporta al pétalo en posición hacia abajo, de modo que diste sólo algunos milímetros de la superficie del mercurio, que se cubre con una capa de



Fotografía del perfume del lirio,
de F. Breitenbach



Fotografía del perfume del alcanfor
de F. Breitenbach

polvos de talco muy fina; apenas se aproxima la placa se advierte un movimiento rápido producido en la capa de polvos de talco, movimiento que pone de manifiesto la violenta emisión del perfume. El talco se desplaza, progresivamente, bajo la acción del perfume en un radio de 5 a 7,5 centímetros, y entonces el fenómeno es fácilmente fotografiable. Es realmente el perfume el que produce este círculo, porque si se retira la placa del vidrio se siente perfectamente el olor del pétalo que desprende el mercurio. Se ha obtenido, pues, la emisión, la expansión y la materialización del olor.

Otro método todavía más sencillo y más sensible muestra las emanaciones de los vapores olorosos; se utiliza también la superficie de mercurio, pero no espolvoreada de talco, si bien perfectamente lisa, y sobre ella, a dos o tres milímetros de distancia, se coloca la placa con el pétalo de rosa o de lirio. Después de cinco minutos, durante los cuales no aparece nada, se quita la placa y se echa el aliento sobre la superficie del mercurio; se ve de repente formarse una sombra oscura que revela perfectamente el perfume fijado sobre el mercurio. El fenómeno puede ser registrado magníficamente por medios fotográficos.

Un tercer método consiste en colocar el pétalo directamente sobre la superficie del mercurio y sobre él sostener, a pocos milímetros de distancia, una placa de vidrio bajo la cual se hallan unas gotitas resultantes de la condensación del vapor procedente de una olla de agua hirviendo. De este modo se forma una pequeña atmósfera húmeda y tibia sobre el mercurio frío, sobre el cual se condensan los vapores y se verán, por tanto, las irradiaciones del perfume perfectamente definidas y susceptibles de ser fotografiadas.

(De "Il Fotolibro".—S. Guida.—1946.)

EL PROCEDIMIENTO "AGFA COLOR"

SU EMPLEO EN EL ESTUDIO Y SU TRATAMIENTO EN EL LABORATORIO

Un ingenioso sistema alemán, de uso sencillo y de excelentes resultados prácticos

Las películas "Agfa Color" producidas en Alemania durante la guerra y proyectadas por el Ministerio de Información británico ante técnicos y productores de Inglaterra han interesado extraordinariamente a estos especialistas. Con objeto de que este procedimiento de cine en color sea utilizado en Inglaterra, el Gobierno ha enviado a Alemania al conocido técnico W. M. Harcourt para estudiar dicho procedimiento y emitir un informe, del cual exponemos un resumen a continuación.

Aparentemente, la película negativa "Agfa Color" es semejante a cualquier otra película negativa cinematográfica; no obstante, actualmente consta de tres capas distintas de emulsiones sensibilizadas cromáticamente y de una capa-filtro de color amarillo interpuesta entre las capas superior y media. La emulsión de cada una de estas capas consta del bromuro de plata corriente y, además, de un componente de color en suspensión en el bromuro de plata. La capa superior es sensible únicamente al color azul; la intermedia, al verde, y la inferior, al rojo. Por tanto, en la exposición, el bromuro de plata se comporta exactamente del mismo modo que en una emulsión ordinaria y debería, por tanto, ser revelada la película "Agfa Color" en un baño normal; el resultado sería igual que si fuera una película ordinaria en blanco y negro.

Sistema de revelado

Sin embargo, los técnicos alemanes de "Agfa" han descubierto, después de muchos años de investigación, los componentes de color, los cuales, mantenidos en suspensión en la emulsión de bromuro de plata, reaccionan correctamente con una única solución de revelado, la cual revela en una sola operación el bromuro de plata y los componentes de color. En otras palabras, en los puntos de la emulsión expuestos a la luz el bromuro de plata es reducido a plata metálica y, al mismo tiempo, y en los mismos puntos de exposición, se producen también los colores; en la capa superior, amarillo; magenta, en la capa intermedia, y azul-verde, en la inferior.

A continuación se emplea un baño de blanqueo, donde la plata metálica es eliminada, permaneciendo únicamente los colores complementarios. El fijado final disuelve el bromuro de plata no atacado por la luz y, naturalmente, el color que lleva en suspensión, dejando únicamente en la película una imagen fina teñida en los tres colores complementarios.

El espesor de las distintas capas es el siguiente:

Capa azul	6 micras
Capa-filtro amarilla	2 —
Capa verde	6 —
Capa roja	6 —
Soporte	150 —
Capa anti-halo	1 —
Total	171 micras

Se ha obtenido, pues, un negativo de colores complementarios a los del original. El azul aparecerá, por tanto, como amarillo; el verde, como magenta, y el rojo, como azul. Al efectuar el positivado obtendremos los colores originales.

Un sencillo procedimiento de positivado

El positivado lo realizan todos los laboratorios alemanes empleando positivadoras Debré. El procedimiento resulta excelente, y por interposición de filtros puede obtenerse cualquier efecto deseado y una reproducción correcta de los colores. Mediante el positivado pueden conseguirse efectos de noche, cuando no existan realmente en el negativo.

Harcourt declara que los productores alemanes han hallado que el tiempo de rodaje ha decrecido considerablemente, debido a la facilidad con que puede realizarse la iluminación, no siendo de gran necesidad el fatigarse demasiado buscando mucha exactitud, ya que es el propio color el elemento diferenciador, lo que no ocurre en el procedimiento Monochrome. El período de rodaje ha descendido de catorce a nueve semanas.

Importancia de la calidad del material virgen

El procedimiento "Agfa Color", dice Mr. Harcourt, depende principalmente de la elevada capacidad técnica de los fabricantes de la película virgen, ya que, como se comprende, no es tarea fácil fabricar una película compuesta de tres capas de emulsión y de una capa filtro de espesores tan reducidos; sobre la base, pues, de que el material es de alta calidad, los problemas de iluminación y fotografía en el estudio no son ciertamente mayores que en el caso de la película en blanco y negro. Por el contrario, la responsabilidad de los técnicos de laboratorio es mucho mayor y se precisa una gran habilidad técnica para obtener resultados de buena calidad, aunque no mucha más que con otro cualquiera de los procedimientos conocidos. Como máquinas de revelado pueden emplearse las corrientes, con algunas modificaciones. Por lo que se refiere a los baños, es necesario un control minucioso, siendo preciso vigilar cuidadosamente la renovación de las soluciones de revelado y evitar su contacto con la piel, debido a su carácter venenoso. El revelador del color es un hidróxido derivado del di-etil-parafenileno-diamina.

Experiencias de Gevaert

Manifiesta Mr. Harcourt que como las patentes "Agfa Color" son de dominio público y utilizables por el que las solicite, visitó las fábricas Gevaert, en Antwerp. Esta firma ha realizado experimentos con películas de tres capas de emulsión durante algún tiempo. Los primeros rollos de prueba se esperan para dentro de un breve plazo.

En el informe de Mr. Harcourt se detallan fórmulas y se indica un método de producción de copias en color, tan sencillo, que hace posible, al aficionado, las operaciones de positivado, ampliado y revelado en su propia casa.

("Kinematograph Weekly", junio, 1946.)

LAS MEJORES PELICULAS DEL IX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

En la capital catalana, concretamente en su Centro Excursionista, "Cataluña", sede del cine amateur español, han sido adjudicados los premios del IX Concurso Nacional, entre los que destacan nada menos que seis "medallas de honor". Pasaremos a comentar esas seis películas, flor y nata de los treinta y tantos rollos presentados.



ALTER EGO (de Enrique Fité, Mataró, en 16 milímetros; distinguida, además, con el Premio Extraordinario de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, el de "Destino", al film más cinematográfico y los de interpretación masculina y femenina).—Enrique Fité debutó el pasado año con una cinta titulada "Ensayos", que mereció una de las "medallas de plata". Séame permitido reproducir el comentario que dediqué, en estas mismas páginas, a dicha película: "Consiste en un verdadero "ensayo" de principiante que quiere animar una colección de paisajes y, de paso, probar a mover unos intérpretes para un posi-

ble film de argumento. Dos chicos y una chica andan, descansan, discuten, se separan, se persiguen y hacen las paces sobre fondos magníficos que nunca son fotografía en conserva, porque la cámara hace como que no se da cuenta de ellos y anda y corre y juega con los intérpretes "en una promesa brillante de buen cineísta". No me equivoqué. El debutante de "Ensayos" se ha llevado este año el premio extraordinario con su segunda película, "ALTER EGO". Sus excelencias de forma consagran a Enrique Fité como realizador de primer orden; como experto manipulador del lenguaje cinematográfico. Fité, en el terreno profesional, haría un buen director, realizando temas ajenos. En el campo amateur, que generalmente funde en la concepción unipersonal contenido y continente de la obra cinematográfica, Fité no logra sincronizar ambos elementos en la cúpula ideal de la perfección artística. Esto no pudimos apreciarlo en "Ensayos" porque carecía de tema; era pura imagen, "plástica móvil", según Díaz-Plaja. Pero "ALTER EGO" presume de tema, con sus ingredientes freudianos, sus ráfagas wildeanas y los residuos simbolistas de todo un momento literario y cinematográfico ya liquidado. Demasiadas preocupaciones de índole cerebral, en fin, que no logran dar la convincente veracidad a una idea sencillísima: el resquemor producido por una mala acción, que se manifiesta en estado de sueño. Este mismo sueño, como tal, adolece de una discusión excesivamente lógica y de una visualización asaz realista. Idéntico criterio realista informa el estilo cinematográfico del sueño que el de los períodos de vigilia anterior y posterior. Ese realismo minucioso y "proustiano" del antiguo y gran cine alemán, que aquí culmina con el adormecimiento del protagonista, momento antológico de "naturalismo analítico" a que no creo hubiese llegado nunca el cine amateur. Es cierto que en el sueño interviene una sombra humana y un sapo, simbolizando, respectivamente, a la conciencia y a la culpa, pero esos dos entes, que no necesitaban de un andamiaje onírico para justificarse

en el film, no bastan a justificar la realidad irreal del sueño. En primer lugar, porque se mueven en escenarios de la más blanda objetividad y obedecen a impulsos de una lógica estricta y diáfana. Y, además, por poco que ahondemos en las teorías de Freud —y hasta sin ellas— encontraremos en falta la reversión en el sueño de elementos propios de la acción real determinadora del remordimiento: rosarios, cuentas sueltas de ellos, imágenes religiosas, interiores oscuros en lugar de luminosos exteriores, retratos de mujer enmarcados por rosarios, etcétera. Sobrando la perpetración de malas acciones ajenas a la mala acción real y la destacada intervención de un personaje —"ella"—, que no tiene —por lo menos se ignora— relación con la vida real del sujeto.

En resumen, Fité ha visto "in mente" unas magníficas ideas de expresión cinematográfica y las ha hilvanado en forma más o menos convencional. Y esto podemos perdonárselo en gracia a la soberbia realización que nos ha ofrecido; la mejor del cine amateur español y una de las primeras del cine español en general, sin distinción entre profesionales y "amateurs", ya que, al fin y al cabo, esa última denominación debe entenderse, como ha dicho mi buen amigo Pascual Jaurés, en su significado gramatical estricto de "amador", que no de "aficionado". Fité borra el menguado concepto con su "ALTER EGO", porque en esta película "amateur" deja de verse por completo la mano del "aficionado". Prescindamos, pues, del tema —que, a pesar de todo, una buena realización siempre logra sacar a flote— y entreguémonos a su tratamiento cinematográfico. Ya el arranque es de categoría. La imagen abre en plena e intrigante acción: en un rincón oscuro de iglesia, un hombre, de espaldas al objetivo, sustrae los rosarios del brazo de una virgen. Luego, idéntica secuencia, con idéntico ángulo pero con acción inversa —o sea, simétrica—, cerrará la película: el hombre devuelve el objeto robado. Pero la malicia del realizador escamotea en esta repetición visual la figura del hombre y nos muestra la repa-

ración con el simple y cinematográfico detalle de captar el mismo momento en que los rosarios acababan de ser colgados del brazo de la imagen, dibujando un ligero movimiento pendular. Ello a continuación de haber asistido a la determinación del hombre en su casa y a su paso firme por diversas y fotogénicas calles, camino de la iglesia.

Fité sabe hacer hablar a la cámara. (Su película carece de diálogo y de rótulos explicativos, aunque lleva unas parrafadas, llamémoslas "decorativas", que considero sobrantes.) Cuando el protagonista ha cometido su primera mala acción en sueños, se adentra en un bosque y, mientras apaga su sed en un arroyo cristalino —agachado y de espaldas al objetivo—, ve proyectarse en el agua la sombra de un hombre que, lógicamente, debería estar andando pegado a sus tacones. El ladrón se vuelve, sin levantarse y apoyándose de manos en el suelo, para ver quien pasa, y la cámara ajusta con un plano subjetivo del bosque, describiendo la breve y lenta panorámica de la mirada del hombre, que nos muestra el bosque en su impresionante soledad.

La mala acción, número 2, se resuelve por un proceso esquemático de expresividad cinematográfica. Como "preliminar" del mismo tenemos el arañazo de la chica y su cura con el agua límpida del arroyo. Pero ese detalle, aun siendo acertado, es lo de menos. Lo de más es esa llegada sonriente y franca de la muchacha hasta el hombre, y ese plano estático en que la trasmutación, discretísima, pero perfecta de expresividad del rostro de "ella", nos revela la malignidad expresiva del macho, que no vemos por estar él en escorzo. Y ese botijo que, asido por una mano de él y una de ella, es dejado en el suelo, simétricamente colocado entre los pies de ambos, y queda solo en el encuadre, delator, por la desaparición trucada de las figuras humanas. Después —¡lástima!— un tópico innecesario, aunque plásticamente logrado: una rosa blanca que se deshoja en el curso de un canal o acequia de agua turbia y sin luz.

La plasticidad es cuidada en toda la cinta, siempre dentro del tono realista a que me he referido antes, y que si no es el más acertado en la parte del sueño, tiene una vigencia expresiva contundente en las partes auténticamente realistas del film. Desarrollándose éstas casi siempre en la casa del protagonista, ese interior adquiere señalado papel en el conjunto dramático. Sus detalles ambientales son uno de tantos valores de la obra, servidos por una jugosidad fotográfica poco común.

Finalmente, es preciso destacar la interpretación, que tanto por el esfuerzo del realizador como por el

de los propios ACTORES, alcanza una riqueza y seguridad muchos eudos por encima del hasta ahora raquítico historial interpretativo del cine amateur y puede, desde luego, codearse con las buenas interpretaciones del cine profesional.



EL TRONO DEL DIABLO (de Francisco Comas, Barcelona, en 16 milímetros; premio al mejor film sobre alta montaña).—En el fondo, no se trata más que del documental de una escalada. Tema monótono, que el cine europeo agotó y que no deja de ser una papeleta difícil. Sin embargo, el ingenio de un "amateur" que no se ha contentado con satisfacer el entusiasmo montañero de sus colaboradores, sino que ha puesto por delante su responsabilidad cineística, ha conseguido dar amenidad y hasta emoción a esa extensa y minuciosa descripción de la escalada. El truco es sencillo. Consiste en dar apariencia de argumento al puro documental. De antemano se nos va la simpatía y el interés por esos tres muchachos que no quieren dejarse arrebatar la gloria de la ascensión por escaladores extranjeros. Luego, el pequeño accidente surgido en plena ascensión, que obliga a deshacer lo hecho y a rehacerlo otro día. Es el mismo resorte que usan algunos artistas del trapecio y del alambre en el circo: hacer como que el ejercicio más difícil no les sale bien una vez y volver a empezar ante la expectación redoblada del público.

Pero esos artilugios no lo son todo. Hay algo más, y definitivo, que valora "EL TRONO DEL DIABLO". Son sus primeros planos —de pies y de manos principalmente— y su adecuada intercalación en el conjunto; fotogramas en los que adquiere toda su intensidad el contenido humano del documental. Es posible que otros cineastas "amateurs" hubiesen tenido la misma o parecida idea de comunicar simpatía al tema y a sus personajes, pero no todos ellos habrían sabido dar vigencia dramática al documento. Me refiero al dramatismo sincero de la imagen por sí misma, según el modelo cumbre de "Hombres de Arán", sin recurrir a sobreañadidos sensibleros o pseudoliterarios.



CANARIOS (de Juan Llobet, Sabadell, en 16 milímetros; premiado también por su calidad fotográfica).—He aquí una pequeña joya del cine amateur en su género documental. Este es un modelo genuino del documental en su estado "químicamente puro". Su mérito es el de que esa perfecta objetividad suya no supone nunca frialdad. "CANARIOS" tiene vida, agilidad, precisión, claridad expositiva. Ha podido permitirse el lujo —prueba de fuego para un documental de tipo didáctico— de prescindir de toda pedantería explicativa. Y, a cambio de la toga severa del conferenciante, se ha adornado con los más pimpantes atavíos que le han proporcionado la fotografía, la música y el dibujo.

ADAGIO (de Costa, Giménez y Riubrogent, Vich, en 16 milímetros; premiado por su idea y por la mejor utilización de los recursos técnicos). Los autores de este film "ven" el "adaggio" de la "Sonata en re menor", de Bach, como el momento crucial de un pecador que por primera vez siente el vacío en su alma y, tras un examen de conciencia que le retrotrae a la causa inicial de su desvío —la pérdida de la madre en su niñez—, consigue liberarse de su pasado borrascoso por una súbita y firme contrición.

Sería vano discutir el acierto en la interpretación del pensamiento musical de Bach. Me limito a señalar los valores de sensibilidad, y su inteligente plasmación cinematográfica, de esta cinta que, de haber mantenido hasta el final el pulso de su primera mitad, hubiera podido ser la mejor del concurso.

De principio, música e imagen, en acorde perfecto, nos sumergen sin esfuerzo en el estado de alma del protagonista. Seguidamente, la entrada en lo evocativo nos indica la fórmula esquemática que va a tomar la acción. Esta fórmula, empero, no puede dejar de obedecer a una medida, a un ritmo, que en el caso presente nos es ofrecido por la misma partitura. Si distinguimos entre un ritmo de superficie y otro de profundidad, veremos que el primero se mantiene en "ADAGIO", pero no el segundo, puesto que el esquema argumental se quiebra en dos ocasiones. Una, en la sucesión de detalles reveladores del descenso

moral del protagonista, quien salta en ellos de niño a hombre; y otra, más grave, en la solución final, a la que llegamos atropelladamente.

Quedan, no obstante, como fragmentos bellísimos de cine, las secuencias iniciales, que terminan en los emotivos planos del cementerio, y el proceso sintético de desviación, resuelto en una constante sobreimpresión de las piernas del sujeto a un paso rítmico y pertinaz, indicador de la marcha ineluctable de su vida sobre el tiempo.



GLOSA MUSICAL (de Carlos Santías, en 9,5 milímetros; premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor idea artística). La idea de este film es buena, cinematográfica y artísticamente, pero ofrece dificultades de dudosa superación para el cineísta amateur. La primera de ellas es la necesidad de una sincronización exacta. La segunda, ya no mecánica, está en la reconstrucción de un ambiente pretérito y de una figura histórica. Y la tercera, la más leve y más fácil de superar, consiste en la conjugación de dos épocas distintas.

Santías ha puesto su doble entusiasmo cineístico y musical, su buen gusto e inteligencia en vencer dichas dificultades. La primera depende del buen hado de cada proyección. Es la espada de Damocles que pende sobre la cabeza de Santías cada vez que él se dispone a sincronizar la película. La segunda, que ha costado a Santías horas de documentación —me consta que se ha documentado hasta lo inaudito para la reconstrucción de la figura y el estudio de Brahms—, le traiciona en ese imponderable que llamamos ambiente o atmósfera. Serán, desde luego, históricamente exactos todos los detalles que Santías ha puesto en la persona y en la de Brahms, pero les sobra perfección, nitidez. Y les falta pátina romántica, hálito de época.

La tercera dificultad —y ya parece que le esté buscando los “tres pies al gato”—, la soldadura de las dos épocas, no la considero tampoco satisfactoriamente resuelta. Se trata de otro imponderable, difícil de expresar en palabras. La cautela con que ha sido necesario rodar las

escenas de la primera época y ese aire de “ballet” que le comunican las persistentes evoluciones de la campesina húngara —lo mejor y más cinematográfico de la cinta—, dan a esa parte una medida y un aplomo de que carece la segunda. La secuencia de los turistas acusa balbuceos y cierto confusionismo narrativo. Luego, en la fiesta elegante, la cámara encuentra excesiva complacencia en tomas desconectadas de la línea intencional del film. Finalmente, se restablece el equilibrio con la ejecución del “Vals”, a guitarra, por el propio Santías.

Conste que, por tratarse de un film poco apto para los medios “amateurs”, mi dura crítica no intenta restarle méritos a su realizador. No creo que otro “amateur”, sin la paciencia y el gusto musical de Santías, le hubiese sacado mejor provecho.



EL VALLE ENCHANTADO (de L. Llobet-Gracia y Beatriz Sanz de Llobet, Sabadell, en 16 milímetros; premio al mejor film de carácter infantil y a la mejor interpretación de ese tipo).—Es curioso observar cómo de una intención híbrida y tenue, que oscila entre el film familiar, el de paisaje y el de argumento, pueda haber surgido una narración cinematográfica que es pura delicia para los ojos. El asunto no interesa; mero pretexto para mostrarnos bellezas muy queridas por el realizador. Por lo tanto, hay que pasar por alto algunos baches y dejar en paz los temas de aguda intención irónica que Llobet-Gracia venía cultivando y que de seguro no abandonará. El film, de ambición limitada, vale por sí mismo, por su encanto visual y su tratamiento en buen cine. A señalar los distintos planos del comedor y el desencantamiento del valle, cuya idea se basa en la del acelerado de la bruja del film “amateur” “Erase una vez”, premiado el pasado año.

OTRAS CINTAS DESTACADAS.—De las demás películas quiero destacar esas dos: “EL HOMBRE PROPONE”, de Juan Español (“Barce-

lona), e “HISTORIA DE UN SOMBRERO”, de Castellort y Moncu-nill (Igualada). “EL HOMBRE PROPONE”, a pesar de su clasificación en octavo lugar, tiene uno de los premios de cooperación más estimados: el del mejor desarrollo discursivo. Esto nos revela que la película está perfectamente prevista en el papel, pero que su realización, en manos debutantes, no ha estado a la altura de su valores teóricos.



“HISTORIA DE UN SOMBRERO” acusa, en sus primeras escenas, la personalidad de los realizadores de “Cupido”, premio extraordinario del anterior concurso. Pero sus numerosos episodios y la excesiva duración de alguno de ellos hacen del conjunto un film desigual y, a ratos, confuso. Tiene una galería de tipos, algunos como el del poeta pobre, muy pintorescos y logrados. Los mejores momentos del film son la compra del sombrero y la caricatura de los Juegos Florales, repletos, uno y otro, de agudos detalles de observación.

RECOMENDACIONES DE CARACTER GENERAL.—Sirvan, para aquellos a quienes no dedico comentario expreso, los siguientes consejos:

Los films documentales requieren temas originales y de interés, como el de “Canarios”, y valoración humana del documental, como en “El trono del diablo”. Las cintas de ficción deben huir del concepto representativo del cine profesional y de sus tópicos sobre todo. Las complicaciones de organización, esas complicaciones que en cine profesional pueden resolverse con dinero —variedad de escenarios, decorados costosos, figuración—, debe evitarlas el cineísta “amateur”. Sus problemas a solucionar, y éstos debe incluso buscarlos, han de ser de tipo personal; problemas de expresión cinematográfica.

Y a todos, incluyendo a los de “medalla de honor”, he de rogar den al cine lo que es del cine y a la literatura... déjenla en paz, haciendo que sus películas ganen la admiración del espectador por sí mismas.

Y, sobre todo, nada de voz en “cfr”, que pronto ya ni a las criadas de servicio va a causar ningún efecto!

J. T.

EMULSIONES EN CINEMATOGRAFIA "AMATEUR"

POR

MIGUEL ANGEL BASABE

En las emulsiones de paso estrecho existen dos clases de sistemas: el negativo-positivo y el inversible.

El primero de ambos consiste en, una vez impresionado el film, revelar en negativo, y una vez obtenido esto, tirar en película positiva las copias para la proyección; es decir, el mismo sistema, en líneas generales, que se usa en el terreno profesional, con lo que resalta lo poco económico de este sistema, si bien tiene la ventaja para el "amateur" de poder montar sus películas sobre el negativo y luego obtener cuantas copias desee para proyectar, limpias de empalmes siempre molestos de ver en la pantalla y con el consiguiente peligro de rotura.

El segundo de los sistemas —el llamado inversible— es el hoy día adoptado por todos los fabricantes de films de paso estrecho, por reducir considerablemente el costo de la película, como ahora veremos.

En grandes rasgos, este procedimiento consiste en revelar el film impresionado en negativo, pero sin llevarlo al baño fijador, que conservaría las imágenes con los valores invertidos. La película así tratada es blanqueada; es decir, que aquellas partes reducidas por el revelador son eliminadas, no dejando en la emulsión más que las sales de plata que no han sido atacadas por la luz y el revelador.

Entonces el film es expuesto a los efectos de una luz controlada que impresiona las sales de plata anteriormente citadas, proporcionalmente a su cantidad, siendo nuevamente revelada la película en positivo y lavada, con lo que obtenemos un film positivo, listo para la proyección, del mismo que nos sirvió para la toma de vista, con la consiguiente economía en el costo de la película.

Es interesante para el aficionado conocer las características del film con el que ha de trabajar, ya que con ello podrá obtener un rendimiento muy superior al adaptarle a sus necesidades.

Las características de las emulsiones son las siguientes: sensibilidad general, sensibilidad cromática, latitud de exposición, finura de grano y la presencia de dispositivos adicionales, como el soporte y el anti-halo.

La sensibilidad general puede definirse como la propiedad que tiene una emulsión de reaccionar ante unas condiciones de luz determinadas, pudiendo ser estas emulsiones lentas, normales y rápidas.

En general, la película inversible no es de gran rapidez a causa de que al obtener la primera imagen negativa hay que dejar en el lecho de la emulsión la su-

ficiente cantidad de plata para la posterior obtención de la imagen positiva, por lo que la emulsión habrá de ser lo suficiente gruesa para contener la cantidad de plata requerida.

Por el contrario, en las emulsiones de gran rapidez los efectos que ha de producir la luz al ser superficiales son más rápidos que los de las emulsiones inversibles, que han de serlo en profundidad.

Así, pues, al fotografiar con película inversible ha de tenerse muy en cuenta todo lo citado anteriormente, y al impresionar la imagen negativa acordarse que luego se convertirá en positiva, por lo que siempre es mejor sobre-exponer, ya que el laboratorio puede compensarlo.

Es muy difícil, pues, dar con exactitud la sensibilidad general de cada película, factor éste de constante variación por múltiples causas, recomendando a nuestros lectores el obtener pruebas de ensayo del material a rodar, ajustando dichas pruebas a sus fotómetros, como medio más seguro de obtener un buen film.

Sin embargo, como orientación general, hemos trazado el siguiente cuadro de sensibilidades de las marcas más conocidas:

EMULSION	FORMATO EN MM.	TIPO	PONER FOTOMETRO A
Pathe Baby			
R. O. F.	9,5	Ort. Inv.	20° Sch.
P. S. P. F.	9,5	Pan. Inv.	26° Sch.
Agfa			
Isopán	8	Pan. Inv.	15°/10 Din.
Isopán	16	Idem	13°/10 Din.
I. S. S.	16	Idem	18°/10 Din.
Isopán F. F.	16	Pan. Neg.	10°/10 Din.
Gevaert			
Ortho	8	Neg. Inv.	20° Sch.
Ortho	9,5	Idem	20° Sch.
Ortho	16	Idem	20° Sch.
Panchro Super	8	Idem	26° Sch.
Panchro Super	9,5	Idem	26° Sch.
Panchro Super	16	Idem	26° Sch.
Kodak			
Panchro	8	Pan. Inv.	20° Sch.
Panchro	16	Idem	23° Sch.
Supersensitivé	16	Idem	26° Sch.
Super X	8	Idem	23° Sch.
Super X	16	Idem	26° Sch.

La sensibilidad cromática es la propiedad que tienen las emulsiones de traducir en blanco y negro los colores de la naturaleza.

Así, pues, hay emulsiones únicamente sensibles al violeta y azul, como son las positivas, no aptas para la toma de vistas y de poco interés para el aficionado, salvo en el caso de usar el procedimiento negativo-positivo.

Las emulsiones ortocromáticas son aquellas sensibles al violeta, azul, verde y amarillo, con un máximo de sensibilidad hacia los azules y un mínimo en los amarillos; siendo los verdes de sensibilidad intermedia, son poco recomendables, por traducir los naranjas y rojos en negro.

Las emulsiones pancromáticas son aquellas que traducen más exactamente los colores naturales, ya que son sensibles al rojo, teniendo su máxima sensibilidad en los azules y su mínima en los verdes, por lo que es recomendable un filtro de corrección general amarillo verdoso.

Y, por último, existen las emulsiones super-pancromáticas o super-sensibles, de gran sensibilidad general, más elevada que en las anteriores y de una sensibilidad cromática muy acentuada en los rojos, por lo que son de gran utilidad en la filmación de escenas con luz artificial a base de lámparas sobre voltadas (nitraphots, photofloods...), y para efectos especiales en los que haya que usar filtros rojos, como lejanías, efectos de noche, etc.

Hay emulsiones especiales, como las infra-rojas y las ultra-violetas, que por no haber llegado todavía a los amateurs las dejamos, intencionadamente, fuera de estudio.

La latitud de exposición es otra propiedad de las emulsiones para corregir los errores en la exposición durante la toma de vistas.

Esta propiedad es aumentada en el sistema inversible, ya que al hacer la segunda exposición —en el laboratorio— con la luz controlada, es corregida por un sistema de célula fotoeléctrica que hace que la cantidad de luz necesaria sea debidamente controlada, compensando de esta forma los errores cometidos, siempre que éstos no vayan más allá de dos diafragmas.

La finura de grano en las emulsiones de paso estrecho es de decisiva importancia, ya que, como su mismo nombre indica, no sería posible proyectar tan diminutos fotogramas en grandes pantallas sin riesgo a que la imagen quedara completamente deshecha.

Hoy día los fabricantes han llegado a verdaderas maravillas, como en el paso de ocho milímetros, en el que tan pequeñísimo fotograma puede ser grandemente ampliado sin mermar calidad a la imagen.

Por último, el anti-halo. Como todos sabemos, el halo es un fenómeno que se produce en un negativo al ser reflejada la luz sobre el soporte de la emulsión, sobre todo cuando operamos en condiciones violentas de luz.

Para evitar este fenómeno, los fabricantes han añadido a sus films una capa anti-halo, unas veces mediante una capa coloreada de rojo o naranja, colocada entre el soporte y la emulsión, y otras veces con una capa negra o roja, colocada en la parte dorsal de la emulsión.

Con ello se evita, en la mayoría de los casos, el halo, desapareciendo esta capa al efectuarse el revelado, ya que de no ser así, el positivo resultante quedaría coloreado molestando al ser proyectado.

Como datos finales para el amateur, daremos algunas ideas sobre la forma en que son suministradas estas emulsiones.

El film de ocho milímetros doble, es decir, el 16 milímetros con doble perforación, es suministrado por la casa "Kodak" en rollos de 7,5 metros de largo, que al ser cortado queda en 15 metros, sirviendo para los aparatos que fabrica dicha casa, para los "Paillard Bolex Siemens", etc.

La casa Gevaert fabrica el mismo formato, con una incisión central que permite al mismo aficionado proceder al corte longitudinal de la película.

La casa "Agfa" fabricaba el film de ocho milímetros, ya cortado para cámaras "Filmo Bell & Mowoll", "Movikón 8", "Agfa Movex", "Eumig", etc.

Generalmente, estas emulsiones son del tipo pancromático inversible, de grano fino.

El paso de 9,5 mm. es fabricado por la casa "Pathe" en bobinas de 9, 15, 30 y 60 metros, y también por la casa "Gevaert", "Perutz", "Ilford", etc.

Se sirve en emulsiones ortocromáticas negativa, ortoinversible, pancrosensible, supersensible y positiva.

El 16 mm. lo fabrican las casas "Kodak", "Agfa", "Gevaert", etc., en bandas que oscilan entre 10 y 60 metros, según a los aparatos a que van destinadas, en las calidades: ortoinversible, pancromáticas sensibles y supersensibles inversibles, positivo y en la modalidad sonora, donde una banda de perforaciones es sustituida por la pista sonora, siendo igualmente inversible.

Como dato para el amateur diremos que la casa "Kodak" incluye en el coste de la película la operación de revelado en sus laboratorios. Operando con otra clase de marcas, en las que no existe esta modalidad, es necesario servirse de laboratorios especializados en Madrid y Barcelona, en los que por un módico precio son excelentemente revelados los rollos impresinados.

En las cajas donde se sirven los films vírgenes hay unas fechas en las que el fabricante advierte al consumidor el límite de buena garantía de las propiedades de la emulsión, a partir del cual éstas disminuyen en progresión vertiginosa.

Intencionadamente hemos dejado todo lo referente al color, ya que esta nueva modalidad, de sumo interés para el aficionado, merece párrafo aparte.

EL TEMA RELIGIOSO EN EL CINE: "LA CANCIÓN DE BERNADETTE"

La película "Siguiendo mi camino", que tuvo la virtud de acercarnos —por el camino humano— al tema religioso, inició, con éxito, en estos años, una modalidad cinematográfica que posteriormente ha sido explotada por Hollywood en otras producciones, siguiendo con esto una pauta comercial que los norteamericanos persiguen siempre con irreductible tesón. "La canción de Bernadette" y "Las campanas de Santa María" son, con la primera, los dos films más renombrados que de este género han salido de los estudios cinematográficos yanquis.

Ciertamente que el cine ha abordado ya en otras ocasiones temas religiosos, pero generalmente éstos se plasmaban en obras que atendían preferentemente a su aspecto espectacular, lo que restaba a aquellas producciones de su más profundo y valioso sentimiento.

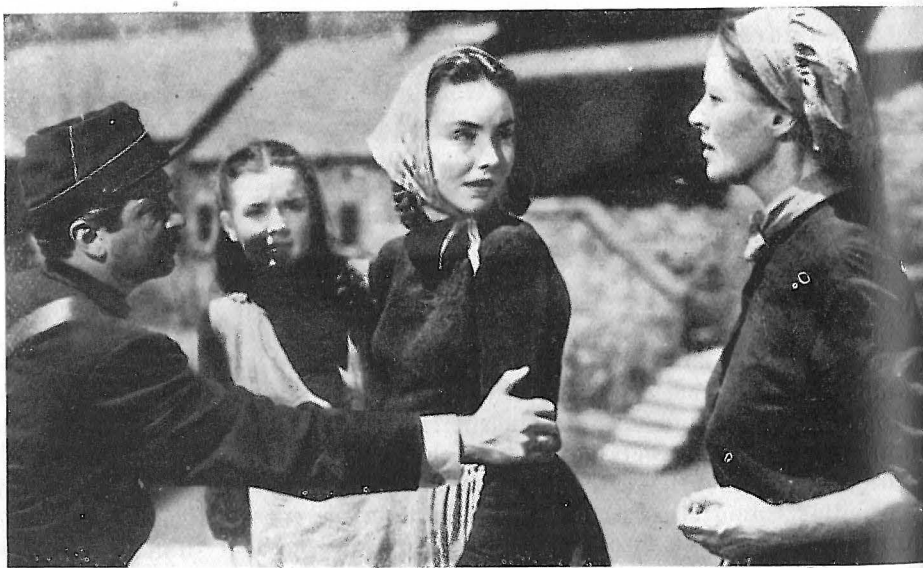
Las dos últimas películas vistas en nuestras pantallas, contrariamente, hacen pensar y también sentir. Pensar y sentir, pero por diversos modos. En "Siguiendo mi camino", la senda escogida fué fácil y asequible a todos; en "La canción de Bernadette", en cambio, la senda se hace difícil y acaso insuperable para muchos. La diferencia, esta diferencia, radica en los sentimientos y reacciones humanas —con todas las debilidades y defectos que se quieran— que se nos presentaban en el film de Leo Mac Carey, en contraste con el carácter sobrehumano, atmósfera de milagro, de "La canción de Bernadette". No cabe, sin embargo, establecer un parangón entre los dos films. Si cabe, el resaltar las dos diversas maneras de enfocar el tema religioso. Una, cotidiana, alegre, altamente optimista; otra, desusada, cruda e irreprimiblemente triste. Dos maneras sobre las que se podría disertar ampliamente en lugar y tiempo apropiado.

Por lo que atañe a sus valores ya puramente cinematográficos, "La canción de Bernadette", aun considerada en su conjunto como una buena película, no nos parece perfecta, ni mucho menos, como un film básico de la historia del cinema. Su innecesaria longitud prolonga muchas de sus escenas, que podrían haberse si no suprimido, reducido. Una mayor condensación hubiera redundado en el equilibrio e intensidad de la película, especialmente en aquellas partes de personajes secundarios, excesivamente diluidas. De éstos, los que encarnan

a las autoridades de Lourdes los hemos visto muchas veces en otras muchas películas con sus mismos latiguillos y efectismos para la galería, y ese gendarme de opereta, gesticulante y afectado, no nos recuerda para nada, por muy "de época" que sea, a sus auténticos colegas.

Por otra parte, la película tiene dos finales: El que, lógicamente, le corresponde inmediatamente después del "climax"; es decir, cuando Bernadette renuncia a su casa y a los suyos y parte para el convento, y el que se produce cuando en la pantalla aparece la palabra fin. Esta dualidad no tiene justificación cinematográfica, ni se basa en intento alguno de originalidad; simplemente se impone la prolongación con afán explicativo, y siendo así, la construcción debía haber sido otra, sobre todo teniendo en cuenta que en esta última parte se desarrolla una de las escenas más dramáticas y crudas de la película, y que en ella se han de justificar hechos fundamentales de la biografía de la santa.

Como valores plenamente conseguidos de "La canción de Bernadette" están la fotografía, la música y excepcionalmente la interpretación en general, y particularmente la de Jones. Por ello nos atreveríamos a calificar a "La canción de Bernadette" como película de esenciales valores interpretativos, y éstos por parte de la protagonista. Su labor es excepcional en todo momento, ayudada, desde luego, por una fotografía en la que la luz —fiat lux— tiene categoría de aparición. Por esto creemos que no era necesario hacer visible a los ojos de los espectadores las "visiones" de Bernadette. Su cara, iluminada desde fuera y desde "dentro", nos muestra bien palpablemente todo lo que en nuestra limitación terrenal y humana podemos ver. Y es tan acabada la compenetración de la protagonista con la muchachita francesa de Lourdes, que difícilmente podríamos ya concebir otra Bernadette distinta que no fuera ella. Pero esta labor excepcional, unida a las altas calidades fotográficas y musicales ya apuntadas, de la película, no bastan por sí solas, existiendo los defectos señalados, para que podamos considerar a "La canción de Bernadette" como una película perfecta.



UNA PELÍCULA POR UN DIRECTOR

Nos hallamos ante una nueva película de Alfred Hitchcock. Con esto queremos decir que nos hallamos ante una película que habla por sí misma —lo cual ya es raro en estos tiempos—, válida de los más vigorosos y auténticos medios de expre-

sión cinematográficos actuales. Porque este director inglés personifica en el cine, el cine como espectáculo, el supremo conocedor de sus más íntimos y recónditos secretos, sólo a él revelados, en pago sin duda a su inusitada audacia. Así, un film de

Hitchcock es nada menos que una constante revelación y una continua sorpresa. Revelación y sorpresa que se ofrecen al espectador sin alardes ni virtuosismos técnicos, aparentes, palpables, pero con la enorme eficacia que otorga el conocimiento agudo, inteligente, inimitable, de las posibilidades expresivas de la pantalla. Conocimiento probadamente demostrado por Hitchcock desde su película "39 escalones" hasta esta "Recuerda" ("Spellbound"), estrenada en fecha reciente.

En "Spellbound", como en las demás películas suyas, lo que menos importa es el tema. Algunas veces serán sus tramas absurdas —"Alarma en el expreso", "Enviado especial"—; otras, insignificantes —"Sospecha"—; en ocasiones, folletinescas —"Rebeca"—; otras, como en el caso de "Spellbound", falsas e ilógicas, a pesar de todo el barniz científico-analítico con que quiere recubrirse. Lo que a Hitchcock interesa de un tema es que éste pueda mantener el conflicto el tiempo suficiente, aun a costa de la verosimilitud. Su pericia se encargará de hacernos creer lo que él desee, lo que él nos presente, cómo y cuándo quiera. Esto lo sabe Hitchcock; de dónde, esa su seguridad en la preparación y trazo de las escenas. No necesita Hitchcock, al contrario de otros realizadores, la mayoría de los realizadores, del tema bueno para la buena película. En otros terrenos artísticos y especialmente en el literario, cuando ocurre algo análogo a esto, se suele hablar del estilo, con preferencia a cualquiera otra cualidad. Y al estilo podemos aludir hablando de Hitchcock, estilo ya muy definido, muy suyo, aunque se apoye en todos los antecedentes que se quiera de cine expresionista, realista y cine de vanguardia. Elementos que él ha sabido fundir para hacernoslos asequibles a todos. Por eso podemos referirnos a los cielos "hitchcocknianos"; a los impecables paisajes —como acuarelas inglesas— "hitchcocknianos"; a los personajes episódicos "hitchcocknianos", que nos son hábilmente presentados en brevísimos toques; a las sorpresas y golpes de efecto, y hasta a los ingenios "descuidos" "hitchcocknianos".

En "Spellbound", realización de Alfred Hitchcock, no podía faltar ni ese bello paisaje tan bien encajado dramáticamente en esta ocasión, ni esos personajes fugaces que tan pronto nos son familiares —transeúnte y policía del hotel, agentes en casa del profesor Brulov—, ni los momentos de emoción y sorpresa, como las escenas en el quirófano, la secuencia de la navaja de afeitador, el suicidio del doctor Murchison. Tampoco podía faltar algunos de sus descuidos, y así, al lado de toda esa impecable secuencia en que Ingrid Bergman sube a la habitación

de Gregory Peck, se nos dan las endebles escenas —desde el punto de vista dramático y de realización— del esquíaje.

Pero, a nuestro entender, lo que merece destacarse más en este film es la supeditación absoluta de toda la técnica empleada a la intención dramática, y especialmente la concisión y condensación expresiva de sus imágenes, con el consiguiente ahorro de toda hojarasca y boato tecnicista.

En la interpretación, Ingrid Bergman, la protagonista, nos parece, como otras veces, buena actriz, pero de recursos limitados, algo monótona en su trabajo. Acaso en esto influya su papel, poco convincente y lógico. Nos gusta más la labor de Gregory Peck en su personaje introspectivo y sin salidas. Excelen-

te, Michael Chekhov, actor de gran escuela. En general, en la interpretación, como en los demás componentes del film, se nota la mano del director, especialmente en los personajes secundarios, que para él, sean quienes sean, trabajan siempre bien.

La fotografía, de gran precisión y calidad, y la parte musical de la película nos brinda una de las mejores creaciones que hemos oído y hasta podríamos afirmar que en algunas escenas hasta hemos "visto".

Pero todos sabemos que no es suficiente con una buena interpretación, una bella fotografía y una música insuperable. Quiere todo esto decir que sin Alfred Hitchcock, sin su poderosa personalidad cinematográfica, no hubiera habido película.



SHAKESPEARE, DE NUEVO EN EL CINE: "ENRIQUE V"

Forzosamente, al examinar "Enrique V", la obra de teatro inglesa que Laurence Olivier ha dirigido e interpretado para el cine, hemos de hablar del teatro y de Shakespeare, dos conceptos distintos, y del teatro de Shakespeare, un concepto más.

Con respecto a este último, Edward Dowden, en una introducción a las obras del genial autor (Edición de la Universidad de Oxford, 1912), afirma que "La vida del Rey Enrique V" es una obra épica más bien que dramática, a la que no se puede juzgar como una de las mejores

de Shakespeare, pues entre otras causas, siendo el rey Enrique fundamentalmente un hombre de hechos, "la grandeza de la acción se empuñe ante la condición del teatro y es necesario recurrir al ardor de animosas palabras para estimular y enardecer la imaginación".

¿En qué forma se ha sustituido, si se ha sustituido, en la versión cinematográfica de "Enrique V" el ardor de esas "animosas palabras" por la acción, imposible en el teatro?

En primer lugar, la acción en "Enrique V" se limita estrictamente a un asedio, una batalla y un ligero

escarceo amoroso. Al empezar el film nos hallamos en el teatro antiguo londinense "El Globo", donde se va a representar la obra de Shakespeare. Comienzo acertado e intencionalmente teatral, que por un momento nos hizo pensar nos conduciría paulatinamente a un cambio, a una maravillosa transposición cinematográfica, por medio de la cual, el teatro —lo contado— se nos iba a convertir en cine —lo vivido—, las "animosas palabras" se nos iban a transformar en pura acción que encendiera nuestros ánimos, para más tarde, una vez librada la decisiva batalla, poder volver de nuevo al sosiego de las palabras, nuevamente al teatro, a lo contado.

Pero no ha sido así. ¿No se ha sabido así hacerlo? ¿No se ha querido? No lo sabemos. Lo cierto es que el fingimiento justificado del principio se ha prolongado, ya sin necesidad, hasta el final, y todo en "Enrique V" nos parece fingido; fingido, pero con arte, con mucho arte, eso sí, hay que reconocerlo. Cuando desde el escenario del teatro "El Globo" nos trasladamos a Normandía para seguir las andanzas del ejército inglés por tierras francesas, la película sigue aferrada a su teatralidad, es decir, al texto original, a sus diálogos y a sus arengas, salvo en los preparativos y mó-

mento de la batalla, que son las partes puramente cinematográficas del film. La carga de caballería, bellísima, nos parece perfecta. Por el contrario, el choque de los dos ejércitos y escenas subsiguientes aparecen confusos, por falta de medida del espacio, lo que impide que el espectador pueda situarse con respecto a los dos bandos combatientes.

En cambio "Enrique V" es una lección de gran belleza plástica y de colorido, que hace que nos sintamos ante sus cuadros animados —pues eso son la mayoría de sus escenas— verdaderamente deleitados. Esta belleza plástica y de atuendo, muy elogiable en sí, es censurable desde el punto de vista del film, pues se irroga el papel de protagonista y nos atrae más que la misma acción, que las palabras y que los mismos actores. Nos encontramos hoy ante el color (y en parte con cierta razón cuando éste se halla tan conseguido como en "Enrique V") algo así como en los comienzos del cine sonoro en los que bastaba que alguien en la pantalla abriera la boca para que inmediatamente nos extasiásemos ante los ruidos que por aquélla se iban a emitir. Quite-mos a "Enrique V" el color y las siempre poderosas palabras de Shakespeare y veremos que apenas queda nada.



CINE-CLUB: DOS ADAPTACIONES

Después de la temporada de verano, el Cine-Club del C. E. C. ha recommenzado sus sesiones habituales. En las de octubre se han estrenado una película francesa y otra

Con la adquisición de la palabra, el cine se ha considerado capaz de abordarlo todo, y por ello, sin duda, mejicana, basadas ambas en novelas de famosos escritores.

estamos en la época de las adaptaciones de obras, más o menos famosas, ya sean del teatro o de la novelística. A nosotros nos parecen bien las adaptaciones cuando se hacen manteniendo el espíritu de la obra, aunque haya que dar a ésta la vuelta para relatárnosla en estilo simplemente cinematográfico, de imágenes. Cuando la adaptación se limita solamente a seguir paso a paso el orden puramente externo y de exposición de la obra adaptada, en primer lugar es necesario prescindir de una gran parte del original que, de ser bueno, es inmutable, y además, la película resultante es tiempo perdido: para eso está la reposada lectura y la posibilidad de su reiteración en los pasajes de interés. Las buenas novelas llevadas al cine son mejores, casi sin excepción, a las películas que de ellas resultan. Además, si se ha leído la novela, como ya nos hemos forjado previamente el ambiente y hemos, en parte, "re-creado" sus personajes, necesariamente se ha de chocar con lo que se nos ofrece en la pantalla; y si no la hemos leído, nos quedan por explicar, generalmente, muchas reacciones y motivaciones de los protagonistas. En esto el cine se halla en condiciones de inferioridad con respecto al teatro y a la novela. Hasta ahora, afortunadamente, a las compañías de teatro no les ha dado por alimentarse —salvo algún caso excepcional— de la novelística, ni a los novelistas les ha dado por "novelarnos" las obras de teatro. Pero los productores cinematográficos sí han creído que todo lo habido y por haber es "cinematografiable".

En la primera de las sesiones del Cine-Club, antes aludidas, se estrenó la película mejicana "Canaima" (El Dios del Mal), basada en la novela del mismo título del escritor venezolano Rómulo Gallegos. De acuerdo con lo que venimos apuntando, y aunque Juan Bustillo Oro se ha preocupado y ha conseguido transmitirnos bastante de la fuerza del argumento y de los protagonistas, la novela tiene más "misterio", más intensidad, más violencia que la película. El principal mérito de ésta lo encontramos en sus personajes secundarios, Coronel Ardavin, Chalo Parima y Súte Cúpira.

En "La duquesa de Langeais", película francesa, estrenada en la segunda sesión, la cosa es aún más grave, ya que Balzac no es fácil de seguir y menos por un director tan debilitado ya —al menos en esta película— como Jacques de Baroncelli, un día delicado realizador, que hoy permite que sus personajes lleven las cartas durante meses entre los botones de sus levitas para sacárselas en cuanto se presente la primera ocasión que a él le convenga. Y cosas de estas suceden siempre que se quiere abreviar un novelón en hora y media de imágenes.

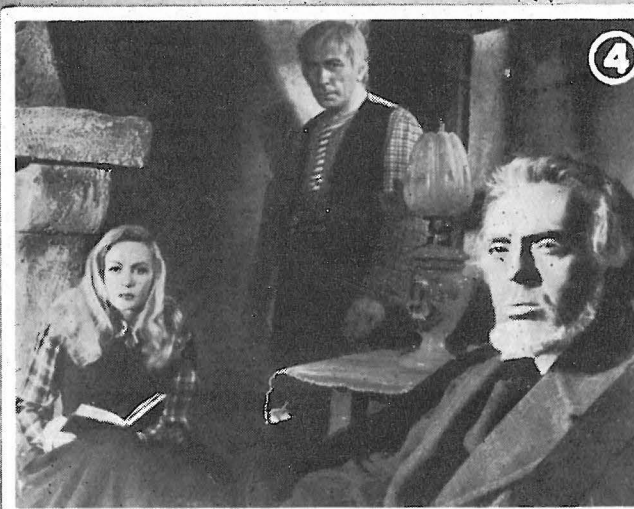
La literatura española en el cine

(1) **LA PRODIGA**, según la novela de Pedro Antonio de Alarcón, realizada por Rafael Gil.

(2) **UN DRAMA NUEVO**, según el drama de Tamayo y Baus, realizado por Juan de Orduña.

(3) **ABEL SANCHEZ**, según la obra de Unamuno, realizada por Carlos Serrano de Osma.

(4) **LAS INQUIETUDES DE CHANTI-ANDIA**, según la obra de Pío Baroja, realizada por Arturo Ruis-Castillo.



BIBLIOGRAFIA

MEETING AT THE SPHINX,
por Marjorie Deaus-Macdonald
and Co. Ltd. Londres.

"Encuentro en la Esfinge" nos relata la historia "entre bastidores". podríamos decir, del espectacular films inglés en colores "César y Cleopatra", basado en la obra de George Bernard Shaw, y que ha sido realizado por Gabriel Pascal, único director a quien Shaw ha confiado la producción cinematográfica de sus obras, que hasta ahora han sido "Pígalión", "Major Bárbara" y "César y Cleopatra".

Este libro, que constituye una prueba editorial de buen gusto y maestría, capta, al pronto, nuestra atención por su sugestiva presentación. Luego, al abrirlo, por la profusión de escogidas ilustraciones, en colores y en blanco y negro. Por último, al leerlo, por el interés y amenidad de sus páginas, que, en deliciosa intimidad, nos van familiarizando con el escenario histórico en que la película va a desarrollarse; con el argumento; con los actores—fuera y dentro de escena—, y hasta con las incidencias y dificultades, que fueron muchas, por que atravesó la producción; con la partitura musical del francés Auric; los decorados—verdadera arquitectura, de Bryan—, el "atrezzo", y sobre todo, y en primer lugar, nos informa ampliamente de la estrecha colaboración entre el genial dramaturgo inglés y el realizador, entregados con ardor juvenil, verdaderamente envidiable, a la ingente labor de tan difícil y costosa reconstrucción histórica.

Colaboración que no se limitó a un mero formulismo o simple receta, inconcebible postura por parte del autor de "César y Cleopatra", quien, por el contrario, quiso, accediendo a la vez al arraigado e irreductible deseo de Pascal, intervenir activamente en todo el proceso de creación dramática del film. En la correspondencia cruzada entre ambos se pone de manifiesto no sólo el fundamental sentido cinematográfico del escritor, sino también su atención por los detalles, tales como los trajes, adornos, maquillaje de los actores. Es verdaderamente divertida y aleccionadora la correspondencia cruzada entre Pascal y el dramaturgo con motivo del bigote, patillas, cejas y maquillaje, en general, de uno de los actores. Tanto se discutió esto que el actor en cuestión—Cecil Parker—se vió obligado a celebrar alegremente el acuerdo final de autor y director con un estupendo poema en loor de sus aditamentos capilares.

Para el film, escribió G. B. S. dos escenas nuevas: Una, para mostrar la primera entrada de las tropas romanas en Alejandría. La otra, para llenar y explicar el tiempo y hechos transcurridos entre los actos III y IV de la obra. Esta escena, que por diversos motivos no pudo rodarse, se incluye íntegra en el libro y se halla impregnada de la sátira, aguda sátira, e ingenio de su autor.

Unas palabras de Bernard Shaw sobre Gabriel Pascal y unas palabras de Gabriel Pascal sobre Bernard Shaw abren las páginas de este libro tan entretenido e ingeniosamente escrito por Marjorie Deans, colaboradora activa en la producción de la película.

Unas reproducciones marginales y de fin de capítulo nos ofrecen las creaciones de trajes, armas y adornos dibujados por Messel para el film.

J. L. C.

THE TECHNIQUE OF SCREEN-PLAY WRITING, por Eugene Vale, prólogo de Marc Connelly. Editor, De Vorss. and Co.—New York. 1945.

Este libro americano, "La técnica de escribir guiones", que lleva como subtítulo interior "Un libro sobre la estructura dramática de las películas", es un análisis meditado y extenso de los principios básicos y de las leyes fundamentales que rigen la estructura dramática cinematográfica, y que ningún autor que aspire a escribir una decente película puede ignorar.

Todo escritor que produzca con éxito conoce, consciente o inconscientemente, estas leyes, que de una forma clara y sistemática nos va exponiendo en las páginas de su libro Eugene Vale, de quien podemos decir que se ha criado en plena industria cinematográfica, de la que conoce todas sus fases por propia experiencia. Su labor en este terreno ha sido no sólo la del escritor, sino también la del técnico de laboratorio, montador, director, productor, y la correspondiente a distribución, publicidad y finanzas. Aparte de estas actividades, ahora ofrece Vale a todos los escritores una visión penetrante de esta nueva y algo enigmática forma literaria; la idea fundamental que persigue el autor es la de demostrar que el éxito de un guión no es algo eventual, que se haya de achacar en su mayor parte al factor suerte. Por el contrario, el éxito se debe a un número de complejos conocimientos, pues compleja labor es la de escribir un buen guión. Conoci-

miento de la forma cinematográfica y de sus medios de exposición, distintos a los de la novela y a los del teatro. Es decir, de los elementos de que dispone el cine para relatarlos un asunto. Conocimiento de las limitaciones que impone este nuevo medio, pues, contrariamente a lo que se ha creído y aun creen muchos productores, en cine, no puede expresarse todo. La cámara tiene sus limitaciones, que no es posible—sin riesgo de fracaso—desconocer. Un cuadro comparativo nos presenta las más vitales diferencias entre la estructura dramática de la novela, de la obra teatral y del film. Conocimiento, asimismo, de la manera en que ha de hacerse el relato. "Esta manera es la construcción dramática", empleando aquí la palabra drama en el sentido de nueva acción. Por tanto, este conocimiento será necesario tanto para la comedia, el relato de aventuras, el drama psicológico... Como el relato se refiere a personas o cosas, habrá que conocer estos personajes, la transición de tiempo y la forma en que sus problemas van surgiendo. Será preciso conocer el efecto que la acción produce en el público mediante la anticipación, expectación, sorpresa, duda, "climax".

Conocimiento, por último, de las cualidades del asunto, tales como comprensibilidad, probabilidad, identificación, propósito.

Sólo después de estudiar exhaustivamente todo lo que se refiere a los anteriores conocimientos, nos habla el autor, en unas pocas páginas finales—pocas, en comparación con el resto del volumen, pero suficientes—, de los pasos a seguir para escribir los guiones, desde la elección del material hasta el guión técnico, pasando por la sinopsis, el tratamiento, la continuidad y el guión literario, terminando con un cuadro de las faltas más fundamentales que pueden cometerse al realizar la difícil labor de escribir para el cine. Este cuadro, que aconseja se consulte como recordatorio, consta de 142 posibles errores.

El interés que despierta el libro de Eugene Vale, por su originalidad y la gran cantidad de ideas que contiene, nos hace desear que fuera traducido a nuestro idioma, pues con él podrían prevenirse todos aquellos que quieran acercarse—más o menos alegremente—a los guiones cinematográficos, y los consagrados encontrarían en él—como dice Julián Duvivier, en un comentario al mismo—sugerencias y explicaciones de gran provecho.

J. L. C.

IL FOTOLIBRO, por S. Guida.—Editor, Ulrico Hoepli.—Milán, 1946.

Muchos son los libros que sobre fotografía y su práctica se han escrito. Sin embargo, ninguno ha tratado las distintas facetas que constituyen el arte de Daguerre y Niepce con la originalidad de esta obra italiana, en la que se pone de manifiesto, una vez más, la calidad de los temas y el esmero y sencillez en su exposición, características de los autores italianos, no sólo en lo que se refiere a las bibliografías fotográfica y cinematográfica, sino también a las ediciones de ingeniería, arquitectura, etc., que de aquella península mediterránea vemos llegar desde hace años.

"Il Fotolibro", ya en su quinta edición, nos presenta los temas por orden alfabético, lo cual contribuye a su facilidad de manejo, si bien se incluye un índice sistemático para que el neófito en estas cuestiones pueda estudiarlas de un modo racional.

A nuestro juicio, el acierto máximo de "Il Fotolibro" reside en haber buscado a los distintos objetos de estudio una explicación o una interpretación gráfica, método, ideas, para fijar las ideas sobre todo, cual ocurre en el caso presente, considerando el matiz humorístico de que se ha impregnado la totalidad de la obra. En ella se consignan todas las peculiaridades relativas a la óptica fotográfica: lentes, objetivos y sus características, estudio de las aberraciones. Distintos tipos de máquinas fotográficas con sus constantes específicas. Emulsiones. Filtros, con un estudio previo de la teoría de los colores. Técnica de las ampliaciones. Estudio sobre la iluminación. Consideraciones sobre el tiempo, exposición y la toma de vistas en los distintos casos de la práctica: fotografía de personas, de insectos, arquitectónicas, de bosques, en el mar, desde avión, en casa, en el circo, con niebla, destacando los capítulos relativos a las fotografías infrarroja y ultravioleta. Se estudian también las operaciones de laboratorio y las perturbaciones que pueden tener lugar en fotografía, su prevención y su corrección. Se incluyen también dos interesantes capítulos referentes a la macrofotografía y a la microfotografía. Es digno de ser destacada la parte de la obra referente a curiosidades fotográficas, en la que, entre otras cosas, se expone una interpretación fotográfica del perfume de las flores. Al final de la obra se acompaña un calendario fotográfico. En el transcurso del libro se presenta una colección de espléndidas fotografías que contribuyen a embellecer la obra.

F. E.

THE BRITISH FILM YEAR-BOOK, 1946, por Peter Noble.—British Yearbooks.—Londres.

Peter Noble, autor de este anuario de la cinematografía inglesa, es un joven actor y periodista teatral que nos ofrece en menos de trescientas páginas un panorama bastante completo del actual cine inglés.

Se inicia el libro que comentamos con un prólogo de Alexander Korda, el director húngaro que abrió las puertas al cinema británico —"La vida privada de Enrique VIII"—, y con una introducción de J. Arthur Rank, el actual magnate monopolizador de la industria en Gran Bretaña. Continúa Noble con una breve historia del desarrollo de la misma —predominantemente desde el aspecto comercial—, desde la instalación del primer estudio inglés en New Southgate, pocos kilómetros al norte de Londres, hasta los modernos de Pinewood, Denham, Elstree. Los capítulos en que este desarrollo se expone son: "Los comienzos" (de 1885 a 1903) —"La época anterior a la guerra" (1903-1914)—. "La gran guerra y la paralización de la industria cinematográfica británica"; "La época de la post-guerra", con la llegada del sonoro y la influencia de Alexander Korda, y las diversas formas de protección a la industria; "El film documental", como acaso la más considerable aportación inglesa al desarrollo del cinema; "Las películas inglesas durante la guerra", y por último, "El auge de Arthur Rank", magnate cuyo poderoso influjo sobre el cinema de su país es muy combatido y defendido por unos y por otros de sus compatriotas. Pero, sin duda, la parte del libro que ofrece más interés, ya que es la fundamental, dado su carácter de anuario, es la dedicada al índice biográfico de directores, técnicos, guionistas, actores, compositores, productores y de todos aquellos que, al menos en parte, han contribuido y contribuyen al engrandecimiento del cinema inglés.

Completan el libro los siguientes datos de interés: Lista de los films ingleses más representativos realizados de 1940 a 1945. Índice bibliográfico de libros y revistas que se refieren o tratan del cine inglés, y relación de casas productoras de films de largo metraje y de noticiarios; estudios y unidades oficiales para la producción cinematográfica.

Todo ello amenizado con diversidad de fotografías, alguna de ellas de gran belleza e interés.

J. L. C.

GRIERSON ON DOCUMENTARY.—Collins.—Londres, 1946.

Es ciertamente copiosa y de gran calidad la literatura que los ingleses dedican al cine documental, prodigándole artículos, ensayos y libros impecablemente impresos, como éste que acabamos de recibir y que ha sido editado por Forsyth Hardy.

Esta atención hacia el documental es la que motiva ahora la aparición del libro de escritos del famoso documentalista, sobre la materia. Sabido es que John Grierson es considerado como el padre del documental en Inglaterra.

Grierson, nacido en 1898, en Deanston (Escocia), interrumpe sus estudios para incorporarse a la armada de su país durante la primera guerra mundial. De vuelta de la contienda se gradúa en Filosofía, y más tarde, se especializa en cuestiones sociales. Marcha a Estados Unidos, donde pasa tres años estudiando la prensa, el cine y otros instrumentos que afectan a la opinión pública. Su estudio del cinema le lleva al principio a publicar artículos sobre estética y crítica cinematográfica y pronto se halla absorbido por las posibilidades del cine como el más eficaz medio de educación y persuasión entre las gentes. Consigue hacer su primer film, sobre un tema pesquero y "Drifters" constituye el film básico que ha de influir decisivamente en el movimiento documentalista británico, que va surgiendo con un sello común alentado y conducido por él, hasta llegar a constituir una de las manifestaciones más interesantes del cinema inglés. Muchos nombres que hoy resplandecen en Inglaterra formaron en las filas de Grierson. En 1938 éste marcha al Canadá para dar impulso al documental en dicho país. En 1945 abandona su cargo; tiene mayores ambiciones y crea en Wásington la "International Film Associates", seguida, en la primavera de este año que corre, por la creación de "The World to-day, Inc", organismo que piensa hacer 40 films al año sobre asuntos que interesen a todos los países. Su actual actitud se inclina hacia una internacionalización mediante el cinema.

Pero no solamente Grierson ha hecho películas, creado equipos, alentado vocaciones, sostenido entidades; ha teorizado también, y de una bella e inteligente manera, sobre cuestiones cinematográficas y, especialmente, sobre el cine documental. Sus artículos, divulgados en periódicos y revistas, han marcado la pauta a los documentalistas ingleses. Su amigo y crítico F. Hardy ha seleccionado algunos de estos escritos en este libro de grandes vuelos, polemista y de un interés absorbente para los amantes del cine, y sobre el que sentimos no poder extendernos más.

J. L. C.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

Organización de los organismos oficiales del Cine

ORDEN DE 28 de junio de 1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica.

Ilmo. Sr.: La misión de orientar la Cinematografía española, que en gran parte realizan los servicios de censura cinematográfica, dependientes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, pone de manifiesto la necesidad de un organismo superior consultivo que asesore a la Dirección General sobre orientación de la Cinematografía plantea, y cuya falta ha venido supliéndose hasta el presente por los citados Organismos censores. Por todo ello, parece aconsejable que, a la par que se confíe a una sola entidad la realización de las funciones indicadas, para así robustecer el criterio de unidad que debe presidir sus decisiones y simplificar también el despacho de los asuntos, convenga asimismo ampliar el campo de sus atribuciones y elevar su rango e influencia. En su virtud,

Este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

Primero. La Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica se refunden en un solo Organismo, que se denominará Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

Segundo. La Junta Superior de Orientación Cinematográfica estará integrada por un presidente, un vicepresidente y diez vocales, libremente designados por este Ministerio, a excepción del vocal representante de la Iglesia, que será nombrado a propuesta del Ordinario diocesano.

Tercero. Compete a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica:

a) Ser el órgano supremo de carácter consultivo en materia de Cinematografía, y en tal concepto formular dictamen sobre los asuntos que le sean sometidos a su estudio, así como elevar a la Superioridad los informes y proyectos que estime conveniente para la mejor ordenación de la Cinematografía española.

b) Proponer la condición de películas de interés nacional que establece la Orden de 15 de junio de 1944.

c) Determinar, en su caso, las películas que por su deficiente calidad artística no deben ser exportadas al extranjero.

d) Declarar, cuando proceda, las películas que, por la misma ra-

zón citada en el apartado anterior, no puedan ser exhibidas en locales de primera y segunda categoría como dispone la Orden de 13 de octubre de 1944.

e) Autorizar o denegar el doblaje de las películas extranjeras y, en su caso, la exhibición de las mismas con rútolos en castellano.

f) Clasificar las distintas películas nacionales o extranjeras, a los efectos que procedan.

g) Ejercer la censura de toda clase de películas nacionales y extranjeras que hayan de proyectarse en territorio nacional, así como la del material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con éstas a las salas de proyección.

Cuarto. Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto.

Quinto. Los recursos de revisión que se interpongan serán resueltos por el ilustrísimo señor subsecretario de Educación Popular, previo informe de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, preceptivamente constituida bajo su presidencia. En caso de desacuerdo expreso entre el voto del vocal eclesiástico y la mayoría de la Junta, la Dirección General de Cinematografía y Teatro podrá acudir en apelación del fallo ante el Ordinario diocesano, para que por sí mismo o mediante un nuevo delegado dicte la resolución definitiva.

Sexto. Hasta tanto no sea publicado el Reglamento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, se mantendrán en vigor las atribuciones concedidas por la Orden de 23 de noviembre de 1942, que regularán su funcionamiento en todo aquello que no entrañe contraposición con la presente Orden.

ORDEN DE 15 de julio de 1946 por la que se designan las personas que forman la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica.

Ilmo. Sr.: De acuerdo con lo dispuesto en el apartado 3.º de la Orden que establece la creación de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica.

Este Ministerio se ha servido disponer que la mencionada Junta quede integrada en la forma siguiente:

Presidente: Ilmo. Sr. Director general de Cinematografía y Teatro. Vicepresidente: Señor secretario general de Cinematografía y Teatro. Vocales: Ilmo Sr. D. Gustavo Nava-

rrero y Alonso de Celada, director general de Aduanas; don David Jato Miranda, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo; don Fernando de Galainena Herreros de Tejada, presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía; don Manuel Machado Ruiz, don Pío García Escudero, don Manuel Torres López, don Luis Fernando Domínguez de Igoa, don Francisco Ortiz Muñoz y don Joaquín Soriano Roesset.

Asimismo, y a propuesta del Ordinario de la Diócesis, se designan vocales eclesiásticos a fray Mauricio de Begoña, en concepto de titular, y a fray Constancio de Aldeaseca, como suplente.



Fallo de los Concursos Anuales de Cinematografía

PELICULAS.—En Madrid, y en el despacho del excelentísimo señor Subsecretario de Comercio y Política Arancelaria, y a las cinco y media del día 8 de octubre de 1946, reunido el Jurado calificador del Concurso de Premios a la Producción Cinematográfica Nacional correspondiente a la temporada 1945-46, acordó por unanimidad lo siguiente:

1.º Adjudicar los dos primeros premios de 400.000 pesetas a las películas tituladas "Los últimos de Filipinas", producida por C. E. A. y Alhambra Films, y "La pródiga", producida por Suevia Films (Cesáreo González). El jurado lamenta públicamente el que no exista otro primer premio para adjudicarlo a la película titulada "Un drama nuevo", por cuya causa a esta película se le concede el primero de los segundos.

2.º Adjudicar los cuatro premios de 250.000 pesetas a las películas tituladas: "Un drama nuevo", producida por Juan de Orduña; "Aquel viejo molino", producida por Emisora Films; "Misión blanca", producida por Colonial Aje, y "El crimen de la calle de Bordadores", producida por don Manuel del Castillo.

3.º Adjudicar los tres primeros premios de 20.000 pesetas para las películas de corto metraje a las siguientes:

1.º, "El amor, el trabajo y la muerte", producida por don Domingo Villadonar; 2.º, "La gran cosecha", producida por Hermic Films, y 3.º, "Por tierras de Don Quijote", producida por Producciones Aladino.

4.º Adjudicar los seis segundos premios de 10.000 pesetas a las siguientes:

"Al pie de las banderas", producida por Hermic Films; "Lucha en la nieve", producida por el Estado Mayor del Ejército; "Fiebre amarilla", producida por Hermic Films; "Capí-

tulo 7.º de la serie "Danzas de España", producida por don Antonio Fraguas; "El orden sacerdotal", de la serie "Los Sacramentos", producida por Magister, S. A., y "Montes y valles de Lérida", de la serie "Así es Cataluña", producida por Pérez Camarero.

5.º Teniendo en cuenta que el documental titulado "Lucha en la nieve", por ser presentado por una entidad oficial, no percibirá la totalidad del premio en metálico, ya que únicamente recibirá el 20 por 100, correspondiente a los elementos que han intervenido en la realización, con el resto se propone la concesión de un accésit a la película titulada "Por la Costa Brava", producida por don Ernesto González."

GUIONES.—"En Madrid, a 17 de octubre de 1946, a las trece y treinta horas, reunido en el despacho del excelentísimo señor Subsecretario de Comercio y Política Arancelaria el Jurado calificador del Concurso de Guiones, convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, acordó lo siguiente:

1.º Conceder el primer premio al apartado a), "Un hecho histórico exaltador de los valores ibéricos", al guión titulado "Españoles sobre Italia", original de los señores don Vicente Escribá Soriano y don José Rodulfo Boeta; este premio ha sido concedido por unanimidad.

2.º Conceder el segundo premio al apartado a), al guión titulado "Boda en San Gil", original de los señores don Angel A. Jordán y don Enrique García Albera, y el tercero del mismo apartado al guión titulado "Una huella en tierra firme", de don Angel Fernández Marrero y don Federico Muelas; ambos premios concedidos por mayoría.

3.º Conceder el primer premio al apartado b), "Comedia dramática", al guión titulado "Los alquimistas", original de don Carlos Juan Ruiz de la Fuente y don Alberto Crespo, concedido por unanimidad.

4.º Conceder el segundo premio del apartado b) al guión titulado "Destino negro", original de don Manuel Mur Oti, concedido por unanimidad, y el tercero, del mismo apartado, al guión titulado "Cuartel general", original de don Enrique Llobet, premiado por mayoría.

5.º Conceder el primer premio del apartado c), "Comedia ligera", al guión titulado "La muralla feliz", original de don Luis Delgado Benavent, premiado por unanimidad.

6.º Conceder el segundo premio del apartado c) al guión titulado "Teatro Apolo", original de don Rafael Gil, y el tercero, del mismo apartado, al titulado "Un amor en Sevilla", de los señores don José Sánchez de León y don Joaquín Romero Murube, ambos concedidos por unanimidad."

Resultados del festival de Cannes

En el certamen cinematográfico celebrado recientemente en Cannes han sido otorgados los siguientes premios internacionales:

Premio a la mejor película: "La Bataille du Rail", film francés, dirigido por René Clément.

Premio a la mejor interpretación femenina: Michèle Morgan, por su labor en "Sinfonía Pastoral".

Premio a la mejor interpretación masculina: Ray Milland, por su trabajo en "The lost week-end".

Premio al mejor director: René Clément, por "La Bataille du Rail".

Premio al mejor guión (otorgado por la Sociedad de Autores y Compositores dramáticos): Tchirskov.

Premio a la mejor partitura musical (otorgado por la Sociedad de Autores, Compositores y editores musicales): Georges Auric (compositor de "César y Cleopatra", "La Bella y la Bestia" y "Sinfonía Pastoral").

Premio al mejor operador: Gabriel Figueroa, por su trabajo en "María Candelaria".

Premio a la mejor película de dibujos: "Make mine music", de Walt Disney.

Premio internacional de la Paz: otorgado a Suiza, por su película "La última oportunidad".

Premio de la crítica internacional: A "Brief Encounter", película inglesa, dirigida por David Lean, y a "Farrebique", película francesa.

Premio al mejor documental: "Berlín".

Por naciones, los premios adjudicados han sido:

Estados Unidos: "Fin de semana perdido".

Francia: "Sinfonía Pastoral".

Inglaterra: "Breve encuentro".

Italia: "Roma, ciudad abierta".

Méjico: "María Candelaria".

U. R. S. S.: "Giro decisivo".

Dinamarca: "La tierra será roja".

India: "Ciudad baja".

Suecia: "La prueba".

Suiza: "La última oportunidad".

Checoslovaquia: "Los hombres sin alas".

El cine en la India

El control gubernamental sobre la película virgen ha cesado y con ese motivo se considera la posibilidad de volver a rodar películas de largo metraje. Sin embargo, como el stock de película virgen susceptible de ser adquirida por vía legal es pequeño y el precio en el mercado negro es elevado, no se espera, por ahora, la realización de películas de largo metraje.

El doblaje de las producciones americanas en idioma indio empieza a estudiarse por la R. K. O.-Radio, y se esperan para dentro de muy poco tiempo un cierto número de películas dobladas.

Un record en la construcción ha sido batido por Ropshroy de Lahore en la creación de su nuevo estudio, para lo que empleó veinticuatro días. Tiene planes muy ambiciosos que no puede realizar según su deseo debido a la carencia de equipos y medios.

Numerosos productores indios estudian las posibilidades de introducir y explotar sus películas en los mercados de habla inglesa.

Progresos de la televisión en Norteamérica

Actualmente es un hecho la televisión en blanco y negro y se encuentran en producción gran número de aparatos receptores. Para un futuro próximo se promete la televisión en color. Seis mil es el número de instalaciones de televisión en Estados Unidos, de las cuales 3.600 corresponden a Nueva York. En Londres, en el año 1939, existían ya 20.000.

Las compañías norteamericanas quieren hacer películas en Inglaterra

La Paramount y otras empresas productoras norteamericanas desean rodar películas en Gran Bretaña, pero no consiguen realizar sus deseos ante la imposibilidad de encontrar estudios.

Los cine-clubs en Francia

La Federación francesa de Cine-Clubs, que preside Jean Painlevé, agrupa 80 cine-clubs, con 75.000 adheridos. Con anterioridad a 1939 los cine-clubs no existían en Francia, fuera de París y cuatro o cinco importantes ciudades. Actualmente casi todos los departamentos franceses tienen su grupo correspondiente, que no se limitan a presentar películas y a discutir las. Su función se extiende a organizar exposiciones, bibliotecas, y a crear círculos de aficionados, que ampliarán e intensificarán el conocimiento y el gusto por el cine.

Convenio entre Estados Unidos e Italia

Las compañías cinematográficas norteamericanas e italianas han concluido los trámites finales de un importante convenio, el cual favorece de una manera extraordinaria a las películas norteamericanas, las cuales se proyectarán en gran número y durante muchos años en las pantallas de Italia.

Mientras tanto, la industria cinematográfica norteamericana considera el pacto establecido y firmado

por Francia y Estados Unidos, hace poco tiempo, como un ejemplo de la política a seguir en los mercados extranjeros. El convenio italo-americano prevee la entrada de 160 películas yanquis.

Contra los programas dobles

Gran parte del público, según leemos en una revista extranjera, comienza a cansarse de los programas dobles, es decir, aquéllos en que se proyectan dos películas de largo metraje solamente, o, a lo más, incluyen un noticiario, viéndose privados los espectadores de los films cómicos cortos, de los documentales, de las películas de viajes, de curiosidades, etc., que tanto apetece. ¿No pasará lo mismo entre

Los rusos comentan la técnica británica de ejecución de documentales

Los rusos han visto, entre otros, los siguientes documentales ingleses: "Niños de la Ciudad", "Arquitectos de Inglaterra", "Cuando volvamos a construir" y "La Canción de Ceylán". He aquí algunos de sus típicos comentarios: El Director Morgenstern, dice: "Los autores de estas películas británicas han ideado formas propias para la presentación del tema arquitectónico; la cámara nunca permanece fija, está en continuo movimiento..., pero la arquitectura posee su ritmo propio, y en rompiéndolo, por movimientos arbitrarios de la cámara, los autores, mientras crean una ilusión externa de movimiento, falsean las verdaderas formas arquitectónicas."

El escenarista Mikhail Vitukhnousky analiza el film "La Canción de Ceylán" describiéndolo como "un buen documental etnográfico, que da excelente idea de la flora y fauna de Ceylán y de sus habitantes".

El profesor Sukharehsky y Feffer, ambos escenaristas, se extienden en consideraciones sobre la calidad de las películas inglesas de asunto médico y las clasifican como excelentes ejemplos de la manera de presentar cinematográficamente este tipo de películas.

Cine en autobuses

Los exhibidores americanos rebotan de ideas. Una empresa de Nueva York ha construido autobuses descubiertos provistos en su parte delantera, ante el motor, de una pantalla destinada a la proyección de películas de 16 mm., la cual se efectúa desde el aparato correspondiente emplazado en la parte posterior del vehículo, que tiene una capacidad de 100 asientos, situados en declive para favorecer la visión del espectáculo.

El color en Francia

"Ramuntcho", según la obra de Pierre Loti, que fué realizada por Jacques de Baroncelli en tiempo del cine mudo —1920—, y después por René Barberis, en 1938, será ahora el primer gran film francés en colores. El procedimiento "Agfa-color" será el empleado en esta nueva versión, que realizará Max de Vaucorbeil, según la adaptación de Pierre Apestegny.

El cine en Egipto

Los negocios cinematográficos florecen en Egipto, siendo significativo el hecho de que ello es debido no a las producciones extranjeras, sino a las nativas. En Egipto existen unos 180 cines, y de ellos unos 100 proyectan películas nacionales. Una película nativa produce en un año más beneficios que un lote de films de cualquier compañía norteamericana.

En la actualidad están en actividad cuatro estudios, y como el dinero corre en abundancia, brotan por doquier nuevos productores.

Se atribuye al sentimiento nacionalista la popularidad del cine nativo; sea lo que fuere, lo cierto es que los ingresos que producen las películas extranjeras disminuyen de un modo ostensible.

Las películas inglesas en Hispanoamérica

Las películas británicas han alcanzado un éxito inicial en Hispanoamérica con la proyección de las producciones "Seventh Veil" y "Madonna of the Seven Moons". La primera se mantuvo durante seis semanas en Santiago de Chile y siete en la capital mejicana, y se presentan perspectivas favorables para la obtención de excelentes taquillas en Buenos Aires durante los primeros meses.

Esta viva aceptación de las películas inglesas ha sido debida a la íntima asociación de Universal Films y de los grupos Rank, en la Gran Bretaña.

Mr. Rank envió a América para estudiar las posibilidades de los films británicos en aquellos mercados a Mr. Robert Weait, quien durante la guerra prestó sus servicios en el Ministerio de Información. Mr. Weait regresó después de seis meses, habiendo visitado Puerto Rico, Trinidad, Cuba, Venezuela, Brasil, Argentina, Chile, Perú, Panamá y Méjico y ha declarado el entusiasmo con que se acogen en dichos países las producciones británicas y que espera una acogida análoga cuando efectúe una segunda visita con otras películas del grupo Rank.

Las películas británicas se proyectan con subtítulos en español o en portugués (Brasil), siendo aceptadas en esta forma por otras distribuidoras, con excepción de Metro-Goldwin-Mayer, la cual las dobla por su cuenta valiéndose de subtítulos hispano-americanos.

El cine en Bélgica

En Bruselas se proyecta actualmente la producción de Alexander Korda, "El Libro de la Selva". La productora Etendard Film ha terminado la primera gran película belga, titulada "El peregrino del infierno", dirigida por Henri Schneider.

Algunas ventajas e inconvenientes del 16 mm.

Las ventajas de realizar películas de 16 mm. son las de su más bajo coste en cuanto al material virgen y a otros factores, pues las cámaras y equipos son menores y más ligeros. Los transportes son más baratos y las cámaras pueden usarse en cualquier sitio, por reducido que sea su espacio. La película no se inflama, lo que permite ahorrar tiempo y dinero.

En cambio, esta clase de producción presenta el inconveniente de tener que hacer los fundidos y otros efectos de transición con la misma cámara. Se reducen con ello las posibilidades del montaje y sólo sirven los efectos previstos en el guión, lo cual obliga a la repetición de escenas e impide el aprovechamiento de otras muchas.

Films quirúrgicos

Con ocasión de la guerra pasada se ha desarrollado grandemente la cinematografía en relación con las intervenciones médicas en heridos y pacientes. En este sentido se marca un camino de gran provecho para los estudiantes de medicina que tienen que aprender gran parte de su ciencia en libros de texto. Con las películas quirúrgicas en colores el aprendizaje es rápido y más fácil para todos. En un reciente artículo, W. Buckstone ha relatado los progresos hechos en la filmación de esta clase de películas, desde que en 1929 filmó su primera operación por lo que se refiere a tomavistas, iluminación de la sala de operaciones, limitación de espacio y, por tanto, de movimiento, introducción del color y sus ventajas, etcétera.

EXHIBICION

SECCION EXTRAORDI-
NARIA DEDICADA A
LA PELICULA DE DIECI-
SEIS MILIMETROS

EVOLUCION Y REVOLUCION

¿PELICULAS DE 16 ó de 35 MILIMETROS?

Como nuestros lectores seguramente saben, en el decurso de la guerra se habló ya mucho de la posibilidad de que la película de 16 mm. destronase, si no totalmente, al menos parcialmente, a la película de 35 mm., es decir, a la banda hasta ahora considerada como standard y utilizada en los estudios y cinemas de todo el mundo. Después, los americanos hablaron del tipo de 70 mm. Ultimamente, causas económicas dieron el triunfo al formato reducido. El litigio entre el 16 y el 35 es muy antiguo. En vísperas de la segunda Guerra Mundial se proyectaban noticiarios en 16 mm. En el transcurso de la guerra se dió una noticia que alarmó a mucha gente e hizo sonreír a los escépticos. Se decía que muchos distribuidores americanos iban a equipar sus salas de proyección con equipos de 16 mm. En París algunos cines habían preferido el formato reducido. Los servicios cinematográficos aliados ensayaron con éxito reportajes en 16 mm. y, especialmente, documentales en "Kodacrome", que podían ser perfectamente ampliados a 35. Entretanto, muchos productores resolvieron editar versiones en 16 mm. de films de 35 mm., con la intención de invadir los mercados extranjeros. La "Republic", la "Columbia", la "Paramount", la "Warner Bros" y otros productores adhirieron sin discusión. Una vez acabada la guerra se supo que el 16 mm. había derrotado al 35 e iba a ser industrializado y puesto a la disposición de los distribuidores, de los exhibidores y, hasta cierto punto (pero esto no es motivo para asustarse), de los productores.

En Inglaterra hubo cierto pánico (según se puede ver en el "Motion Picture Herald"), pero la verdad es que durante la guerra la E. N. S. A., organización semi-oficial inglesa, solamente utilizó proyectores de tamaño reducido. El productor Arthur Rank decidió construir aparatos de proyección de 16 mm. y equipar con ellos sus salas, que forman un extenso circuito, sin rival en el mundo.

La "Metro Goldwyn Mayer" resolvió producir en gran escala copias de 16 mm. y hasta editar films en formato reducido. En Francia se creó ya un departamento para este formato.

La casa "Columbia Pictures" aplaudió la iniciativa. El señor Conville, director de esta firma en

el extranjero, afirmó que el 16 mm., convenientemente controlado, no perjudicaba al mercado del film de 35 mm. Pero es necesario un control.

El señor Horb Moutton, productor de *Miniaturas* para la "M. G. M.", se trasladó al Estudio Internacional, a fin de coordinar la producción de versiones en 16 mm.

La "R. K. O.—Radio" decidió conquistar el mercado de China invadiéndole con producciones en formato reducido.

La "Lew's International Corporation" anunció la organización de una sección para distribuir sus copias en formato sub-standard. Los primeros films a exportar serán películas documentales y culturales.

La revista "Young América" (tirada de 400.000 ejemplares) anunció la producción y la distribución de 100 películas de 16 mm.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York, que incluye la "Information Film Assotiation" —organización de productores, escritores, directores, montadores y técnicos de documentales—, decidió velar por la expansión del 16 mm.

La "Warner Bros" va a empezar a producir films educativos en dicho formato, y otro tanto decidió hacer la "Paramount".

Y ahora, expuesto en resumen el panorama de la película de 16 mm., fíjense en lo siguiente los exhibidores: Dentro de poco tiempo los films a proyectar irán en copias de 16 mm. Los de 35 mm. tienden a desaparecer de las salas de espectáculos.

Ventajas: En primer lugar, la película es ininflamable. En segundo lugar, los precios de la copia, seguros y transportes serán mucho más reducidos. En tercer lugar (y esto ya interesa a los productores y a los distribuidores), se ampliarán las posibilidades de expansión del espectáculo cinematográfico. Cualquier salón, barraca o garaje, puede ser adaptado para sala de proyección.

Preparémonos, en fin, para esta evolución y para esta revolución. Primero, la adopción de la película de 16 mm.; luego, la desaparición del negro y blanco, y, por último, el advenimiento de la televisión, hoy ya industrializada en América y cuyos estudios cinematográficos se están adaptando para servirse de ella.

(De "7.ª Arte")

El cine en 16 milímetros llegará a ser una industria universal tan importante como la del cine en 35 milímetros

POR

WILLIAM MOORING

Puedo ayudar a los exhibidores a conocer lo que ocurre con el desarrollo del 16 mm. en Estados Unidos de América.

Los expertos confían en que la industria del 16 mm. podrá eventualmente llegar a ser tan grande, si no mayor, que la del 35 mm. A través de los Estados Unidos, desde Nueva York a Hollywood, han surgido un cierto número de compañías con planes para producir y distribuir películas de paso estrecho abarcando asuntos diversos.

Se está planeando una organización para fijar normas de control en el aspecto comercial.

Mientras tanto, los principales estudios interesados en proteger la colocación de sus producciones en competencia con los films de 16 mm. han comenzado a producir en 16 mm.. Unas y otras están a punto de hacerlo. Podemos citar a Loews Inc., R. K. O., United Artists, Howard Hughes, Cecil B. de Mille y otras.

LA ORGANIZACION LOEWS

Para estudiar el desarrollo del 16 mm. consideremos la Divition Loews y la Planet Pictures Inc., de Hollywood, las cuales constituyen las entidades más destacadas en este aspecto. La primera de las citadas tiene establecido un programa para la pronta distribución y exhibición de películas de 16 mm. en todos los países, incluida Inglaterra.

Desde el comienzo de este año las películas de M. G. M. han sido realizadas en 16 y 35 mm.

En este momento Loews tiene en América catorce agentes de ventas reclutados entre jóvenes colegiados, los cuales constituyen el núcleo de un cuerpo de "Agentes de ventas de producciones en 16 mm."

Un empleado de Loews me asegura que no habrá en los Estados Unidos ningún intervalo de tiempo entre el estreno de copias de la misma película en 35 mm. y en 16 mm.

La política de ventas en 16 mm. en los Estados Unidos seguirá, probablemente, la establecida ya por la práctica, por lo cual es de creer que, por lo que se refiere a la mayoría, las ventas se harán a un tanto por ciento reducido.

EL PROBLEMA DE LA CENSURA

Cualquier película producida en 35 mm. o en 16 mm. por una de las grandes compañías para exhibición comercial será sometida a las reglas de censura del Código.

La Planet Pictures, creada para producir y distribuir exclusivamente películas de 16 mm. de tipo educativo y recreativo, suministra un ejemplo de actividad independiente en el nuevo campo del 16 mm. Esta entidad, dirigida por Jack Seaman, produce ocho películas en su primer año y planea una rápida expansión.

Planet Pictures distribuye a través de los Estados Unidos, pagando de 250 a 1.000 libras por la exclusiva de derechos territoriales.

La compañía tiene ya representaciones en toda América, con distribución al extranjero, Canadá, Africa del Sur, Islas Hawai, Islas Filipinas y Alaska, y, además, tiene entabladas negociaciones, ya muy avanzadas, en el continente europeo, incluyendo también a Inglaterra.

También está en marcha un convenio entre la Planet Pictures y la Compañía de Televisión N. B. C., existiendo un contrato con la Armada de los Estados Unidos para exhibir a los marineros las películas producidas. Casi toda la producción en 16 mm. está positivada con película ininflamable, para evitar dificultades y entorpecimientos con las autoridades gubernativas y sanitarias.

Las producciones de la Planet Pictures y de otras empresas distribuidoras son proyectadas en escuelas, clubs, etc., y al aire libre.

La Films Inc, de Nueva York, que representa un valor importante, tiene un departamento de películas educativas, dirigido por Anatole Lindsay. Esta entidad adquiere películas antiguas de 35 mm. y las reduce a films de 16 mm., los cuales distribuye luego a través de las escuelas, clubs, etc., para servir de ayuda directa a los estudios sobre geografía, historia, sociología, etc., con lo cual se ameniza la aridez de estos estudios.

LOS APARATOS DE PROYECCION

La mayoría de los colegios y escuelas de Estados Unidos están equipados con proyectores cinematográficos. Las escuelas religiosas, especialmente las católicas, se están proveyendo de equipos.

Al final de la guerra existían en Norteamérica miles de aparatos proyectores. Su precio ha aumentado considerablemente desde la época pre-bélica. En la actualidad, un proyector mudo tiene un precio de 60 libras, mientras que uno sonoro tiene un valor que oscila entre 100 libras para el modelo pequeño y 350 para el modelo grande.

("Kinematograph Weekly", 1946)

EL AUGE DEL FILM DE 16 MILIMETROS

No hace mucho tiempo que las películas en 16 mm. eran ignoradas por la industria profesional, por los hombres del 35 mm., y pertenecía su dominio exclusivamente a los aficionados. Recuerdo bien algunos datos sobre la forma hábil en que los aficionados hacían por nada gran variedad de films, incluso producciones en estudios.

Eran, desde luego, esfuerzos liliputienses comparados con las gigantescas producciones de Hollywood, y durante varios años, como sucede con todas las innovaciones meritorias, ni fueron reconocidos, ni divulgados, ni exhibidos. Se desarrollaron y progresaron tranquila y lentamente, sin que nadie se enterara, pero conteniendo en sí las grandes y latentes posibilidades de un ventajoso movimiento que llevara los films a los públicos que no frecuentaban las salas de espectáculos corrientes.

Con el tremendo avance del film de 16 mm. la cámara cinematográfica ha entrado en una nueva esfera y ha otorgado a los aficionados infinitas oportunidades para que muestren su habilidad.

El proyector portátil de 16 mm. hace de las películas algo capaz de ser domesticado y exhibido en una habitación. Aunque la película del aficionado sólo sea una estampa de su vida familiar, debe realizarla con la necesaria ingenuidad y habilidad filmica para asegurar el interés de unos espectadores que no tienen relación alguna con su propio círculo familiar. Ciertamente, esta es la amarga prueba; un aficionado debe saber captar y centrar la atención de gente con la que nunca ha tenido contacto. Esta es la labor cotidiana de los productores profesionales. Debe ser también la labor del aficionado si quiere prosperar.

Aunque parezca paradójico, el profesional espera del aficionado el progreso en las realizaciones, y la razón es ésta: el aficionado posee algo que el profesional no puede soñar en obtener nunca, la libertad artística. Los aficionados no siempre comprenden que muchos profesionales pasan sus vidas en prisiones comerciales, anhelando la libertad de los aficionados, que pueden hacer lo que quieren, cuándo y cómo quieren. Sin embargo, es de importancia vital ver que esta preciosa libertad sea utilizada para mejorar; esto me conduce a la forma en que actualmente se hacen las películas.

La primera regla es que nunca se puede suponer que una película puede ser juzgada por su coste. Lo mismo si ha costado mucho como poco puede aquélla ser una obra de arte o un fracaso. Lo mismo si es modesta o grandiosa, lo que cuenta es el resultado final de una serie de complicados procesos, que son interdependientes, y el cinematografista que quiera tener éxito necesita poseer un completo conocimiento de cada uno de dichos procesos u operaciones, en vez de tratar de ser un especialista en un

determinado saber, al tiempo que permanece casi totalmente ignorante de los demás. Es esencial considerar la pantalla como un lienzo vacío y no como un simple espacio sobre el cual el productor proyecta mecánicamente un rollo de película.

Discutiendo del asunto con un aficionado que poseía un equipo completo, tenía ambición y estaba ansioso por comenzar, lo primero que le advertí es que considerara a la cámara y a todos sus fascinadores resortes como cosa de importancia secundaria, y le advertí que nunca, por un momento, permitiera que su aparato le dominara, pues una vez que la técnica domina la escena y rige la producción, el resultado final carece de humanidad creadora. Después le dije que el factor principal y final de una película es el movimiento. Aunque parezca extraño, muchos desestiman este factor básico, y numerosos productores hacen ambiciosos y costosos films que carecen en absoluto de movimiento. La función del film es relatarnos una historia por medio de imágenes en movimiento, y no apoyarse en palabras para explicar la acción. La película es, o debe ser, un medio independiente que no tiene relación con la escena o la literatura, que requiere una técnica especial, siendo la prueba de una buena cinta la facilidad de su movimiento pictórico y la claridad de su mensaje, expresado por medio de imágenes animadas.

Soy un gran creyente de la realización gobernada por una sola mente creadora; por una persona que concibe la idea base, escribe el guión, dirige la película y la monta. Las circunstancias fuerzan corrientemente al aficionado a adoptar este método, pero en los círculos profesionales esto no es corriente y por eso algunos films, muy cuidados y técnicamente excelentes, carecen de "personalidad"; la personalidad de una mente que gobierne y dirija las actividades del principio al fin. El rodar cientos de escenas sin orden narrativo, sin aparente relación de unas con otras, dificulta a los actores la creación de sus personajes como en el teatro y se hace necesaria la intervención de un director que es también el guionista. El director debe ser capaz de ver en cualquier momento cada escena en relación con el todo.

Volviendo a la cámara, dije al estudioso que no debía usarla para facilitar una distracción mágica de técnica. Le expliqué que el público debe no darse cuenta del trabajo de la cámara, pues su atención no debe apartarse del asunto que le están narrando las imágenes. "Cualquiera —le dije—, con sentido fotográfico, puede aprender a manejar una cámara, pero hay una diferencia fundamental entre tomar películas y hacer películas."

Un punto importante es saber las limitaciones de la cámara que no posee la facultad del ojo humano, el poder de selección. Por ejemplo, si nos acercamos

a una población y nos paramos a la entrada, podemos ver de una mirada numerosos salientes y objetos en contraste —tortuosas calles, árboles, la aguja de la catedral—; en un lado, acaso, un arroyo, un puente; en el otro, unas pequeñas tiendas. Estas cosas no fueron vistas en una sola mirada, si no en una serie de rápidas miradas, cada una de ellas con su correspondiente cambio de foco, operación que se realiza instintiva e inconscientemente. La cámara no puede ser tan cinematográfica como el ojo y ve la población, mientras su posición no varía, de una sola forma; al menos necesita seis emplazamientos para captar lo que el ojo de un experto ve más o menos en un vistazo.

En el tiempo en que yo discernía los mejores films "amateurs" del año, éstos eran mudos, desde luego, pero recuerdo que decía a un compañero del jurado que cuando los experimentos en la toma y proyección de películas sonoras en 16 mm. avanzasen, se produciría un reconocimiento de la producción substandard mayor de lo que por entonces nos podíamos imaginar. Y así ha sido, y el porvenir es ilimitable.

Además del placer que me proporcionaba el estudio de los films "amateurs", observé con particular interés la construcción de amplias cinetecas para las versiones en 16 mm. de las producciones profesionales en 35 mm. con el fin de alquilarlas a particulares. Todos mis noticiarios fueron, a tal fin, reducidos al 16 mm., lo mismo que numerosas películas largas. La economía y manejabilidad eran importantes argumentos que, unidos al mejoramiento en la proyección, tanto en mudo como en sonoro, fueron los principales factores contribuidores a una amplia aceptación y reconocimiento de este formato.

Unos años antes de la guerra, y al par que mejoraba la calidad de los films "amateurs", se incrementó el uso de películas de 16 mm. por grupos educadores y científicos. También ciertas instituciones médicas encontraron el registro en película muy valioso para el trabajo de investigación, y la microcinematografía se valoró especialmente, puesto que con ella se vencían muchas dificultades de enseñanza. Sin embargo, a pesar del considerable mejoramiento de los films sonoros de 16 mm., muchos grupos continuaron dando preferencia a los films mudos, porque permitían a los profesores describir los films, mientras los locutores reemplazaban en grado excesivo el "toque personal" en las explicaciones.

Otro camino se iba desarrollando, el uso del 16 mm. por la industria, empleándose las películas como "agentes de ventas" e instructores en numerosos procesos industriales.

En otro sitio he dicho que, en vista de la incapacidad del cine comercial para incluir en sus programas films cortos, los documentalistas empezaron a organizar la distribución no comercial a través de la cual circulasen sus productos. Hay, en realidad, dos raíces (y muchas ramas) en este sistema de exhibir los films fuera de los cines públicos. La primera, originada por el "E. M. B." en el sentido educacional, y la segunda, en el sentido industrial y de comercio

que fué utilizada por grupos tan importantes como la "I. C. I., Ghell" y la "Gas Light and Coke Company".

Simultáneamente, el film de educación e información se desarrollaba rápidamente en otros países. En las actuales circunstancias no es posible conocer el estado presente del desarrollo de la distribución no comercial en el extranjero, pero es de suponer que en casi todas las partes del mundo se exhiba el film de 16 mm. a través de medios fuera de los corrientes de distribución en el mundo del cinema. Alemania ha hecho completo uso de él en los "kulturfilms", intervenidos en cuanto a su producción e inspección.

Menores redes de esta clase de distribución existen en Escandinavia, en Países Bajos, en Francia, pero, en cambio, el uso de films pedagógicos, médicos, científicos, que entran en la misma categoría, está muy organizado en la mayor parte del mundo. El desarrollo del film científico, particularmente, es de gran alcance y tiene la mayor importancia. Muchas de estas producciones muestran a numerosos auditorios descubrimientos, al tiempo que otras se emplean en laboratorios de investigación para ayuda de los científicos en el descubrimiento de hechos hasta ahora desconocidos y se impresionan los trabajos que se realizan durante el periodo de la investigación que precede a los descubrimientos.

Rusia hace un amplio uso del film científico y hay numerosas producciones del Instituto de Medicina Experimental Máximo Gorki y del Instituto Paulor. En este terreno el film, como maestro, no tiene rival. Permite el trabajo de investigación, los descubrimientos y las demostraciones científicas, en tales condiciones de trabajo, que pueden circular a través de todos los países y pueden ser contemplados simultáneamente por miles de personas.

Debe, sin embargo, comprenderse que el trabajo de aquellos que ven el cine como un medio para llegar e iluminar a millones de gentes fuera de las salas de espectáculos, debe ser el trabajo de entrelazar las redes de distribución no comercial para usar de ellas para el mejoramiento de los pueblos.

En este país el Cuartel General del movimiento de distribución no comercial es la Biblioteca Central del Film del Instituto Imperial, desde la cual, a partir de la guerra, fueron expedidos los films gubernamentales y no gubernamentales por el Ministerio de Información.

El Ministerio de Información, bajo el control de eminentes documentalistas, provee la distribución de innumerables producciones en 16 mm. todo lo largo y lo ancho de Inglaterra y en muchas partes del mundo. El programa consiste en películas cortas, principalmente de carácter informativo, hechas por directores expertos, que también trabajan en films de 35 mm.

La guerra total ha extendido la distribución no comercial a sitios tales como las criptas de las iglesias, los refugios bajo los puentes de ferrocarril y cuevas, los almacenes de las ciudades.

(De "Film and the Future", de Andrew Buchanan.)

CINE EXPERIMENTAL

PUBLICARA EL
PROXIMO NUME-
RO DEDICADO EN
SU TOTALIDAD
AL CINE ESPAÑOL

CINE EXPERIMENTAL

APARTADO 12308 MADRID

Boletín de suscripción

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Año. 50,00 ptas.

Semestre 28,00 »

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.

"YEBALA",

PELICULA DE AMBIENTE MARROQUI,
PATROCINADA POR LA DIRECCION
GENERAL DE MARRUECOS Y COLONIAS

Con el título de "Yebala", Arturo Gelpi ha tejido un bello y sugestivo tema marroquí; una leyenda, honda y grave, llena de delicados matices y exquisitas situaciones. Es "Yebala" un argumento en el que nos descubre a Gelpi como un estudioso africanista y un profundo observador de las costumbres marroquíes y ritos bereberes.

"Yebala" ha sido producida por Ebro Films y su productor asociado, Rafael Fernández Rojo. Este inteligente y dinámico productor, al iniciar sus producciones cinematográficas, ha conseguido revalorizar los temas musulmanes, llevando a la pantalla muchas de las costumbres y ritos de los árabes.

En la realización técnica de "Yebala", Javier de Rivera, como director, y Emilio Lehmberg, como compositor, han añadido un nuevo éxito a sus respectivas carreras artísticas.

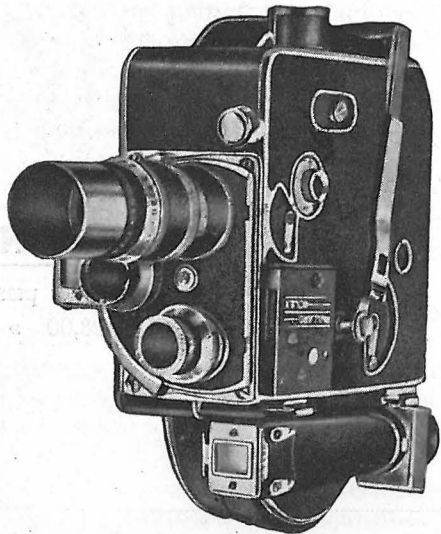
Javier de Rivera ha puesto en juego sus bien probados conocimientos artísticos, ofreciendo al espectador un film que ofrece el doble interés de un apasionante argumento y un alto valor documental.

La música, de Emilio Lehmberg, semeja una luz poderosa que calienta y bruñe toda la escena. Tiene la donosura y majestad de una sinfonía. Es un concierto en el que cada instrumento da siempre toda la cantidad de sonido de que es capaz, con tanta precisión cuanto más sonoro es; hace de las canciones una fiesta; de los ritos y romerías, una loa musical, llena de claridades sobrenaturales y alumbrada por el sol más brillante.

La interpretación ha corrido a cargo de Matti Santibáñez, Enrique Guitart, Aníbal Vela, Alvarez Rubio y otros valores igualmente conocidos en la cinematografía nacional.

Los exteriores han sido filmados en las regiones de Yebala (Marruecos español), y los interiores, en los Estudios Chamartín.

Con este conjunto artístico, presentado por Ebro Films y su productor asociado, Rafael Fernández Rojo, estamos seguros del éxito de "Yebala". Conocemos la concienzuda labor de los elementos artísticos que la han llevado a cabo así como del entusiasmo y dinamismo desplegado por Rafael Fernández Rojo.



La gran marca suiza, unida
al arte y la técnica de los
buenos aficionados, obtuvo
otro resonante éxito en el

paillard

IX Congreso Nacional de Cinema Amateur 1946

6 MEDALLAS DE HONOR

4 MENCIONES HONORIFICAS

y el **Premio Extraordinario** de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, Subsecretaría de Educación Popular, del Ministerio de Educación Nacional

REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMAN RAMON CORTES

Aribáu, 74

BARCELONA

Telf. 84568

UNA MARCA
DE
GARANTIA



OFICINAS CENTRALES:

Avenida José Antonio, 31

Tlfos. 28321, 22, 23.

MADRID

EDICI

presentará
muy pronto

La última oportunidad

Profundamente conmovedora... real... verdadera e intensamente atractiva historia... emocionante drama...

N. Y. Journal American

Un vivo y franco argumento... intenso, emocionante drama... El director merece calurosos elogios y gratitud de parte de los que anhelan ver películas hechas con seriedad y pulcritud...

N. Y. Times

Otra notable película que todo el mundo debe ver... llena de emociones... heroísmos... y sensacionales episodios... Sus escenarios son reales... y tanto la dirección como la fotografía son de una calidad insuperable... una gran realización artística cinematográfica...

PM, New York

Fuerte y conmovedora... enormemente dramática... Una película que nadie debe dejar de verla.

Morning Telegraph, New York

INTERPRETES
John Hoy, Ray Reagan y Luisa Rossi
DIRECTOR
Leopold Lindtberg

¡5 balas...
y una última
y casi perdida
esperanza...!