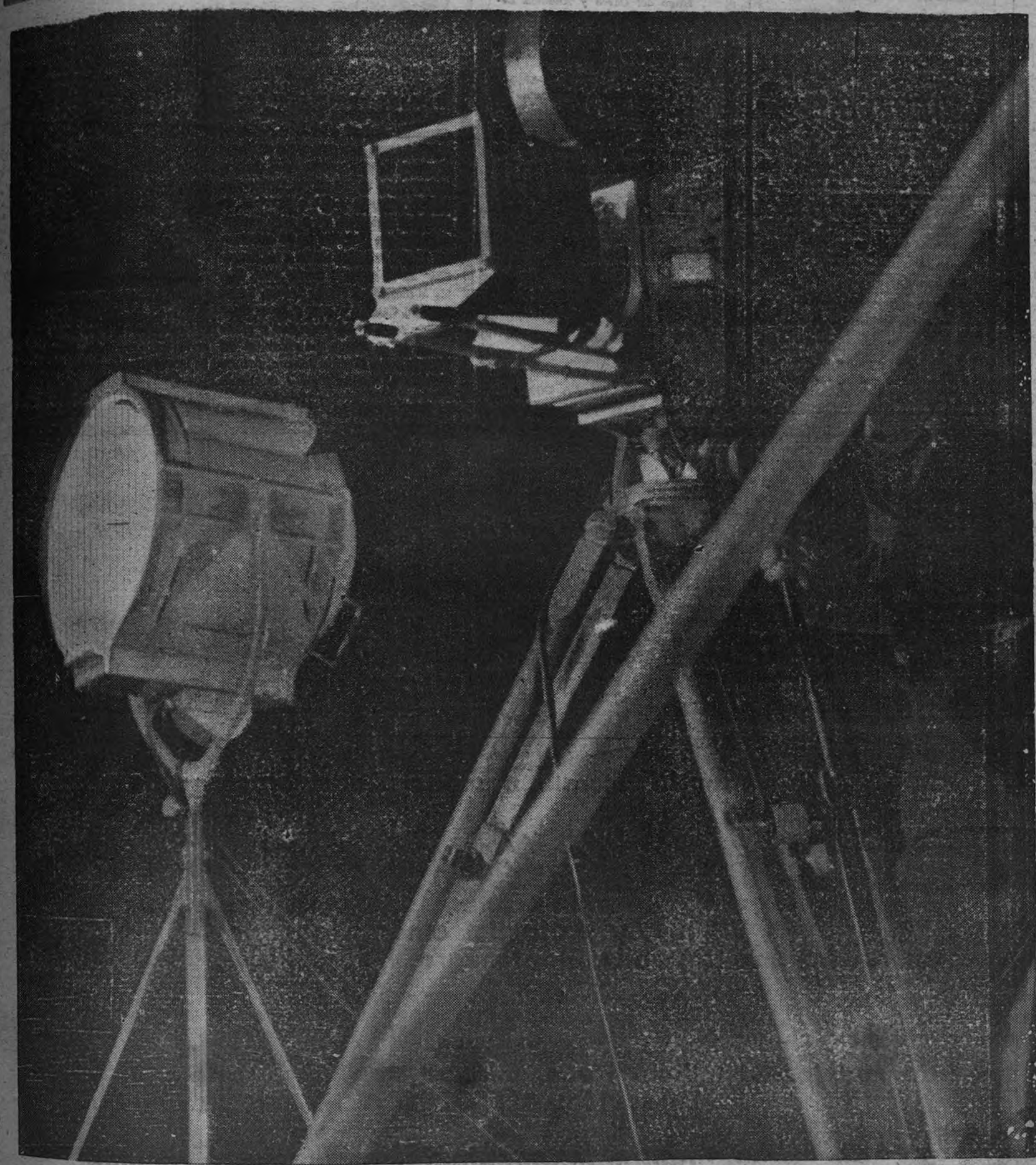




S U P L E M E N T O S E M A N A L D E A R R I B A



D E D I C A D O A L C I N E E S P A Ñ O L

Año - Madrid, 4 octubre 1942 - Num. 40



Cine Español

La política y el cine, por Manuel Torres López; El cine y la educación sindical, por Francisco Casares. Página 2.
 Situación actual del cine español, reportaje de Santos Alcocer. Página 4.
 El cine visto por un hombre de teatro, por Manuel Machado. Página 5.
 Misión trascendental del cine español, por Luis Gómez Mesa. Página 7.
 El cine visto por los obreros del cine, por José G. de Ubieta. Página 8.
 Cuarenta años de cine sin brújula, por Carlos Fernández Cuenca. Página 9.
 Los escritores en el cine, por José Antonio Nieves Conde. Página 11.
 Realidades e ilusiones de los que hacen el cine. Páginas 12 y 13.
 Personalidades de la Biennale, caricaturas de Fresno. Página 14.
 Presencia de España en la Biennale de Venecia, por Francisco Hernández Blasco. Página 15.
 La música española en el cine, por Federico Sopena. Página 17.
 Diálogo socrático con un espectador de cine, por Enrique Domínguez Rodiño. Página 18.
 Los que sueñan ser artistas de cine, por José Juanes. Página 19.
 Una estrella en las sombras, por Rafael Gil. Página 21.
 El operador tomavistas, por R. Sáiz de la Hoya. Página 22.
 Decorados cinematográficos, por Luis M. Peduchi. Página 24.
 Viñetas de Tavier.



Cinco primeros títulos del cinema argentino que constituirán otros cinco éxitos de taquilla

PUERTA CERRADA, con Libertad Lamarque y Agustín Irusta.

EL ASTRO DEL TANGO, con Hugo del Carril y Amanda Ledesma.

SONAR NO CUESTA NADA, con Mirtha y Silvia Legrand.

DE MEJICO LLEGO EL AMOR, con Tito Guizar y Amanda Ledesma.

EL VIEJO DOCTOR, con Enrique Muñoz, Alicia Vignoli y Angel Magaña.



DISTRIBUCION CENTRO Y CATALUNA

Exclusivas FLORALVA

RESTO DE ESPAÑA

A. FRANCESCH

SALON PARIS — LA CORUNA

"¡Campeones!", cuarta producción de Suevia Films (Cesáreo González)

Suevia Films (Cesáreo González), Gorostiza, nombres que son la máxima justificación del título que encabeza la cinta. Auténticos campeones que darán realidad deportiva a la película y harán aún más interesante su trama.



Jacinto Quincoces y Ricardo Zamora

Dirige el nuevo film Ramón Torredó, y la supervisión corre a cargo de Eusebio F. Ardavin.
 La lista del material producido por esta editora será aumentada próximamente con el nuevo título que actualmente se prepara: "El abanderado", película basada en la heroica epopeya del 2 de Mayo, producción que por su tema y por cuantos factores han de intervenir en ella será digna continuación de la magnífica labor que ininter-

de tan altos valores artísticos y técnicos como "¡Polizón a bordo!", "Unos pasos de mujer" y "La rueda de la vida"—premio esta última del Concurso Nacional de Cinematografía—, finaliza actualmente el rodaje de "¡Campeones!", primera película española de carácter deportivo, para cuya realización Cesáreo González no ha escatimado ningún esfuerzo. Junto a las "estrellas" de la pantalla Luchy Soto, Carlos Muñoz, José María Seoane, Laura Pinillos, Gabriel Algara y Mary Cruz actúan figuras tan conocidas y admiradas en el mundo internacional del deporte como Ricardo Zamora, Jacinto Quincoces, Ramón Polo y Guillermo



Guillermo Gorostiza y Ramón Polo

rrumpidamente, y en favor de la cinematografía española, viene realizando la marca Suevia Films (Cesáreo González).



HERCULES FILMS, S. A.

PRODUCTORA Y DISTRIBUIDORA DE PELICULAS

"ESCUADRILLA"

Un segundo premio nacional de cinematografía

"BODA en el INFIERNO"

Un primer premio nacional de cinematografía

El mayor éxito del cinema español

Interpretado por Conchita Montenegro, Pepe Nieto y Manolo Morán

"INTRIGA"

En rodaje. Con Julio Peña, Blanca de Silos y Manolo Morán
 Dirección: ANTONIO ROMAN

En preparación: Tres películas de Antonio Román, tituladas "Cabotaje", "Trópico" e "Isabel de España"

EL CINE Y LA ACTUACION SINDICAL

Por FRANCISCO CASARES

TODAS las actividades adquieren una vitalidad que les era extraña, por el solo hecho de organizarse en nuevas formas y orientaciones dentro del cauce sindical. Unos años de experiencia, que en el curso de la vida de un pueblo no son nada, y que tenían en sí mismos la grave rémora de todo lo que se inicia y no ha logrado la elasticidad y el acomodo que proporciona el tiempo, han sido bastantes para acreditar cómo la concepción del Sindicato, en cuanto órgano regulador económico, era indispensable para completar una idea firmemente nacional que aboliera los antiguos estilos y las exterminadas estructuras. El interés puramente material, como aquellos que tienen un rango humano, encuentra el camino seguro y el cauce que aparta sombras y encrucijadas, dentro de la esfera sindical. Es el sistema de verticalidad que da los mismos derechos y las mismas garantías a todos los elementos integrantes de una actividad de trabajo o de una convergencia de afanes y tareas. Es la desaparición, para siempre, de aquellas pugnas de clases en las que la pasión política tomaba ocupación y dirigía los destinos. Todos tenemos un interés común. Todos trabajamos para una misma finalidad, que deja a un lado las oías del parcialismo, del rencor y del odio, porque se concreta en un sentimiento patriótico cuya invocación, hace sólo unos años, parecía en España una debilidad, cuando no un gesto ridículo. Esto es lo que quiere decir la verticalidad de los Sindicatos, y por eso, porque se ponen por encima de toda mira subalterna los altos intereses, que no por ser económicos dejan de conjugarse muchas veces en la órbita del gran interés nacional, no puede actuar ninguna codicia, ningún resentimiento, ninguna pasión mezquina, que han sido los factores que entenebrecieron las conciencias y pusieron perversidad en las conductas.

La cinematografía no podía escapar, por ninguna de sus dos facetas, la del arte y la de la industria, a este imperativo fenómeno que proviene directamente del hecho revolucionario de España. Todo ha cambiado, y en vez de aquellas normas liberales de consentimiento, cuando no de miedo vergonzoso, se actúa con un sentido macizo y fuerte de la vida. Es la gran idea nacional que ha penetrado en los espíritus y se ha grabado en las mentes, y nos preside no ya sólo en todos nuestros actos, sino en todos nuestros pensamientos. Pero no se puede olvidar que esta gran idea nacional que pone hoy a España en la rasante moral e ideológica de los países que corrigen el rumbo del mundo tiene el complemento de nuestra estructura y nuestra tarea sindicalista, que no significa, por otra parte, una innovación, ya que encuentra su mejor raíz y abolengo en el medio español y en la fuente creadora de los gremios y de las hermandades, que bajo el patrocinio de los Reyes, cuando España era Imperio, actuaban para defender sus intereses, al mismo tiempo que para crear y fecundar una artesanía que no podía tener semejanza en el mundo. Es, por lo tanto, en el acervo de nuestras mejores tradiciones en donde encontramos el punto de partida para una concepción que se enlaza e identifica con el pensamiento y las rutas que hoy siguen todos los países que tuvieron el arranque de desprenderse de los viejos liberalismos. La cinematografía no podía estar ausente. Ni como arte, ni como industria. Si la primera, porque es, con un sentido de renovación, de nuevas formas estéticas, de altura y de dignidad, como se viene a romper con un pasado excesivamente cargado de decadencias, de tópicos y de cansancio. Si la segunda, porque un movimiento industrial tan rotundo y de tanta jerarquía como el de la cinematografía no podía por menos de entrar a engranarse con toda la formidable máquina industrial y económica que tiene en nuestro país, después de la liberación, un sentido nuevo. Porque le alcanza el ímpetu revolucionario que ha de llegar a todas partes, remover todos los cimientos y señalar el horizonte a todas las actividades. Otro motivo de conexión entre el cine y las nuevas formas estructurales es la del sentido de juventud que los identifica y los acerca entrañablemente. Hemos visto, en la trágica y a la vez gloriosa experiencia de España, cómo los motivos de juventud han significado el aglutinante más poderoso y el impulso más irresistible. Diferencias, prejuicios, rangos, procedencia individual, todo ello se fundía para establecer aquella unión sagrada de nuestras mocedades en las trincheras del honor nacional y en la colaboración compacta de las entregas y los martirios en la que fué zona roja. Pues bien: arte juvenil y lleno de vigores y esperanzas es el cine, y fuerza, también joven y vigorosa, la de nuestras nuevas formas políticas y sindicales. Ese motivo común, esa coincidencia espiritual, no podía por menos de operar para establecer la conducta y crear la fecundidad de la obra.

He querido poner por delante estas consideraciones antes de diseñar con más minuciosidad lo que ha significado para la cinematografía en España el encauzamiento a través de las normas sindicales. Cuando, por confianza y elección de mis jefes, hué de ponerme al frente del Sindicato Nacional del Espectáculo, encontré trazados los itinerarios. Había ya una política es-

La Política y el Cine

Por Manuel TORRES LOPEZ

(Delegado Nacional de Propaganda)

Están ya tan lejanos los tiempos en que se podía pensar en un cine o en un arte cualquiera desprovistos de todo sentido educacional y político, que apenas puede hoy concebirse cómo alguna vez pudieron elevarse a categoría las meras formas, vacías de meollo.

Meollo, que interpretamos en el sentido más claro de tendencia, pero de tendencia al servicio de una verdad nacional, que por ser verdad tiene que ser única, y por ser única tiene que ser servida por un adecuado camino, y en su totalidad.

Entonces resulta que es absolutamente necesario pensar que el cine no puede estar desprovisto de ese meollo, de esa tendencia, de esa vida política que tiene que inspirar necesariamente a todos los elementos que deben utilizarse para lograr una educación del pueblo.

Por lo demás, no descubrimos, al trasladar al papel esas ideas, nada nuevo, porque esta necesaria unión de una idea política al cine fué vista por quienes tenían ojos perspicaces en los tiempos en que los alegres papanatas de los Estados liberales seguían creyendo que podía y debía permitirse todo en el cine, siempre que pretendiese ser plásticamente bello y entretenido.

Hace muy pocos días leía una revista de propaganda comunista, y no menos de una amplia página estaba dedicada a reproducir carteleros de cines de casi Europa entera y América—la revista era anterior a la guerra—en la que se representaban películas típicamente políticas, netamente comunista. Muchas de ellas no llevaban marcha-mo ni epígrafe que las delatase como tales; pero es lo cierto que los perspicaces ojos del Komintern habían visto la necesidad de la tendencia política del cine.

¿Para qué querer descubrir mediterráneos que ya están descubiertos?

Tratemos sólo de apropiarnos, cuando nos sean útiles, de armas que otros utilizaron ya.

Hay que hablar claro y alto y no dejarnos engañar por quienes, sin creerlo, siguen hablando de la libertad en la producción cinematográfica.

tatal y sindical perfectamente claras y unidas, hermanca. Basta volver un poco la mirada hacia los tiempos viejos para imaginarse lo que sería a estas alturas el panorama del cine español si hubieran triunfado nuestros enemigos o, simplemente, si se hubiese mantenido aspiraciones. En ello estamos. El Sindicato ha realizado, en poco menos de un año, una intensa y, sin dudas, que nos marcaban la tarea, la trayectoria y las dila alguna, provechosa labor para favorecer y dar aliento y potencia a nuestra industria cinematográfica: el ritmo y la norma de aquellos ciclos anteriores al del Movimiento Nacional. De una parte, la empresa, sin otra sujeción que la de unas leyes desvaídas y poco conectadas a la especialización del problema concreto, inspiradas en el afán de lucro y sometidas a la anarquía de las competiciones mercantiles. Por otra parte, un personal en todas las categorías y en todos los órdenes enrolado a organizaciones marxistas, sin ningún objetivo de elevación moral, ni ninguna noble ambición de perfeccionamiento técnico, sino solamente inserto en aquellas gregarias huestes de la consigna y del movimiento rojo. La industria en vaivenes. El resultado, enteco, mediocre e imposible de poner en parangón y analogía con las producciones de otros países de Europa. Ese sería el panorama. En la situación actual, aparte de aquellas direcciones inexcusables que todo Estado fuerte y consciente se reserva en un orden moral y político, existen unos cauces rígidos, inmuta-

bles, pero, sobre todo, conocidos y equitativos, que no solamente regulan la industria, armonizando los intereses y manteniendo en todo momento el equilibrio que reclama la justicia, sino que la protegen, la tutelan y se preocupan de elevarla en términos que significan un audaz avance con relación a lo que realizan otros pueblos, y que hace unos años significaría, aunque sólo se concibiese imaginativamente, un verdadero sueño fantástico.

Con los préstamos que el Sindicato concede, en el empleo de las cantidades procedentes de los cánones de importación de películas extranjeras, se facilita una ayuda a las casas productoras solventes que se distribuyen hoy el esfuerzo y la capacidad de trabajo en este aspecto de la actividad nacional, y que muchas veces, por la inversión previa de sus capitales, por la necesidad contingencial de hacer frente a gastos y compromisos, por el volumen mismo de sus negocios de producción, necesitan una ayuda económica. De otra parte, reciente está el concurso nacional de cinematografía, que repartió premios verdaderamente inusitados por su cuantía, y que implica el más potente estímulo que se haya producido nunca dentro de una industria para recompensar el esfuerzo y para hacer posible la entusiasta continuidad. Muchachos jóvenes, llenos de fe en las posibilidades del cine español, capacitados para aprender y captar las emociones y los nuevos procedimientos del arte del celuloide, viven su ilusión y desarrollan su trabajo en el extranjero, a través de becas de estudios que, con la procedencia de las mismas fuentes económicas, ha concedido el Sindicato Nacional del Espectáculo. En una fecha ya inmediata, y después de retrasos, que se deben principalmente a la anteposición de problemas más urgentes y de término inaplazable, se fallará el concurso de guiones cinematográficos inéditos, cuyo volumen, insospechado en la conjuntura de su convocatoria, ha sido también primordial elemento obstaculizador de una más rápida solución. Este concurso, en el que tienen prerrogativa de concurrencia todos los españoles sin limitación de clase, ni siquiera de calidad mental, lleva el éxito en sí mismo desde la gestación, ya que si el propósito fué canalizar el entusiasmo y la vocación de las gentes por el cine, el número, que casi roza el medio millar, de los concursantes, es el testimonio más fehaciente y explícito de haber despertado esa ilusión y estimulado aquellos entusiasmos.

Por último, desde la esfera sindical, en colaboración, que cada día encuentra más ágiles y perfectos sus engranajes con los órganos políticos y económicos que tienen intervención en la cinematografía nacional, se ha proyectado, con éxito que tiene ya ecos irrefutables en el ambiente español, nuestra presencia en el magno y prestigioso certamen de Venecia, donde fueron presentadas las producciones de una previa selección, realizada antes del concurso, en España, y donde obtuvimos muestras inequívocas del respeto, de la admiración y de la consideración que, objetivamente, se nos tiene en los medios más autorizados y que hoy discernen todos los problemas y fijan todas las rutas de la cinematografía europea.

He aquí una breve síntesis, una relación esquemática de aquellas consecuencias, a las que se ha podido llegar porque el cine, como tantas otras actividades y problemas de la España nacional, ha sido llevado rigidamente a estos cauces de nuestra organización sindicalista, en constante y provechosa identidad con los principios del nuevo Estado. No quiere esto decir que se haya hecho todo. Ninguna empresa en la nueva era nacional ha de parecer completa. La ambición es materia que ni se agota ni se malbarata. Lo que hoy se consigue ha de parecernos bueno y ha de aportarnos orgullo siempre que lo consideremos exclusivamente como prenda y anuncio de lo que mañana podremos conseguir. La tarea no está más que iniciada. Es mucho lo que hay que hacer. Ocupamos un puesto en la cinematografía del mundo que hace nada más que dos años no podíamos ni sospechar. Pues es poco. Hay que seguir adelante. Y cuando estemos en la misma línea o rasante de otros países, todavía hemos de sentirnos descontentos y hemos de aspirar a más. El descontento respecto de la obra consumada es el mejor estímulo para la que queda por emprender. Pero si, objetivamente, con honradez y austeridad de juicio, que no pueden nunca confundirse con la jactancia, nos sentimos satisfechos de lo que hemos logrado, ello ha de servir para que se realice en nuestros espíritus la conjunción de propósitos y la coincidencia de motivos que nos impulsen a proseguir, para que si un día estamos a la misma altura que los demás, en un futuro próximo rebasemos todas las murallas y ascendamos a todas las cimas.

España consume cada año unos veinticinco millones de metros de película cinematográfica virgen

En los tres últimos años el cine español ha producido un total de trescientas cincuenta y ocho películas

Los productores nacionales cuentan hoy con diez Estudios de cine dotados de todos los adelantos técnicos modernos || En los Estudios "Cine Arte" ha sido instalado un sistema de sonido netamente español

Más de cien millones de pesetas han sido invertidas en los "films" españoles rodados desde la Liberación hasta hoy

Por SANTOS ALCOCER

EN el ancho campo de la cinematografía mundial comienza a cobrar una estimable importancia y personalidad el cine español. Es evidente que la industria cinematográfica nacional ha realizado un rotundo avance precisamente en los tres últimos años, es decir, a partir de la terminación de nuestra guerra de Liberación con el triunfo de las armas de Franco.

En este tiempo la producción española ha ganado no sólo en cantidad, sino también, y esto es lo más interesante, ha ganado en calidad. Treinta y ocho son las películas largas habladas que se habían editado hasta producirse el glorioso Alzamiento Nacional en julio de 1936. Pues bien, en los años 1939, 1940 y 1941 se han rodado 81 películas de largo metraje, más 212 películas cortas o documentales, 30 películas de dibujos animados y 35 películas de corto metraje. O sea, 358 películas, con un total de 355.000 metros de celuloide útil. Estas cifras de producción cobran un valor más extraordinario si consideramos que en julio de 1936 había en España un número igual de Estudios de cine que en la actualidad. Ciertamente que en estos momentos tenemos uno nuevo, el más importante, los Estudios Chamartín; pero también es verdad que los Estudios de Aranjuez están cerrados y no ruedan, lo cual compensa el número de elementos de trabajo.

Este hecho definitivo, promesa venturosa y cierta de más dilatadas ambiciones, ha sobrepasado todas las previsiones, aun aquellas tachadas de excesivamente optimistas. Y—sin que este vaya a ser el tema de nuestro reportaje, meramente informativo—si queremos dejar dicho que este progreso obedece a dos fundamentales razones: a la concreta política de protección y estímulo de nuestra cinematografía seguida por los organismos del nuevo Estado Nacionalindustrialista, por una parte, y a la tónica general de reconstrucción y recuperación que a todas las manifestaciones industriales de España ha inyectado nuestro Caudillo Francisco Franco, a la que se han sumado, con sus mejores esfuerzos, todos los productores españoles.

ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS ACTUALES

Existen en España en la actualidad nueve Estudios Cinematográficos: Ballesteros, Aranjuez, C. E. A., Chamartín, Kinefón, Lepanto, Orpheo Film, Roptence y Trilla Orpheo, y están a punto de concluir las obras de construcción de los denominados Sevilla Films. Además se encuentran en período de ampliación los de Roptence y Kinefón.

Los Estudios Ballesteros, de Madrid, están dotados de tres cámaras tomavistas Parvo y Superparvo, de la patente francesa Debric; dos escenarios, una iluminación de 192 soles, dos equipos de fotografía de sonido, un micrófono de palabra y un mezclador de sonido. Cuentan con una producción eléctrica de 600 kv., y como accesorios, una grúa Raby, dos Travelling, talleres de carpintería, pintura, decoración y proyectistas. La capacidad de producción anual de estos Estudios es de seis a ocho películas de largo metraje, 40 películas cortas y de 12 a 15 doblajes.

Los Estudios Aranjuez cuentan con dos escenarios, dos equipos de fotografía de sonido, un Travelling, y están capacitados para producir hasta cinco películas largas y ocho películas cortas.

Los Estudios de la C. E. A., en la Ciudad Lineal, con tres cámaras Debric, dos aparatos de fotografía de sonido, 750 kv. de producción eléctrica, una grúa, cinco Travelling, talleres de carpintería, pintura, decoración y proyectistas, y están capacitados para producir 10 películas largas, 36 películas cortas y otros 36 doblajes.

LOS ESTUDIOS CHAMARTÍN
Los Estudios Chamartín, últimos inau-

gurados, cuentan con los más modernos elementos y mayor cantidad: tres cámaras tomavistas Debric, una Eclair y dos Ascania; tienen tres escenarios, una iluminación de 220 soles, cuatro equipos de fotografía de sonido, dos micrófonos de palabra, dos micrófonos de música, un mezclador de sonido y un equipo móvil de sonido. Su producción eléctrica es de 1.500 kv., y dispone, finalmente, de una grúa, talleres de carpintería, pintura, decoración y proyectistas, y su capacidad de producción es de ocho a diez películas largas, 36 películas cortas y otros tantos doblajes al año.

Aun hay en Madrid otros Estudios, cuya importancia será aún mayor cuando estén terminadas las obras que actualmente realizan para su ampliación. Son éstos los Estudios Roptence, que en la actualidad disponen de tres cámaras Debric y una Cinephon, un escenario, 106 soles, tres equipos de fotografía de sonido, seis micrófonos de palabra, seis micrófonos de música, un micrófono Shure y un equipo móvil de sonido. Produce 480 kv., y cuenta como accesorios con una grúa, dos Travelling y los talleres correspondientes. Su capacidad de producción está en estos momentos limitada a ocho películas largas, 20 películas cortas y 12 doblajes.

LOS ESTUDIOS DE BARCELONA

La capital catalana cuenta con cuatro Estudios importantes, que en la actualidad trabajan día y noche con diferentes

turnos que van relevándose. Son éstos los siguientes:

Kinefón, con dos cámaras Debric, una Guillón y otra automática; dos escenarios, 180 soles, dos equipos de fotografía de sonido, un micrófono de palabra, un micrófono de música, un micrófono Telefunken y un equipo móvil de sonido; una producción eléctrica de 350 kv., un Travelling de fabricación nacional; los talleres de carpintería, pintura, decoración y proyectistas.

Lepanto, con dos cámaras Debric, una Camereclair y una automática; un escenario, 128 soles, un equipo de fotografía de sonido, dos micrófonos de palabra, dos micrófonos de música y un equipo móvil; una producción eléctrica de 620 amperios, dos Travelling; con una capacidad productora de 12 películas largas, 15 películas cortas y 25 doblajes.

Orpheo Film: dos cámaras Debric, dos escenarios, 114 soles, dos equipos de fotografía de sonido, un micrófono de palabra, un micrófono de música y un equipo móvil de sonido; 800 kv., dos Travelling, talleres, y tiene una capacidad de producción hasta 12 películas largas.

Y por último, Trilla Orpheo, con cuatro tomavistas Debric, dos escenarios, 52 soles, un equipo de fotografía de sonido, un micrófono de palabra, otro micrófono de música y un mezclador de sonido, 750 kv., dos Travelling de construcción propia y sus correspondientes talleres. Está capaci-

tada para producir hasta ocho películas largas anuales.

UN SISTEMA DE SONIDO NETAMENTE ESPAÑOL

A estos Estudios hay que añadir uno más: el Cine Arte, que funcionaba con cine mudo y que ha estado cerrado desde la aparición del cine sonoro. En este Estudio se está llevando a cabo la instalación de un sistema de sonido netamente español: el de «Laffon Selgas», del que se esperan resultados magníficos para nuestra producción. Se trata de un sistema de registro de sonido llamado multitransversal, debido a los ingenieros Selgas y Laffon. Pertenece al sistema de densidad fija y ancho variable, que es el que adoptan hoy las Casas más importantes que se dedican a la construcción de aparatos de sonido, como la R. C. A., americana, o la «Klangfilms Eureka», alemana, por la sencillez que introduce en las operaciones de laboratorio.

Se han instalado dos equipos, y, aunque el Estudio no dispone más que de un escenario, su capacidad de producción está calculada para 10 películas largas y 26 cortas al año, pudiendo, al mismo tiempo, doblar 25 películas largas y 50 cortas.

ESTUDIOS DE DOBLAJE

La mayoría de los Estudios citados tienen, además de los elementos necesarios para rodar películas originales, salas de doblaje y laboratorios propios. Pero aparte de estas salas de doblaje de los Estudios citados, disponemos en España de cinco Estudios par la sincronización de películas: cuatro en Barcelona y uno en Madrid. Son los primeros, Acústica, Fono Palma, Metro Golwyn Meyer y Voz de España. El de Madrid es Fono España, capacitado para doblar 120 películas anuales. Todos ellos cuentan con excelente instalaciones de fotografía de sonido, micrófonos de palabra y música, mezcladores de sonido y equipos móviles de sonido.

Contamos, además, con doce laboratorios cinematográficos, si contar los propios de los Estudios citados, con una capacidad estampadora de 15.000 metros por hora en total y una cifra de doblado análoga.

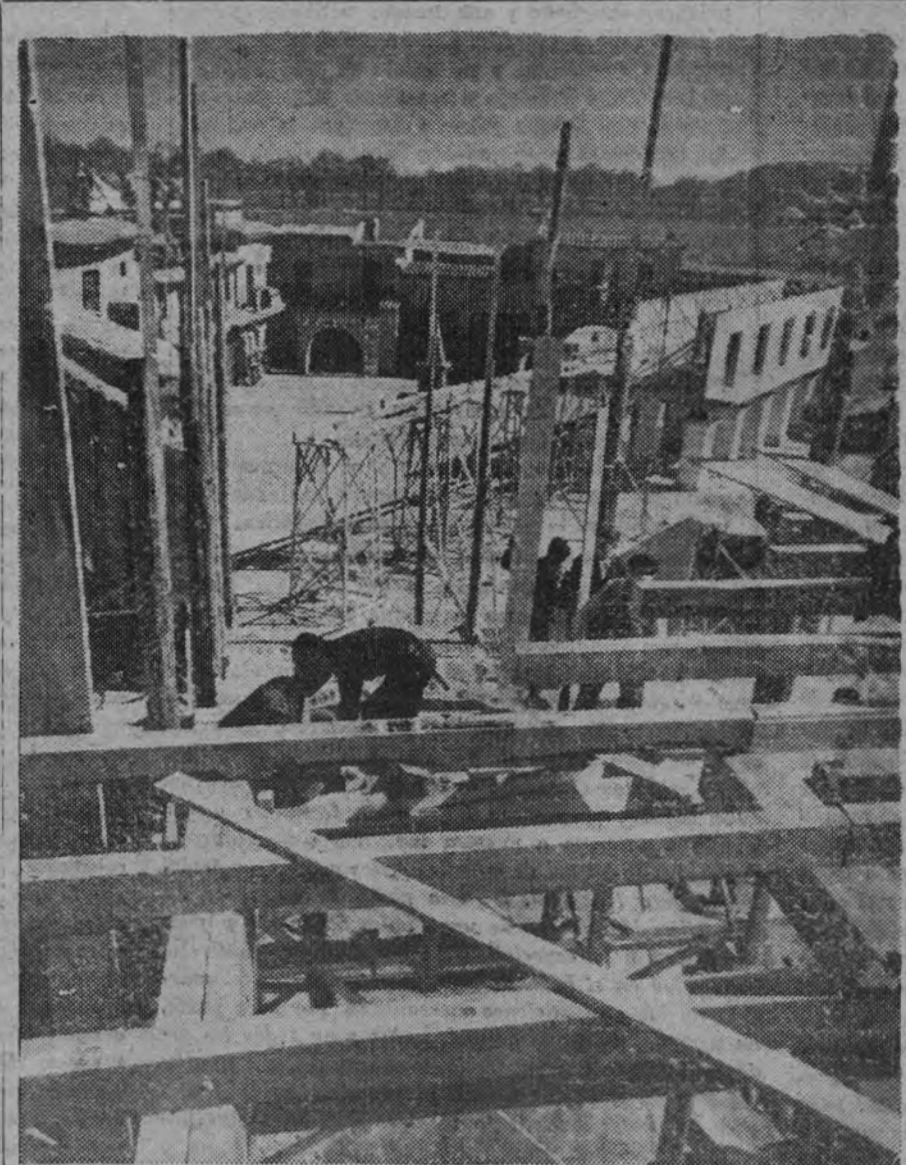
Nuestros Estudios de cine, en la actualidad, no son, como tales Estudios, ni peores ni mejores que tantos otros del extranjero. Después de nuestra guerra de Liberación, todos ellos han podido reponer el material que quedó deshecho o anticuado, y, poco a poco, se van renovando y equipando en forma que pueden sostener la competencia con el extranjero.

LA PRODUCCION DE PELICULAS DESPUES DEL ALZAMIENTO NACIONAL

En la actualidad se vienen consumiendo en España unos veinticinco millones de metros de película cinematográfica virgen anuales, en mayor proporción para las copias positivas de las películas extranjeras, y el resto para la producción totalmente española. Hoy todas las copias se tiran en nuestros propios laboratorios, la mayor parte de los cuales están perfectamente dotados. Ya es un hecho el emulsionado y aun la fabricación de celuloide en España, con lo cual ha disminuido sensiblemente la importación de este material, que se traía antes de Alemania, Inglaterra, Italia y Norteamérica.

Solamente en el año 1939, año en que el trabajo en la industria del cine pudo afirmarse que quedó reducido al segundo semestre, ya que hasta abril no terminó físicamente la guerra de las armas, se produjeron 15 películas de largo metraje, con un total aproximado de 45.000 metros de película útil; en 1940 se produjeron 21 películas largas, 113 documentales, 16 películas de dibujos animados y 11 películas de argumentos cortos, con un

(Continúa en la página 7.)



Los famosos pueblos cinematográficos se alzan a docenas con el impulso de la Victoria

AL SON DE LA MARIMBA UNA CARCAJADA QUE DURA HORA Y MEDIA

EL CINE VISTO POR UN HOMBRE DE TEATRO

Por MANUEL MACHADO

CREO en el porvenir del cinematógrafo.

Compruebo ya su enorme valor pedagógico. Tengo la plena seguridad de que, en poco tiempo, no habrá una sola escuela sin su cinema correspondiente.

No se conciben hoy, en efecto, verdaderas lecciones de Geografía, de Ciencias Naturales, de Artes y Oficios sin el auxilio de la pantalla mágica, que puede reproducir lo todo, en realidad viviente, desde el curso del Ganges y la animación de la Quinta Avenida neoyorquina, a la floración de los vergeles andaluces y la fabricación de los tejidos de seda en China...

La aplicación del cine a la enseñanza requiere, sin duda, una profunda atención y cuidado exquisito. Y ya sé que en esta nueva España nuestra se viene haciendo mucho en ese sentido. Por lo cual, mi apluso. Insignificante, pero entusiasta.

Creo también en el porvenir del cinematógrafo como espectáculo. Y aun como arte. A una sola condición: la de que se desarrolle con arreglo a su naturaleza; vale decir: ahondando en su propia esencia. Todavía más claro: siendo cada vez más cine.

Dos caminos entiendo yo—y no se atribuya a mis afirmaciones la menor pretensión magistral ni exhaustiva de la cuestión—, dos caminos me parece a mí que se abren al cinema para lograrse, prosperar y exaltar sus verdaderos y genuinos valores... Dos caminos, al parecer divergentes, pero que, en cierto modo, confluyen a un fondo noblemente artístico: el de la realidad (paisaje, personas y sucesos de la vida real) y el de la fantasía (mundo maravilloso de las creaciones imaginativas, ensueños poéticos y religiosos).

Por el primero de estos caminos, por la reproducción exacta de la vida cotidiana con sus personas y fondos reales, el cinematógrafo al-

canza uno de sus grandes y hondos valores positivos: el de una victoria más sobre la muerte y sobre la irreversibilidad de la vida. El, desmiente en cierto modo la imposibilidad de vivir a retrotiempo, mostrándonos en acción el pasado inmediato o lejano; haciendo que vuelva a "pasar" ante nuestros ojos lo que ya sucedió; permitiéndonos ver de nuevo moviéndose, hablando, discurrendo; es decir, viviendo, escenas y gentes que acaso no tienen ya otra vida que aquella; creando, en suma, ese nuevo y milagroso tiempo gramatical que podríamos denominar el "pretérito presente".

Ello tiene, sin duda, un valor documental formidable (el único que hasta aquí parece cotizarse, aunque no todavía con la debida amplitud y sistematización). Pero mirándolo bien alcanza además—y este es su gran valor poético—un profundo interés humano, sentimental y afectivo, a poco que los personajes "revividos" nos sean caros o simplemente conocidos.

En el otro camino, el de las realizaciones "plásticas" de los más atrevidos ensueños de la fantasía poética, el cinematógrafo es ya—y puede llegar a serlo en mucha mayor escala—el más admirable vehículo de la expresión gráfica. Merced a los adelantos de la técnica fotográfica y la luminotecnia, la taumatúrgica pantalla puede "representarlo" todo... Desde las metamorfosis de Ovidio y el viaje verdadero de Luciano, hasta las fantasías pseudocientíficas de Heriberto Jorge Wells... Desde la teogonía de Hesíodo y las odas de Horacio, a los cuentos de Hoffmann, pasando por los infinitos lances y transmutaciones de las viejas mitologías hasta las modernas "anticipaciones" más o menos posibles o probables.

En resolución, todo cuanto es imagen en poesía—y la poesía es



Hace poco más de veinte años se llevó por primera vez a la pantalla el famoso sainete del maestro Bretón, «La verbena de la Paloma».

toda imágenes—nosotros podemos leerlo en un libro, escucharlo en un escenario. Verlo, lo que se dice verlo, y verlo en acción con nuestros propios ojos, solamente al cine le es dado permitirnoslo.

Y este es su gran valor peculiar. Un valor puramente gráfico, sin duda, pero también altamente artístico si lo que nos muestra tiene un hondo sentido poético.

En la persistencia en estos caminos y en la selección exquisita de este linaje de temas—el acervo donde escoger es enorme—está el verdadero y propio desarrollo del cinematógrafo y su porvenir incalculable.

Sólo así, por la representación sistematizada de la vida real y de la superrealidad del ensueño, pue-

de el cinematógrafo cumplir su misión propia, que, en su más alto grado, es la de dar expresión gráfica y visible a las más bellas creaciones de la fantasía, luz a la palabra del poeta. No la de buscar en la palabra la expresión de conciencia que convierta en acción la primitiva ñoñez puramente cinética del movimiento, que, desde luego, le pareció espectáculo propio únicamente de un público infantil o primitivo. El movimiento, en efecto, de por sí no es nada, y lo mismo puede actuar sobre lo animado que sobre lo inerte. Nada más muerto ni más movido al mismo tiempo que la bola de billar corriendo incesantemente entre las bandas de la mesa. No tiene el movimiento, pues, por sí solo valor humano ni interés artístico ninguno. Ya el admirable Chaplin hizo ha tiempo su reducción al absurdo y su caricatura genial. Pero Charles Chaplin era y es—como yo—enemigo del cine hablado, y, sobre todo, de la filmación del último éxito teatral. Porque el camino de la superación del cinema no está, en todo caso, en la híbrida colaboración de la fotografía y el fonograma.

Nada, mucho menos, de fotografiar comedias. Entre otras cosas, porque—Pero Grullo "dixit"—cuando el cine haya logrado—y aun está lejos—la copia exacta de una pieza teatral, siempre será una copia. Y siempre valdrá más el original.

No; el verdadero, el auténtico cine; el cine de las mil y mil posibilidades gráficas no necesita para nada del teatro.

En cambio, el teatro—arte literario, a base principalmente de la palabra, integración perfecta de acción y diálogo—puede necesitar y encontrar en el cine, en el sentido espectacular, un auxiliar eficazísimo.



Una escena de «La Madona de las rosas».

AL SON DE LA MARIMBA

LAS SITUACIONES MAS DIVERTIDAS
EL DIALOGO MAS GRACIOSO

"Goyescas", Copa de la Bienal en la Exposición Internacional de Venecia

Una película española digna de España

Sería ingenuo que quisieramos negar la satisfacción que nos ha producido como españoles el éxito de "Goyescas" en el Certamen Internacional de Venecia. Sin embargo, no faltan los eternos descontentos que ponen en duda la valía de esta película, tan pura y reciamente española. Es preciso aconsejar a cuantos opinan, que antes de criticar si "Goyescas" es mala o buena, la vean. Creemos que después cambiarán de criterio, y hasta es posible que reconozcan su error. Pero suponiendo que no sucediera así, se debe ser lo suficientemente prudente y hablar con pleno conocimiento de causa.

"Goyescas", como su acertado título indica, es una estampa atractiva e interesante del Madrid de fines del siglo XVIII, que la Casa productora Universal Ibero-Americana ha llevado a la pantalla con una fidelidad asombrosa.

La obra inmensa del maestro Grana-

lidad de Benito Perojo ha quedado en la ocasión presente demostrada de un modo absoluto y rotundo. Y estamos seguros de que el público ha de corroborar esta afirmación nuestra, de un modo que no dejará lugar a dudas, cuando compruebe la gran cantidad de dificultades de orden técnico que ha tenido que resolver al enfrentar en varios momentos a Imperio Argentina, condesa de Gualda, con Imperio Argentina en la maja Petrilla, sin que se noten los trucos.

La película, y conste que no damos esta cifra como argumento contundente, sino más bien como simple dato de mera curiosidad, ha costado la suma de tres millones y medio de pesetas, cantidad exorbitante que no ha sido empleada todavía en España en ninguna producción. Sin embargo, donde radica uno de los mayores méritos es en la perfección con que se ha sabido captar el ambiente de la época de la duquesa Cavoterra, con

con que habrá tropezado Perojo para lograr esas escenas, de impecable factura técnica, donde actúa esa enorme cantidad de "extras", con una gran disciplina, y sin que una sola figura desentone o quiebre la armonía de su bello conjunto.

Y por si todos estos aciertos fueran pocos, queda la música de Granados, que ejecutan las Orquestas Filarmonica y Sinfónica, además de la de guitarras, que lleva como solista a Regino Sáinz de la Maza, reflejo fiel y evocador de una de las épocas más importantes de España, en que el tipismo clásico y hondo nacido de la misma entraña del pueblo luchaba contra el extranjerismo y la moda no sólo ridícula, sino también afeminada, que quisieron implantar los franceses.

Nada se ha escatimado que pudiera servir, aunque sólo fuera como simple adorno, al mayor lucimiento de esta co-



La belleza, la voz y el arte incomparable y personalísimo de Imperio Argentina, nuestra primera estrella, encuentra su máxima expresión en esta excelente película, que ha merecido la Copa de la Bienal en el Certamen de Venecia

de desdoro al buen nombre de España. Hemos dejado para el final, posiblemente con manifiesta intención, la labor verdaderamente excepcional de Imperio Argentina, que continúa siendo la más popular e importante de nuestras actrices, en doble papel de condesa y de maja. Sin embargo, en la ocasión actual a la condesa de Gualda, o Imperio Argentina, le ha salido una peligrosa competidora: Petrilla. Esta maja, llena de donaire y gracia natural, no tiene nada que envidiar a la aristocrática condesa, elegante, sencilla, bella, pero también española. Es decir, Imperio Argentina tendrá que luchar contra si misma, teniendo al público como juez absoluto encargado de decir la última palabra. Creemos sinceramente que Imperio Argentina no ha logrado una interpretación más perfecta y difícil a lo largo de su triunfal carrera de "estrella" mimada de todos los públicos. En la ocasión presente se le ofrecen una infinidad de oportunidades para mostrar toda la extensa gama de su arte incomparable. Su sonrisa, su voz, su simpatía, etc., no son más que nuevos alicientes de su propia personalidad, puestos al mayor lucimiento de una producción como "Goyescas", que lleva como máxima garantía el nombre bien conocido de todos los que intervinieron en el rodaje de esta película, cuya máxima y sincera aspiración es que sea digna del actual resurgimiento de nuestro cine.

Todo esto y mucho más es "Goyescas", la excepcional película española premiada este año en el Certamen Internacional Cinematográfico de Venecia.

José S. PARADA



Una interesante escena, llena de elegancia y buen gusto, de la película española "Goyescas", que tiene como principal figura a Imperio Argentina.

dos, conocida y aplaudida en el mundo entero, ha servido como magnífico broche para unir las innumerables bellezas, tanto de orden técnico como artístico, de esta cinta de excepcionales proporciones, con el título genérico de la célebre ópera. En su desarrollo pueden apreciarse fácilmente tres cualidades muy importantes: sencillez, emoción e interés.

Una de las cosas que más llama la atención en esta magnífica película, rodada íntegramente en España, no ha sido el excepcional trabajo de sus intérpretes ni tampoco la grandiosidad y realismo de sus escenarios, sino la perfección con que se ha conseguido el ambiente. Las escenas se suceden con pasmosa rapidez en recreo de la vista, por la riqueza de su colorido, donde todo, hasta los más insignificantes detalles, han sido pensados y medidos con especial cuidado, para evitar contrastes desagradables.

Su argumento, en el cual nuestra máxima estrella desempeña un doble cometido, donde alternan, en una magnífica aleación, lo cómico y lo dramático, es en todo momento variado y emotivo, pero que ninguno de estos géneros se pro-

prodigado en grabados, tapices, lienzos y libros. El cine ha tenido la rara virtud de presentarnos este tiempo con tal realismo, belleza y colorido, que muchas de sus escenas parecen cuadros a los que el gran pintor aragonés les hubiera infundido su excepcional genio creador. Hay un par de planos de la condesa de Gualda en su palacio, cuando el duque Nuévalos la está declarando su amor, que es un culco perfecto de la famosa "Maja vestida".

Mención aparte merecen los elegantes y fantásticos decorados, obra de Burmann, llenos de empaque y majestad, sin nada accesorio, y donde se percibe de una manera más directa la sensación de grandiosidad y riqueza. Pero todo conseguido de una forma sencilla, sin alardes innecesarios de aparatoso lujo, que no hubieran hecho otra cosa que malograr el conjunto armonioso de esta magnífica cinta. En los detalles más nimios se ha puesto de manifiesto la pericia extraordinaria de su director, Benito Perojo, que por segunda vez consigue para España una de las Copas de la Bienal, a pesar de que todavía hay quien discute su valía como realizador. Por otra parte, hay que tener en cuenta la enorme cantidad de dificultades de toda índole

local película, que significa un verdadero alarde de lujo, fastuosidad y riqueza, puesta en manos de Benito Perojo, que ha sabido sacar el máximo partido, dando a "Goyescas" un rango y una calidad que en ningún momento podía servir



Un primer plano de Imperio Argentina y Rafael Rivelles, felices intérpretes de "Goyescas"

MISION TRASCENDENTAL DEL CINE ESPAÑOL

Por LUIS GOMEZ MESA

El cine tiene una parte literaria y otra plástica. Y por esto se le puede definir exactamente como la realización en imágenes, animadas de vida, de los más diversos relatos.

La importancia de su faceta argumental es básica. Del interés de las tramas depende el de las películas. Y lograda una segura y atrayente forma, una diestra técnica, es hora ya de ocuparse y preocuparse del fondo: de los temas.

¿O acaso el cine es únicamente artificio y no arte, ilusionismo y no inspiración, apariencia y no hondura, superficialidad y no espiritualidad?

Espectáculo primordialmente visual, radica en esto su peculiar sugestión. Es un juego óptico en que lo imaginativo está ya cumplido.

Y por su enorme eficacia persuasiva, irrita que se le emplee en malas causas.

Supeditado todavía al teatro y a la novela en este aspecto fundamental de la elección de asuntos, refleja un mundo ya pasado, que no es este comienzo histórico de comienzo de una nueva etapa valiente y vibrante, impulsada por los más puros valores morales.

El cine precisa de escritores que le entiendan y que sientan profundamente la trascendencia renovadora, afirmativamente revolucionaria, de esta época nuestra, inquieta y heroica, de guerra para alcanzar una paz sólida, asentada en inmutables principios civilizadores de justicia, orden y trabajo ferrenos.

Expresión artística nitidamente juvenil, su propia naturaleza dinámica rechaza lo estático. Quede esta actitud para la pintura, de una bella y emocional inmovilidad. Pero no para el cine: que es plasticidad en movimiento, acción, realizada en sus distintos pasajes por la palabra y por un adecuado acompañamiento musical.

¿Por qué se ha de desvirtuar su limpia singularidad juvenil con viejas obras satiréticas, ramponas y engañosas, sin un soplo o una luz de poesía?

En sus tiempos primeros, cuando aún no se le había descubierto artísticamente, era folletinesco, melodramático y falsamente juvenil.

Hoy es una sugestiva y suavisadora actividad artística, merecedora de la mayor y mejor atención por sus condiciones magníficas para ser utilizado en exaltación del Bien, la Verdad y la Belleza.

¿Resaltan los argumentos de las películas esos ideales?

Desgraciadamente, muy pocos. Predominan los criterios exclusivamente crematísticos, de convertir todo en mate-

tialidad para ser ejercida en su exactitud fructíferamente orientadora.

Y no son las películas de los Estados Unidos—la cima del cine, según un tópico que por recios motivos de saberse en inteligencia y en energía superiores hay que desear, deshacer y aventar—las que destacan elevados ejemplos.

Más que netamente juvenil, Norteamérica es deportiva y fotogénica. Grata e impetuosa en su forma, pero de un fondo viejo y apagado, sin ansias innovadoras ni grandes sueños luminosamente ambiciosos, que es lo que caracteriza a la juventud. Su resplandor es solamente externo, producto de la mecánica y no llamada del corazón.

Y es aquí, en Europa, nuestro viejo Continente, rejuvenecido por un amor quijotesco espiritual a los más puros y nobles ideales—y sin entregar el alma al Diablo, como Fausto, sino ofrendándosela a Dios en un cristiano anhelo de salvación eterna—, donde se hallan los temas que encaucen al cine por rutas nuevas, claramente juveniles.

Y por haber sido España el país que se adelantó a las principales naciones europeas en defensa de la civilización occidental frente a una sombría organización materialista, opresora y de odio desenfrenado a toda raíz y razón religiosa, incumbe a nuestra Patria seguir en el primer puesto de esa trascendental misión.

Y una de las manifestaciones de ese designio es el cine.

Nuestras películas no pueden ser ya de índole inferior. Meros entretenimientos sin contenido. O de tramas e incidencias embaucadoras.

Cuando la realidad triunfal de nuestra Cruzada ha destellado maravillosas jornadas de heroísmo y nos ha devuelto la conciencia de nuestro valer y nuestro brío, es intolerable que se nos ofrezcan en la pantalla viejas obras sin alma, como añoranza de un triste pretérito de dudas, discorridas y flojidades.

No es necesario para trazar intensas e interesantes narraciones volar por las regiones ilimitadas de la fantasía. Han sucedido en la verdad adiestrada de estos últimos años españoles muy extraordinarios y asombrosos hechos. Basta sencillamente con relatarlos en su mismo bello estilo «de naturalidad para lo inusitado».

Los éxitos emocionales y artísticos de «Sin novedad en el Alcázar» y de «Raza» se deben, cardinalmente, a la verdad de sus temas.

Lo espectacular en esas películas surge del sensacionalismo de la realidad de sus argumentos. Reflejan episodios de la me-

acometer y lograr los más arduos y altos empeños.

Y entre los más importantes y apremiantes quehaceres actuales, con anhelos de futuro, el cine ocupa un relevante lugar.

En fase aun de pasar por distintas experiencias y mejoramientos, tanto en el aspecto técnico como en el artístico, no tiene una independencia plena. Una completa originalidad.

Removidos positiva y aleccionadoramente eternos conceptos esenciales de la existencia—el amor, el honor, la disciplina, el orden, la lealtad—, que unas malas predicaciones y prácticas perturbadoras y corrosivas habían desviado del camino recto, es misión de los escritores reflejar en sus obras esa labor de sana, jubilosa y afirmativa Revolución.

Todos los géneros, desde el dramático al frívolo, están contaminados de un bajo to-



«Sin novedad en el Alcázar», modelo de película histórica

Y es porque sus argumentos proceden del teatro y de la novela, generalmente anacrónicos para estos tiempos renovadores, excepto las obras clásicas de perennes valores espirituales y artísticos.

Y no es exagerado augurar y asegurar que el día en que las tramas de las películas estén trazadas por escritores auténticos, vistas y desarrolladas filmicamente, el cine habrá alcanzado esa originalidad.

Los asuntos esplenderán entonces un tono y un ritmo genuinamente cinematográficos, y recogerán, sustancial y perspicazmente, la trascendencia de esta época iniciada y ganada, en la primera lucha, por España con nuestra gloriosa Cruzada.

no de falsear, vulgar y folletinescamente, la seriedad de la vida.

Y todos claman y reclaman por su regeneración.

No es preciso suprimir ninguno. Sin prescindir de sus diversas singularidades, lo eficaz es insuflarles en la sustancia argumental una diáfana brisa inspiradora de simpatía y admiración, o sea de amor por lo bueno, lo bello y lo verdadero.

He ahí la excelsa misión trascendental del cine español, y, particularmente, de nuestros escritores mejores, cuya incorporación a estos trabajos es básica e inaplazable para su éxito en un elevado y orientador plano de calidad.

España consume unos veinticinco millones de metros de película virgen

(Viene de la página 4.)

total de unos 110.000 metros de película útil. Y la progresión en 1941 es todavía mayor, ya que en este año nuestra producción nacional fué de 45 películas largas, 99 cortas, 14 películas de dibujos animados y 24 argumentos cortos, con un total de casi 200.000 metros de película montada.

En este cómputo no contamos las películas realizadas en los dos primeros años, 1939 y 1940, por los productores españoles en los Estudios de Alemania e Italia, que fueron en total, 17 películas de largo metraje.

COSTO DE LA PRODUCCION EN ESTOS AÑOS

Como dato final, para dar una más completa idea de la importancia creciente que ha ido adquiriendo el cine español en los tres años últimos, diremos que el costo total de la producción cinematográfica española de los años 1939, 1940 y 1941 fué de 66.105.929 pesetas, que, junto con el costo de la producción obtenida en los seis primeros meses del año actual, de unos 35 millones de pesetas, hacen un total de más de cien millones de pesetas, de los cuales, buen número de millones se han invertido en el pago de sueldos y jornales a obreros, empleados, técnicos y actores.

Para que se vea la progresión creciente que se registra en nuestra producción, damos a continuación el importe de las películas producidas cada uno de estos años:

El costo total de la producción de 1939 alcanzó la cifra de 9.421.361 pesetas; en el año 1940, este total subió a 17.864.253 pesetas, de los cuales casi dieciséis millones se invirtieron exclusivamente en pe-

lículas de largo metraje; en 1941 fueron ya 37.820.315 pesetas lo que costó la producción total, de los que más de dos millones de pesetas se emplearon en la producción de películas documentales, dibujos y corto metraje. En 1942 esta cifra alcanzará una diferencia en más de casi el doble, como lo prueba el hecho de que en los seis primeros meses costó la producción realizada cerca de treinta y cinco millones de pesetas.

LA PROTECCION OFICIAL AL CINE NACIONAL

El enorme incremento alcanzado por nuestra producción cinematográfica obedece, desde un punto de vista general, a la ley de progresión creciente de nuestro desarrollo industrial, impulsado vigorosamente por la política de reconstrucción nacional impuesta por nuestro Caudillo. Pero de una manera más concreta, la causa inmediata está en la protección oficial, genialmente dirigida a fomentar la producción y a mejorar su calidad con el estímulo de los premios en metálico de gran importancia. Las disposiciones fundamentales de esta protección son las que establecen que las películas extranjeras sólo podrán ser importadas y explotadas en España por aquellas Casas que produzcan otras películas nacionales, y la que establece que todas estas películas extranjeras habrán de pagar un canon de 75.000, 50.000 y 25.000 pesetas por película, según sean éstas clasificadas como de primera, segunda o tercera categoría, al Sindicato Nacional del Espectáculo, con cuyo gravamen se forma el fondo destinado a impulsar y fomentar la producción nacional.

SANTOS ALCOCER



«Raza», símbolo del genio español

ria a objeto de negocio, de que el cine es una industria y no un arte. Y este error de origen dificulta las obras de calidad.

Nunca un artista íntegro transige con lo vulgar. Insobornable en su firme vocación a los tareas mezquinas, espera su oportunidad. Y encomendados los cometidos de argumentistas y guionistas a gentes sin dones creadores ni entrañables anhelos de superación, los escritores auténticos permanecen alejados del cine.

Cualquiera se considera capacitado para esa labor, son olvido absoluto de que es una enaltecedora misión que exige muy especiales facultades de inspiración y espiri-

for y más trascendental Historia contemporánea. Y sin dejar de ser humanas en las diferentes pasiones y psicologías de sus personajes, las aureola un excepcional fulgor de espiritualidad.

Vivir no es vagar y divagar en menesteres y distracciones rutinarios y cómodos. El verdadero y entero temperamento español, audaz y aventurero, sediento de gloria, prefiere una corta y brillante existencia a un largo, apocado y opaco desfilar de años monótonamente apacibles.

Y por el heroísmo y el sacrificio de nuestra juventud—en los trances decisivos—España se sentirá siempre joven para

AL SON DE LA MARIMBA

Si la vió ya, véala de nuevo para reír de nuevo con más fuerza que antes

EL CINE VISTO por los OBREROS del CINE

Por J. G. DE UBIETA

Es exactamente la una del mediodía. El jardín del Estudio se halla repleto de «extras» trajeados de las más variadas maneras. Los ayudantes cuentan y recuentan los conjuntos para que nadie falte. Alguna vez pasa por allí el director del film, escoltado siempre por la «script», que lleva el grueso guión. Entonces, las «extras» vuelven sus ojos hacia este hombre casi omnipotente que puede hacer o deshacer una estrella; las miradas idénticas se mezclan con las sonrisas juveniles en este afán de ser «descubiertas». Claro es que el director pasará sin fijarse en ninguna, pero la escena se repetirá un día y otro en el curso del rodaje, y la esperanza sólo quedará rota por la última vuelta de manivela. El maquillador da una vez más los últimos toques sobre el amarillo de los rostros. Se avisa que todo el mundo esté preparado. Alguien toma en el bar la última cerveza. Va a comenzarse a rodar y hay que entrar en el «plateau». La muchachita que actúa hoy por primera vez en los conjuntos, siente una emoción indescriptible: se va a descubrir ante ella un mundo que ha soñado; el mundo de Rodolfo Valentino, de Greta Garbo, de Katherine Hepburn... La veterana piensa que da pena dejar este cielo tan azul para entrar en la falsa isla mágica de los soles plurales...

El «plateau»; la gran ficción. Crucial donde se encuentran en pugna dos mundos distintos: el real y el imaginario. País de hadas o de miseria, según se quiera. Y por ser mentira, más mentira que la vida misma. Nave que surca el mar sin fondo de la imaginación, movida por el tesón anónimo de sus tripulantes: los obreros del cine.

No preguntarle nunca a un obrero del cine cómo ve el cine, porque no os lo dirá. Su filosofía sobre la pantalla se la guarda para él mismo. En todo caso es un secreto que hay que irse sacando poco a poco y paladearlo como las gotas de un licor inédito.

Hoy, por ejemplo, he hablado con un electricista. Para llegar hasta él tuve que subir verticales escaleras y pasar por un intrincado laberinto de puentes suspendidos en el aire. Estaba allí, al lado de un enorme reflector, siempre atento a la voz de mando. Abajo se extendía la bambalina elegante de un salón de recibir. Le pregunté que cómo le parecía a él que iba el film que se estaba rodando. Me contestó, con una ligera oscilación de cabeza, que no quería decir nada. Traté de que me diera su opinión sobre las películas nacionales. Intento inútil; él tenía poco tiempo para ir al cine. Por curiosidad, sólo iba a ver las películas que habían rodado en el Estudio. Me comenzó a hablar de iluminación. Yo noté que miraba con curiosidad a aquellos que en los puentes metálicos de enfrente hacían guardia

a «soles» más pequeños que el de él. Mientras, abajo, se preparaba la escena siguiente. La estrella del film estaba ya en su puesto. El director dió las voces rituales: «¡Silencio!» «¡Motor!»... Demogorgon, al lanzar al cielo la materia ignea que engendró el sol, no hizo seguramente un gesto tan triunfal como el que iluminó el rostro del electricista al encender su reflector. «La luz fué hecha». No se oía ni el vuelo de una mosca, sonó la claqueta, y en el salón elegante comenzaron a decir no sé qué de un cadáver...

El humor internacional ha recogido mil veces la imagen de dos jóvenes que se besan rodeados de la expectación curiosa de una multitud. Es quizás el escorzo más popular de la anatomía del cine. Yo también he visto la escena. En un pequeño rincón del «plateau», naufragos en el inmenso volumen, la estrella y el héroe ponían seguramente digno colofón a un episodio de sus vidas encontradas. Detrás de ellos se extendía la iniciación de un frondoso jardín bañado en claridad lunar por obra y gracia de los iluminadores. Tuve que atravesar una masa de tramoyistas, decoradores, peluqueros, ayudantes... Sentado en una pequeña silla de lona, el director de la película hacía repetir una vez y otra el plano. El actor cogía por los hombros a la estrella, una joven rubia oxigenada y con los ojos deslumbrantemente azules, y la atraía hacia sí. Luego, pausadamente, la besaba en los labios carnosos. El esfuerzo se había repetido tantas veces, que, en el momento del beso, los ayudantes, peluqueros, decoradores y tramoyistas fruncían inconscientemente la boca como para ayudar a la buena realización de la escena. Una serenata de Toselli, maltratada al piano, pretendía, atravesando el cálido círculo de espectadores, poner una cierta cantidad de vitaminas románticas en el ambiente...

Observé que para captar la escena, la cámara se iba acercando sobre unos tubos de acero a los intérpretes. Los rostros de éstos habían de quedar en primer plano al juntarse los labios, y habían de sostener el beso hasta que la cámara, basculando hacia el suelo, encuadrara los piecitos de la rubia puestos de puntillas. La cosa no era fácil y se requería cierta precisión de movimientos. Y el director quería esta vez un «travelling» perfecto.

Me fijé en el obrero que, sobre los carriles, empujaba la cámara. Era un hombre joven. Hace años debía haber sido pugilista o cargador de muelle. Cargando todo su cuerpo sobre el soporte que sostenía la cámara tomavistas, la hacía caminar al mismo tiempo que no perdía un ápice de la actuación de los actores. De su pericia dependía, en cierta manera, que el galán no sacara una vez más el pañuelo del bolsillo para se-



El último retoque del maquillaje

car, ahuecándose el cuello manteniendo el maquillaje, el sudor que le rezumaba por el pescuezo. «Este hombre—me dije yo—, especializado probablemente en recoger en carne viva una cosa tan vulgar y al mismo tiempo tan interesante como es el beso en el cine, tendrá con toda seguridad una opinión concreta sobre él. Una opinión curiosa e inteligente...»

Aprovechando el primer descanso me acerqué a él dispuesto a entablar jugosa conversación. Lleva veinticuatro años de veteranía en el cine español. Ha conocido los heroicos tiempos de Elena Cortesina, de Elisa Ruiz y de José Durany. Comenzó escalando peñas con el tomavistas al hombro. Entonces los besos se «tomaban» sobre fondos crepusculares, y la copia, tirada en azul, producía efectos preciosos. Nuestro mercado se veía invadido por los tremendos besos pasionales de la cinematografía italiana. A su lado, los de nuestras producciones eran tímidos, leves, como muertos en su nacimiento... Luego, el beso norteamericano, sencillo y dinámico, a veces terminado por una violenta bofetada... «Pero en realidad—me confesó el hombre—el arte del beso ha perdido, a fuerza de perfeccionarse, calidad, estilo.» «¡Ah, la Edad de Oro del beso!—le oí decir todavía—. ¿Recuerda usted aquél de Bárbara La Marr en «El prisionero de Zenda»? ¡Qué técnica maravillosa!...» Tras la iniciación de un abrazo en el vacío, se levantó bruscamente como quien ha estado perdiendo mucho tiempo. Se fué masculando: «¡Bah, todo eso son tonterías!», y tirándose para arriba de las hombreras del «mono». Pero yo vi que tenía los ojos ligeramente empañados de lágrimas.

Luis Gómez Mesa dijo en su «Autenticidad» que el cine es «una de las muchas mentiras que se aceptan como verdades. Un gran embuste». Y añade, sintiéndose cogido en sus redes: «Nosotros mismos la hemos creído en momentos sin claridad, banales y vacíos, que todos tenemos.»

¿Y quién se escapa del sutil engaño? No, tampoco estos obreros del cine,

como todo hombre, están deseando soñar. Pero para ellos es quizás el cine más verdad que para nadie. La pantalla no es, entonces, el país imaginario donde hay que evadirse, sino el campo donde se condensan los propios anhelos. Por eso el obrero del cine es un espectador analítico además de sentimental. En poder de los pequeños y grandes secretos del arte, del «travelling», de la grúa, de la pantalla transparente, del fundido encadenado y de la técnica del montaje, está en condiciones de observar errores, y, por lo tanto, es probablemente el más exigente de los espectadores.

Pero el cine, al fin y al cabo, es un mundo. Un mundo tan complejo, múltiple y extenso como el nuestro. Sus sombras nos hacen reír, soñar, emocionarnos... y a veces pensar. El Amor, la Ley, la Ciencia y la Guerra mueven estas sombras, y, sin más dificultad, como de los hilos de frágiles marionetas, tiran de nuestros instintos y pasiones. En este mundo del cine el obrero se ha de sentir un poco el dios creador. Sin perjuicio de enamorarse luego de su física. Es la vieja historia de Pigmalión que se repite...

En esta hora del cine español, en que artistas y técnicos se afanan en darle el mayor impulso posible, no es ciertamente su obrero el que asiste más impasible al desarrollo de lo que él mismo es forjador. Antes bien, sin la enorme responsabilidad de un director cinematográfico, de un argumentista o de un actor, quizá sienta la alegría más pura y el dolor más intenso en presencia de los éxitos y de los fracasos. Sin ambición que hacer saltar en el trampolín de la gloria, y con la impotencia de quien se siente abeja en esta gran colmena tan imprescindible y tan anónima de los obreros del Séptimo Arte, es de los que gustan soñar con sus sombras, el más orgulloso y también el más angustiado.

Orgullo y angustia del que recoge el fruto en sazón o malogrado que él mismo ha hecho nacer con cuidadoso amor. Así es como este obrero ve el cine...



El segundo operador, en un momento del rodaje

AL SON DE LA MARIMBA

UNA GRAN CREACION INTERPRETATIVA DE FERNANDO SOLER

CUARENTA AÑOS DE CINE SIN BRUJULA

Por CARLOS FERNANDEZ CUENCA

I PRELUDIO ILUSIONADO

A los cinco meses de su primera y triunfal exhibición parisina, llegó a España el maravilloso invento de Louis Lumière. Lo traía en sencillo equipaje—así eran de livianos su peso y su volumen—un cierto M. Promio, que asumía doble tarea: mostrar a las gentes deslumbradas el peregrino artilugio e impresionar nuevas cintas que enriquecieran el diminuto catálogo de títulos. El 15 de mayo de 1896 se inauguró en Madrid la primera sala de proyecciones cinematográficas; la entrada valía una peseta, y cada sesión duraba veinte minutos, tiempo suficiente para presentar nueve o diez películas de diecisiete metros cada una.

Justamente un año después nace la producción cinematográfica española. Cronológicamente se adelanta nuestro país a la mayoría de los que habían de alcanzar prestigio y rango en la elaboración de films: es una aurora que parece preñada de promesas.

Fructuoso Gelabert, catalán despierto e inteligente, muy dicho en mecánica y en fotografía, siéntese atraído con fuerza invencible por la magia de aquel aparato prodigioso que gana como adeptos a cuantos lo conocen. Pero Gelabert, dinámico y emprendedor, no se resigna a ser uno más en la legión de pasivos adoradores del cinematógrafo; si la butaca de espectador le complace, la viva ambición creadora mueve a ingresar en el grupo reducidísimo de los que entonces ven en

la máquina un camino de inspiración. Lo que hace Fructuoso Gelabert es algo muy español. Puesto que no puede adquirir uno de los aparatos que Lumière vende, y como su honestidad le impide lanzarse al plagio, Gelabert inventa una nueva máquina de impresión y proyección de películas. Y con esta máquina, que él mismo construye, cuida e ilustra, produce en 1897 el primer film español: "Riña en un café". Gelabert es, al mismo tiempo, autor, director y actor; mientras él mimaba las escenas, ejercía las funciones de operador—el primer operador de España—Santia go Biosca, miembro de un establecimiento barcelonés de óptica.

Tras de "Riña en un café", hizo Gelabert "Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial"—que venía a ser como réplica patriótica al famoso film de Lumière—y "Salida del público de la iglesia parroquial de San". Gelabert se cuenta entre los primeros que se atrevieron a producir cintas de cien metros; es también uno de los primeros—al mismo tiempo que Georges Méliès en París—en usar máscaras y decorados en miniatura para trucos cinematográficos, y el precursor del documental moderno con un magnífico reportaje de las obras del rompeolas en el río de la Ciudad Condal.

Tras de Fructuoso Gelabert surge otra figura señera: Segundo Chomón. Segundo Chomón era aragonés y tuvo su primer contacto con el cine al ingresar en 1902 como jefe de sección en la Sociedad Matca-Marro, representación exclusiva para España del material de Pathé Frères. En otro ambiente más propicio es seguro que el nombre de Segundo Chomón sería hoy escrito con reverencia, como el de Georges Méliès, por todos los historiadores del cine, pues parejo al del gran creador francés era su espíritu en inquietudes, en viveza imaginativa y en tenacidad para el trabajo. También Chomón, como Gelabert, construyó con sus propias manos la máquina de que se serviría para impresionar sorprendentes películas. Y cuén-

tase que, a falta de materiales más ricos, usó como armadura del aparato una caja de pasas malagueñas.

Chomón fue el primero en España—y uno de los primeros en el mundo—que consiguió trucos sensacionales: la doble impresión para que un mismo personaje apareciera duplicado en la película, el uso de objetivos de distinto foco, la impresión fotograma a fotograma... En "Gulliver en el país de los gigantes" se veía al héroe encaramarse a duras penas al borde de una ficara de chocolate; en "El hotel eléctrico" había servilletas que limpiaban solas los platos, cuchillos que partían los alimentos y navajas que afeitaban sin que ninguna mano los empuñase...

Mas el género que Chomón defendía resultaba harto costoso en la modesta capacidad financiera del cine español naciente. Como nadie le apoyaba, y como la lucha con la competencia extranjera era ya una realidad difícil, estrellábase el buen aragonés en su tarea. Cuanto ganó y cuanto del escaso peculio familiar pudo hacer efectivo, convirtiéndose en nuevas perfecciones de un arte estupendo. Hasta que, arruinado por completo, traspuso la frontera en busca de nuevos horizontes. Y entonces—¡es terrible!—ya no hubo sonrisas de incompreensión para sus exaltadas ilusiones. Apenas llegó a Italia, se le requirió como operador y asesor de trucos espectaculares para la cinta más importante que hasta entonces (1912) se había producido en el mundo: "Cubiria", argumentada expresamente por Gabrielle D'Annunzio, y dirigida por Pterro Fosco.

Los mismos hubieron de apacentarse los pastores del cine español, y por ello se labró su infortunio.

En 1920 escribía la revista "Arte y Cinematografía", de Barcelona: «Aquí tenemos elementos básicos para hacer cinematografía: luz, cielo, tierra, mar, hombres, mujeres y literatura. Y tenemos lo que falta en muchos países: espiritualidad, obras y sentimiento del arte. Pero ¿dónde está el Gobierno que haya tratado de recoger estos valores y encauzarlos adecuadamente para que dieran cultura y riqueza?»

Carecía de toda protección el cine nacional. Y era imprescindible protegerle como Italia, y Francia, y Alemania, y los Estados Unidos amparaban sus actividades cinematográficas respectivas. De los regímenes democráticos nada podía esperarse, naturalmente, como eficaz y decisiva integración del cine en la órbita de una orientación clara. Pero si era lícito solicitar, y naturalísimo conseguir, que leyes adecuadas regulasen en beneficio de la industria propia, cuando menos, la balanza comercial de importación y exportación de films.

En los años que van desde 1912 a 1929—entierro solemne del cine mudo—es abundante en cantidad la producción española de películas. Madrid y Barcelona rivalizan para ostentar la supremacía como centros de filmación, y Valencia y Bilbao se suman con frecuencia a la labor. Constantemente se fundan nuevas entidades y casi todas desaparecen apenas hicieron acto de presencia en el mundillo cinematográfico. Las buenas voluntades de algunos realizadores, llenos de

españoles de la Barcinógrafa, de la Patria y de otras manufacturas esforzadas mantenían sin rubor comparaciones sutiles con los de tipo medio que se producían en Francia, en Italia, en Alemania, en los Estados Unidos.

Algunas veces, el capital español—tan remiso a apoyar las nobles aspiraciones cinematográficas nacionales—lanzabase sin tacañería para amparar grandes proyectos, y ocurría tal cosa justamente cuando quienes suscitaban el posible negocio eran gentes de exóticos apellidos que se decían lumbreras de la pantalla en sus lejanos países. Los mismos que se negaban a apoyar con módicas aportaciones la obra honesta de cineastas hispanos, rendíanse embobados ante la estudiada apostura de inmensa superioridad de cualquier busca vidas extranjero. Sólo una vez resultó bien la aventura: cuando, en 1916, se entregaron sumas cuantiosas al ingeniero yanqui Charles Drossner y al animador francés Emile Bourgeois para hacer «La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América», que resultó, sin duda, el mejor film—en lo artístico y en el resultado económico—de cuantos hasta entonces vieron la luz en España.

Falta de una conciencia colectiva que sólo podía darle la seguridad de saberse amparado o por lo menos bienquisto de la suprema ordenación estatal, marchaba sin brújula el cine español, sin que aislados esfuerzos de particular brillantez prestaran sus fulgores al resto de la producción. Hube un momento trascendental que pudo marcar definitivamente la hora de la afirmación, pero que resultó nueva ocasión perdida: en 1918, al concluir la guerra, maltrecha por demás la industria del cine en Italia, en Francia y en Alemania, emprendieron las películas yanquis su decidida invasión de Europa. Con una ley que todos los cineastas españoles soñaban, hubiese sido España el baluarte europeo contra el alud yanqui, y nuestros films habrían conquistado en fácil embestida los mercados mejores. Pero la urgentísima protección no pasó de hermoso sueño; ni las altas esferas gubernamentales se preocuparon de defender y encauzar nuestras inmensas posibilidades en materia de films, ni los grandes capitalistas tuvieron la inteligencia suficiente para obrar por su cuenta. Al poco tiempo, la cosa se aparecía como irremediable; el cine americano, que dentro de sus dilatadas fronteras constituía magnífico negocio, podía permitirse el lujo de vencer, en insostenible competencia de precios, y en nuestra propia casa, al canto de cisne de los cineastas españoles.

III

LA SEGUNDA OCASION PERDIDA

A pesar de todo, el espíritu de lucha no había muerto, y dió esporádicos frutos notables. "Nobleza baturra", dirigida por Juan Vilá Vilamala, costó veinticinco mil pesetas y produjo más de millón y medio; "La casa de la Troya", de Alejandro Pérez Lugín, logró un éxito tan clamoroso que llegó a proyectarse con aplauso en todo el mundo, sin omitir los principales salones norteamericanos; "Boy", de Benito Perojo, destaca en toda Europa el rango de los artistas españoles; "¡Viva Madrid, que es mi pueblo!", de Fernando Delgado, entusiasma a las multitudes por su fino espíritu popular; "Zalacain el aventurero", basada en la novela de Pío Baroja, merece ser distribuida en todo el mundo por una prestigiosa marca yanqui, y Florián Rey hace en "La aldea maldita", en las postrimerías del cine silencioso, la película española de más calidad artística, de hondura y belleza sin precedentes, elegida sin reservas por la crítica internacional más penetrante.

(Pasa a la página 134)



Una escena de la película española «La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América», hecha hace veintitrés años

Segundo Chomón, español desdénado en su Patria, llevó con brillantez asombrosa la gran responsabilidad técnica de aquella película que triunfalmente había de dar la vuelta al mundo. Y de este español olvidado—al que ni siquiera suelen nombrar los cronistas del viejo cine de Italia—fueron los trucos impresionantes de "Cubiria", y cuya fue también la idea y la realización de colocar la cámara tomavistas sobre una plataforma con ruedas para acercarse o alejarse de los personajes. No se olvide esto: la famosa y preciosa cámara en marcha—el "travelling"—que en "Cubiria" se usó por primera vez y que en todos los estudios del mundo es desde entonces auxiliar precioso, fué creación española.

Con Segundo Chomón, con Fructuoso Gelabert, con Ricardo de Baños, con J. M. Codina, con Antonio Cuesta—cuya película "El Tribunal de las Aguas" (1905) se proyectó con enorme éxito en todos los países—, con José María Bosch, el cine nació en España lleno de augurios felices. Pero...

II

LA OCASION PERDIDA

«Ay de los pastores de Israel que se apacentaban a sí mismos», dice desgranadoramente el Libro de Ezequiel. A sí

misión y no escasos de finas dotes, se asfixian en el ambiente enrarecido de la penuria capitalista y del aventurerismo indocumentado. Ese criterio pueblerino del negocio modesto, todavía en vigor para muchos, impide que la película de aliento ambicioso eleve el nivel de la industria. Mientras al cineasta de honrada ilusión le resulta por demás difícil encontrar capitales para hacer buenas películas, el improvisado audaz cae en ráfagas cegadoras sobre el ingenio comerciante, y, prometiéndole imposibles ganancias, le engatusa para operaciones ruinosas. La ineptitud y la inconsciencia dan al traste con los negocios mejor orientados; es aleccionador—aunque tuviera consecuencias fatales para la industria—el ejemplo de la entidad madrileña «Film Española», fracasada por errores administrativos a raíz de éxitos tan rotundos cuales fueron los de «Rosario, la cortijera» (versión muda), «Curro Vargas» y algunas otras realizaciones felices del veterano José Buchs.

Podía rivalizar nuestra producción, en los años de la primera Gran Guerra mundial, con la de cualesquiera otros países. Carecíamos, eso sí, de estrellas fulgurantes como una Francesca Bertini, una Mary Pickford o un Max Linder; tampoco se acometían empresas de la envergadura admirable de «Intolerancia», de «La marca del fuego», de «Los proscritos», de «Perdidos en las tinieblas»... Pero los films

La importancia de los Estudios Roptence, S. A.

Los Estudios cinematográficos Roptence, S. A., poseen una excepcional ventaja sobre los restantes que se encuentran enclavados en Madrid: su magnífica situación geográfica, que los coloca en lugar de verdadero privilegio. Para



Rafael Escríbana

llegar a ellos, las comunicaciones son innumerables y completamente asequibles dentro de la relativa comodidad que hoy puede disfrutarse.

Estos Estudios son el resultado positivo de una labor infatigable, silenciosa y tenaz que han llevado a cabo cuatro hombres—los hermanos Roce, Octavio y Antonio, y los hermanos Escríbana, Francisco y Rafael—perfectamente conscientes de la importante misión que estaban realizando en beneficio del buen nombre del cine español, tan falto de hombres que sientan por él algo más que una simple pasión comercial. Sus inmejorables condiciones, tanto en el orden técnico como en el económico, hace que estos Estudios estén tan solicitados por los productores, hasta el punto de no tener un solo día de descanso. Si alguien quisiera rodar una película en Roptence, S. A., a excepción de los que tienen ya sus fechas fijas para comenzar y



Antonio Rocas

terminar, sería punto menos que imposible, ya que los Estudios tienen formalizados sus contratos con distintas Casas productoras hasta finales del año 1943.

Es decir, que hasta el año 1944 no existe una sola fecha disponible.

En los Estudios Roptence, S. A., se han rodado una infinidad de películas de todo género después de nuestra guerra de Liberación. Aunque posiblemente la de mayor importancia fué "Escuadrilla", que dió la pauta y enseñó el camino que debía seguir el cine español si quería subsistir. Después, "Boda en el Infierno", de máxima importancia por su impecable factura técnica y artística. En ambos casos no sólo fueron premiadas las películas—la primera con 250.000 pesetas, y la segunda con 400.000, por el Sindicato Nacional del Espectáculo—, sino también Francisco Escríbana y Antonio F. Rocas, decorador e ingeniero de sonido, respectivamente, de esta última excepcional producción, que mereció el honor de ser una de las cuatro designadas para representar a España en la Décima Manifestación Internacional de Arte Cinematográfico, de Venecia.

La instalación técnica de los Estu-

dios Roptence, S. A., equipada con los más modernos aparatos que hoy exige toda la producción de un país que se estime en poco, es tan completa, que no tiene nada que envidiar a ninguno de los restantes Estudios españoles. Pero en su afán constante de superación, y con un justo y plausible deseo de marchar a la cabeza de nuestra ya interesante producción cinematográfica, los cuatro cerebros creadores de esta próspera industria abrigan desde hace bastante tiempo la gran idea de ampliar sus Estudios con la construcción de nuevos "plató". Y este sueño, acariciado durante muchos meses, se ha convertido, al fin, en una concreta y tangible realidad. Las obras, comenzadas con inusitada rapidez, quedarán concluidas en un plazo de tiempo relativamente breve.



El decorado de una calle de Sevilla, en la película «El frente de los suspiros», rodada últimamente en los Estudios Roptence

Se levantarán a continuación de los que ahora existen, pero completamente independientes unos de otros. Es decir, que podrán rodarse dos o tres películas a un mismo tiempo sin que la marcha de la primera pueda ser dificultada por los preparativos de las otras dos, ni éstas por aquélla. Con esta importante reforma se soluciona, en parte, la falta de Estudios, que hoy constituye uno de los problemas más importantes que tiene planteado el cine español, y cuya solución es de absoluta y urgente necesidad.

Cada día las exigencias de las producciones cinematográficas son más perentorias. Ya es necesario poseer "plátos" de gran capacidad, para rodar en ellos escenas donde actúan una cantidad considerable de "extras". La producción española, más exigente y capacitada cada vez, necesita un campo ilimitado de acción. Ya pasaron aquellos tiempos en que todas nuestras películas estaban solucionadas—hablamos de interiores—con cinco metros cuadrados. Y en este terreno, debemos reconocer que los Estudios Roptence, S. A., han hecho poco menos que milagros. Pero por si alguien lo duda, ahí queda como ejemplo palpable ese decorado magnífico, que re-

presenta una calle de Odesa, de la película "Boda en el Infierno". Pero tenemos otro ejemplo mucho más reciente. Hace aproximadamente un mes se estaban rodando las últimas escenas de "El frente de los suspiros". Como los decoradores poseían una gran amplitud, y era absolutamente necesario coger varias escenas de una fiesta, en la que tomaban parte un considerable número de "extras", además de las primeras figuras, se montaron los decorados en la parte trasera de los Estudios; es decir, en pleno jardín y sin limitación de campo visual para la cámara. El resultado obtenido no ha podido ser más satisfactorio, con lo que se demuestra bien a las claras los infinitos recursos con que cuentan estos excelentes Estudios, en los cuales pueden rodarse toda clase de películas por muchas dificultades que ofrezcan la realización de sus escenarios.

Y esto sin olvidar que toda esta serie de importantes reformas que se están llevando a cabo en Roptence no sólo

comprenden la construcción de nuevos "plátos", sino también instalación completa de nuevos aparatos, con lo cual no harán más que aumentar más aún las infinitas ventajas de todo orden que actualmente poseen estos Estudios, don-



Octavio Rocas, jefe de Laboratorio y Montaje

de su Consejo de Administración trabaja de una manera silenciosa, lenta, segura y eficaz, aportando sus extensos y bien cimentados conocimientos a este difícil arte de hacer películas. Porque no debe olvidarse que el éxito de que una película esté bien o mal hecha depende, en gran parte, de que los Estudios donde se rueda estén o no lo suficientemente bien equipados no sólo con los elementos más modernos, sino también con las personas más capacitadas, dentro de sus respectivas especialidades.

Aunque de la calidad y competencia de los Estudios Roptence, S. A., está todo el mundo convencido desde hace bastante tiempo; y conste que al afirmar esto sabemos de antemano que no descubrimos nada extraordinario. Por tanto, hablar ahora de los Estudios Roptence, S. A., es como citar, admitiendo de una manera sistemática comprobada



Francisco Escríbana, decorador

en múltiples ocasiones, esas difíciles cualidades de seriedad, técnica y buen gusto, que no suelen ser muy frecuentes en esta clase de Empresas, por lo general más atentas a su auge económico que a la perfección de su trabajo artístico.

EN TORNO A LOS ESCRITORES EN EL CINE

Por JOSE ANTONIO NIEVES CONDE

I
UNO de los hechos más sobresalientes del actual momento es la llegada al cinematógrafo del escritor. Abandonando viejas y nada lógicas posturas, nuestros escritores han aceptado el cine como arte, y están dispuestos, con juvenil fiebre, a colaborar en él.

A esto ha contribuido, más que nada, la constante llamada de los críticos, por un lado, y la no pequeña remuneración económica que se promete, por otro.

¿Cuál de las dos llamadas ha sido decisiva? Creemos fundadamente que la segunda, esto es: la económica. El intelectual, en el fondo, es un ser que desprecia aquello que vive a su margen, pero lo acepta y lo hace suyo cuando la «encuadración» es elegante, de alto coste y calidad.

Pero dejemos a un lado—desde nuestro punto de vista de cinematografistas

y no de escritores—el indagar y aclarar qué causas han determinado ese delicioso y oportuno cambio de postura, y limitémonos a consignar y aceptar con alegría el contrastado hecho de que el escritor español—por fin!—se ha dignado aceptar el cine como modo nuevo de expresión artística.

II

El cine español está a punto de conseguir en el actual momento un dominio completo y amplio sobre los elementos mecánicos, sobre la técnica. El terreno que se pisa es firme y la trayectoria que se recorre es rectilínea. Y todo parece anunciar que la meta será la más completa victoria.

Pero sólo la victoria será íntegramente suya, en su más completa trascendencia, si a la par logra también crear una manera propia de expresión, un estilo, en lo que a la base literaria se refiere. Porque nunca la victoria de la técnica ha sido completa y rotunda por sí sola. Se necesita disponer al tiempo y a la par de una base literaria. La victoria de lo uno precisa la del otro.

III

¿Cuál es la postura actual y presente del escritor español ante el cine? Como en casi todos los hechos de nuestra vida nacional, siempre son los extremos los que acaba por imponerse. Así nos encontramos con dos grupos: unos que creen saberlo todo, y otros, en cambio, que creen ignorarlo también todo.

Los primeros, aquellos que creen saberlo todo porque se creen consustanciales a la sabiduría, informan su actitud y basan su postura en la firme creencia del corriente enunciado de que «el cine es teatro», o en aquel otro simililar que afirma también ser «el cine novela», olvidando ambos que en realidad el cine no es ni puede ser otra cosa que cine.

Son, en cambio, los segundos, por lo general, aquellos otros que se acercan al cine convencidos de que este arte exige una previa y profunda preparación por ser nueva expresión artística, que sólo consigue dominarse cuando se conoce íntegramente y en sus más ínfimos detalles.

Y en realidad, como en casi todas las cosas de la vida, el término medio es siempre el más apropiado y el único lógico, y el único cuyos resultados pueden ser positivos.

Puestos a elegir entre las dos radicales posturas adoptadas, y siempre partiendo desde nuestro punto de vista de cinematografistas, ¿cuál es la postura que al cine conviene? ¿Los que creen saberlo todo, o los que creen ignorarlo todo? Creemos que más útiles pueden sernos los segundos y no los primeros. Y las razones que abonan este preferir y refuerzan nuestra postura las damos por entendidas, ya que, como es lógico, siempre se confiará en aquel que a las cosas, y al cine en particular, se acerca con fe y con deseo de saber. Este puede crear y hacer; mas aquel que de la soberbia derivó su postura, jamás logrará hacer suya la victoria. Y el



Luis Blanchard e Isa Miranda, intérpretes de «El difunto Matías Pascal», ensayan con Pirandello

ejemplo de esto lo tenemos, desgraciadamente, muy presente ante nosotros: entre los fracasos del cine español en estos últimos años encuéntrase los nombres de «prestigiosos» comediógrafos y novelistas, mientras que entre los films que señalaron un rumbo y significaron un triunfo aparecen nombres que hasta el presente momento nada en la vida literaria les ha sido concedido, pero para quienes los titulares de «argumentistas» y «escenaristas» significaban una nueva manera de ser con expresión propia y singular que se esforzaron en alcanzar en todo momento de su labor.

¿A qué se debe, por tanto, que el fracaso haya sido consustancial a aquellos que creen saberlo todo? A una evidente pero sencilla y clara razón, cuya existencia es torpe negar: «la moderna literatura española, tanto teatro como novela, es anticinematográfica».

Ahora bien: también acecha el peligro a quienes al cine se han acercado creyendo ignorarlo todo. Y un peligro de no menor importancia y trascendencia que el de sus contrarios. Y éste no es otro que: el demasiado afán de saber y el demasiado afán por dominar las reglas técnicas cinematográficas.

Una fría académica manera de trazar el tema y un técnico desequilibrio en el desarrollo informan la labor de éstos, provocado por la carencia de sentido de límite, tan necesario en todo arte, y más en éste, donde rara vez se sabe dónde empieza lo artístico y acaba lo mecánico.

En cine casi nunca la técnica, salvo descubrimientos trascendentales, impera en el recuerdo del espectador; es el tema y su desarrollo lo que pervive a lo largo del tiempo.

Sólo cuando predomina en toda su libertad y grandeza en el escritor la libre creación poética, encauzada y ajustada siempre a la forma y manera propias de este arte, es cuando se da como resultado ideal el «escritor cinematográfico». El tema es siempre el mismo, sea como sea la forma artística; lo que cambia es la manera de decir, la manera de hacer, la manera de presentarse ante nosotros.

IV

El escritor deberá adoptar ante el cine una actitud de franco e íntimo servicio.

El cine no es un arte individualista en el sentido literal de la creación, como la novela o el teatro, ejemplos cercanos a su manera de ser.

El cine es un arte de tipo sindicalista en su laborar.

En la obra de arte cinematográfica intervienen una serie de elementos que, independientemente, tienen y poseen, con propias características y neta personalidad, un valor capaz de crear por sí solos una obra real. Y el film es el resultado total, la suma y compendio de esa serie de valores aunados por una mente rectora que los equilibra. Y entre estos valores destácase por su singularidad y trascendencia el escritor.

Lo más importante en una película es el realizador.

Después lo es el tema, el operador, el decorador y el sonido.

El escritor ocupa el segundo lugar. Tal es la importancia que posee, sobre todo a partir del descubrimiento del sonido.

V

Entendemos bajo la denominación de «escritor cinematográfico» tanto al que traza el argumento como al que desarrolla lo que los americanos conocen bajo el nombre de «treatment» y nosotros por «escenarismo».

Como anteriormente hemos dicho, el realizador es lo fundamental en el film. Esto jamás debe olvidarlo el escritor. Que tampoco debe creer que su obra puede vivir independiente o al margen de la del realizador. Nada se puede hacer sin él, que es quien dirige la obra, la construye, la da tono, espíritu y estilo. El es la piedra angular y fundamental en la obra cinematográfica.

Consignamos esto ante la creciente sorda rebeldía que en algunos escritores se advierte. Sobre todo en los españoles, que del realizador tienen un concepto no muy favorable, y ante el cual adoptan una postura negativa, aunque, en honor a la verdad, tenemos que reconocer que en ciertos casos no están muy desprovistos de razón.

Que ante el realizador todo debe plegarse es norma fundamental en cine. Por esto será mejor escritor cinematográfico quien, además de aportar al film una mayor riqueza de motivos en el tema, tienda a una compenetración cálida e íntima con la manera de hacer del director, para conseguir entre los dos la obra de arte. Este es el caso de Frank Capra con Robert Riskin, el de John Ford con Dudley Nichols, el de Gustav Ucicky con Gerhard Menzel, y cuyo resultado lo tenemos en «Vive como quieras», en «El delator» y en «Dunja, la novia eterna», respectivamente.

VI

Una de las fundamentales leyes cinematográficas que siempre han de tenerse en cuenta es la siguiente: «el escenario no se escribe, se hace».

El argumento, el tema, se escribe; mas no el escenario. No debe confundirse el uno con el otro; son dos fases distintas en el quehacer de la obra cinematográfica, aunque en principio nos parezcan similares y hasta idénticas.

El no creer y el no sostener en la teoría y en la práctica esta distinción es una de las causas que aclaran meridianamente por qué muchos films españoles no alcanzan el valor artístico y no consiguen la difusión y el éxito económico que por su tema debía y tenía que esperarse.

Pese a nuestra simpatía o antipatía, es Hollywood quien ha conseguido formular una serie de reglas y exponer una serie de normas acerca de la forma y manera de cómo se escribe un film. La aceptemos o no, es lo de menos en este caso. Nosotros nos limitamos a consignar el hecho. Y a extraer de él la reaffirmación de la enunciada regla.

El argumento, la trama y el relato que se presenta primero no es otra cosa que

una corta novela esquematizada, que alcanza aproximadamente, en más o en menos, unas cuarenta páginas. En ella tiene que estar dicho lo fundamental del relato.

Después viene el «treatment» (el escenario), dividido en secuencias o capítulos. Esta es la fase más importante y la más trascendental en la tarea del escritor.

Debe desarrollarse dicho «treatment» en unas ciento cuarenta páginas aproximadamente, lo fundamental, en principio, de la acción y del diálogo del argumento.

Sigue después una serie de conferencias en que el productor y el realizador examinan con el escritor el manuscrito, proponen correcciones, supresiones, aumentos e cambios en las secuencias; reforzamiento de escenas; agrupación, aumento o supresión de personajes, procurando siempre conservar la línea fundamental y el equilibrio en las secuencias de importancia y la graduación de éstas; limitación o aumento de decorados, y, por último, creación o desarrollo de aquellos «gags» que se crean necesarios para dar interés al film y salvar determinadas escenas que por su calidad poética deben conservarse aun a costa de la repulsa y la supuesta indiferencia del público. Es casi siempre el director quien da normas sobre la cadencia del ritmo, de acuerdo con el jefe de iluminación y fotografía, que marca y señala cómo debe ser la atmósfera de la película, de acuerdo con la psicología de los personajes.

Tras la corrección de lo acordado se somete nuevamente el «treatment» a una nueva discusión. Sobre todo, se cuida en extremo en esta segunda reunión la continuidad y en particular la graduación de las reacciones que pueden esperarse del público ante el film.

Y, por último, se entrega al realizador o a un técnico el resultado para que trace el guión de rodaje, que ha de ser desarrollado minuciosamente para que en todo momento de laboración sépase dónde y por dónde se camina y se filma.

VII

«La vida es lucha», afirma viejo y eterno principio. Y en cine, como en todo arte donde la imaginación humana crea el relato, la lucha debe ser principio fundamental de la acción. En cine es necesario que el héroe, sea éste individual o colectivo, sostenga una lucha contra algo o contra alguien.

Nada más opuesto al arte cinematográfico que la descripción. La esencia del relato cinematográfico debe ser la lucha. Y esto es así porque la lucha es humana, y, por tanto, conviene por igual a todos los seres, sean éstos de la raza o de la nacionalidad que sean.

Como consecuencia de lo dicho, lo primero que debe tener en cuenta el escritor es cómo debe ser y cómo debe plantearse el conflicto provocado por la lucha. Esta puede ser, como ya hemos dicho, entre personas o entre grupos, como en el caso de los Capuleti y los Montecchi y como en el caso de nuestra obra fundamental, «Don Quijote», que no es otra cosa, en el fondo, que el relato de la lucha de un hombre contra un estado de cosas y de hechos que cree existentes y contra aquellos que le niegan o lo encarnan.

VIII

En la exposición y en el desarrollo del relato cinematográfico cuidará sobremedura el escritor que el espectador jamás pueda presentir a su vista cuál será y cómo será el final del film.

El relato del punto culminante de un film debe trazarse de tal manera que nadie sospeche cómo ha de terminar ni cómo ha de ser.

Esto no quiere decir que el final deba recurrir a lo imprevisto, sea como sea, como tal de dar en la sorpresa. Lo que hay que conseguir es que el final sea insospechado, mas no ilógico, porque debe ser natural consecuencia de lo trazado y de lo expuesto.

REALIDADES E ILUSIONES DE

ACTRICES DIRECTORES

Las figuras interpretativas más interesantes de nuestro actual resurgimiento cinematográfico también se asoman a las columnas de este número de SI dedicado al cine español, en el que aportan su visión absolutamente personal sobre problemas tan concretos como importantes.

Las preguntas formuladas, indistintamente a actrices y a actores, han sido las siguientes: «¿Qué personaje le gustaría encarnar en la pantalla?», «¿Cuál ha sido su mejor interpretación?», «¿Y la peor?», «¿Qué es lo que considera más importante en una película?», «¿Cuáles son su actriz y actor extranjeros preferidos?».



Imperio Argentina



Conchita Montenegro



Estrellita Castro

IMPERIO ARGENTINA

—Por el momento no me preocupa más que estudiar profundamente la figura de "Lola Montes", que interpretaré próximamente, dándole una humanidad que indudablemente tuvo en su vida real.

—A mi juicio, "Goyescas".

—"Cinópolis".

—Podía contestar diciendo que el director, el guión, los artistas, etc., etc. Pero no es así. Creo que lo fundamental para lograr un gran film es alcanzar, dentro de un equipo perfecto, la colaboración entusiasta de todos ellos. Si esto falla, y creemos por pedantería que en el cine la individualidad es el triunfo, la mediocridad será el único resultado.

—Greta Garbo y Ronald Colman.

CONCHITA MONTENEGRO

—Tengo gran ilusión por hacer dos cosas: una en la que ocurrieran muchas cosas, y otra de pequeña burguesa en que no pasara nada. Para la primera me gustaría mucho Jorge Sand o la Reina Hortensia. En las dos veo dos vidas plenamente realizadas... Alegrías... Dolores... Amores... El brillante ambiente del París romántico, en una... Y la fastuosa Corte del Imperio, en otra.

Para la otra película quisiera una cosa dulce. Encuadrada en el final de siglo y nostálgica, como todo lo de aquella época, y dentro de una acción apacible.

—En todas mis interpretaciones he intentado adaptarme al carácter que debía representar, y siempre he puesto en ello el mismo esfuerzo; pero... hasta el momento no he encarnado un personaje que me haya dejado satisfecha.

—Por las mismas razones, no puedo establecer diferencias en el resultado.

—Lo más importante, ante todo, la perfecta adaptación del director con el autor. Dentro de esto, una total colaboración entre los que intervienen en el film, de tal manera que, realizando todos el máximo esfuerzo, nadie pretenda eclipsar la labor de los demás.

—Bette Davis, Vivien Leigh, Louise Rainer... Sacha Guitty, Laurence Olivier, Frederick March... entre otros.

ESTRELLITA CASTRO

—Hay dos personajes históricos que me enamoran y que desde hace mucho tiempo sueño con encarnar en la pantalla. Uno, español, es la Tirana, la famosa tonadillera que vivió en un marco sobremano atrayente. El otro es la Reina María Antonieta, figura muy difícil y llena de matices.

—Como todavía no está terminada "Los misterios de Tánger", no me atrevo a decir que sea mi interpretación de esta película la mejor de mi carrera. De las estrenadas fué mi trabajo en "La gitana" el que me dejó más contenta.

—No hay duda: mi peor película es la primera que hice: "Rosario la Cortijera".

—Para mí, lo más importante en una película y también lo más difícil es sostener la psicología del personaje desde que se empieza hasta que se termina.

—Greta Garbo y Clark Gable.

ANTOÑITA COLOME

—Cualquiera con tal de que sea humano.

—La que acabo de hacer en "El frente de los suspiros", porque el papel es muy humano y yo lo he sentido de verdad.

—Eso, que lo diga el público y la crítica.

—Que tenga un buen director con un buen asunto.

—Melvyn Douglas y Greta Garbo.

MARUCHI FRESNO

—Un personaje, el máximo de nuestra historia española y quizá de la Historia Universal. En dos palabras, reina y mujer, Isabel de Castilla. Reina en que la inteligencia, su enérgica voluntad y su justicia se unieron siempre para el engrandecimiento de su Patria. Y al mismo tiempo, mujer. Femenina, dulce, suave,

(Continúa en la página 16.)

No podían faltar en este número de SI dedicados a los directores, aunque todas las respuestas dejan ver la tística y sentido español.

Formuladas siete preguntas: «¿Qué película más importante de nuestro cine?», «¿Cuál es su do cada uno de ellos en la siguiente forma:

FLORIAN REY

—"La aldea maldita".

—"Misioneros". Un tema sobre la labor gigantesca de los conquistadores españoles en las Indias. La Cruz y la Espada al servicio de la causa más noble de la Humanidad.

—Tenemos un horizonte amplísimo ante nuestros ojos. Poco a poco, sin apresuramientos frívolos, debemos caminar en un sentido matemáticamente paralelo a la grandeza de nuestra raza y de nuestra Historia. España será, tiene que ser, la maestra y guía del cine europeo.

—Su virtud, la vieja cultura española, nuestro amor a la Tradición y la originalidad de nuestras costumbres. El defecto, la ignorancia que algunos de nuestros realizadores tienen de España. Nuestro país no empieza en la estación del Norte ni acaba en la calle de Alcalá.

—Ya he dicho que "La aldea maldita". ¿Por qué? La causa es bien sencilla. Basta con leer las críticas que de esta película han hecho los periódicos de toda Italia.

—"Morena Clara".

—Hay dos clases de crítica: la que enseña y la que produce desaliento. Creo que el Estado, al mismo tiempo que cuida como un verdadero padre de proporcionar



Florian Rey



Antonio Román



Raimu Gil



Antoñita Colomé



Maruchi Fresno



Blanca de Silos

narnos los medios de mejorar nuestra producción, debía vigilar minuciosamente la crítica. Esta no debe parecerse nunca a esos partidos de oposición de los tiempos de las democracias. Críticos y artistas debemos ser obreros de la misma obra, colaboradores todos en este magnífico empeño.

JOSE LUIS SAENZ DE HEREDIA

—Yo creo que la primera. Por lo menos, es lógico que así lo ordene en mi recuerdo. En las siguientes se han ido sumando a la ilusión otras sensaciones (miedo, competencia, responsabilidad y nombre). En la primera sólo había ilusión, y quizá sea por esto por lo que no podía pasar inadvertida.

—La que llevaría por título "División Azul". Tengo casi terminado el guión, y estuve dos meses y medio en Alemania con el propósito de realizarle.

—En este momento, muchas. Se produce intensamente, y de la facilidad en producir es de donde se puede esperar la mejoría.

en la redacción del presupuesto allí un alumno queda todos los días a las ocho de la mañana "cuatrocientos horitos" plat to era lo que me portaba ocasión, en la que, y mi poca, fui consultado ya poco.

—No creer en la gracia de es absurdo. La gente se sobre todo para contrapelo ir. Por otra parte, estar a la general" es tonfo. Si crítica ta, no lo será en ningún caso; nos crítica ni cuando la puesto que si admiti posib juicio, lo mismo que errar ticar que nosotros converti críticos.

ANTONIO ROMAN

—Sin duda alguna, "Es Con ella iniciaba mi carrera y en ella me jugaba a cara o mi porvenir.

—En la vida de director empleo podré realizar mejor

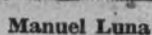
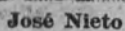
RES

A los actores—cuyas opiniones son siempre de interés—se les han hecho las mismas preguntas que a las actrices. Y los más destacados intérpretes masculinos de nuestro cine han respondido con la misma diversidad de criterio, y, si acaso, con un laconismo un tanto más acentuado, del modo siguiente:

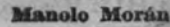
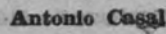
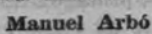
José Luis Sáenz de Heredia

Juan de Orduña

(Continúa en la página 16.)



—Greta Garbo y Emil Jannings.



PERSONALIDADES DE LA BIENNALE

Vistas por FRESNO



Conde Volpi, director general de la Mostra (1); Goebbels, ministro de Propaganda del Reich (2); Pavolini, ministro de Cultura Popular (3); Rocco, embajador (4); Cristina Soederbaum, protagonista de «La ciudad de oro» (5); Otto Gebühr, protagonista de «El gran Rey» (6); Veit Harlan, director de ambas (7); Augusto Genina, director de «Bengasi» (8); María de Tasnady, protagonista de Bengasi (9); Assia Noris, protagonista de «Un colpo di pistola» (10); Olga Eszenyi, protagonista de «Expiación» (11); Mónaco, director general de Cinematografía (12); Luigi Froddi, presidente de «Enle Cine y Cinecittá» (13); Leitao de Barros, que presentó la película portuguesa «A la arriba» (14), y Joaquín Argamasilla, jefe de la Delegación española (15).

PRESENCIA DE ESPAÑA EN LA EXPOSICION DE VENECIA

Por F. HERNANDEZ-BLASCO

POR segunda vez la producción española ha concurrido a la Mostra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia. Y de nuevo dos películas nuestras han merecido ser premiadas. Las del pasado año fueron "Mariacristina" y "Boda en Castilla", y las de éste, "Goyescas" y "La aldea maldita".

Vamos a empezar por advertir que no es nuestra intención hacer un artículo envidioso de ninguna de estas películas, aunque creyésemos honradamente que lo mereciesen. Pero es que hay otras razones de mucha mayor trascendencia para nosotros, y también para el cine español, que el simple hecho de que se nos haya concedido una copa y una medalla.

Asusta un poco, aunque por otra parte resulte francamente alentador, ver el gigantesco paso que el cine español ha dado en tan breve espacio de tiempo. Y cada año que transcurre se va notando de un modo más terminante esta mejora de nuestra producción, que se refiere no sólo a la calidad técnica, sino también a la artística. Esta afirmación no puede ser más elocuente para quien se moleste en comprobar la diferencia existente entre la producción del pasado año y la del actual. Ni nuestros más fieros detractores creemos que serán capaces de negarlo.

Y una de las cosas más importantes a que queremos referirnos es a la participación de España en dos Exposiciones Internacionales donde han concurrido la mayor parte de los países europeos, que, al igual que nosotros, han llevado lo más selecto y escogido de sus producciones. Sin embargo, desde nuestro sincero punto de vista, sin pasiones ni interpretaciones más o menos caprichosas y alejadas de la verdadera realidad, vamos a aclarar las cosas situándolas en su verdadero lugar. Es el único modo de poder llegar a establecer conclusiones definitivas.

Incluso a trueque de que se nos crea un poco escépticos, vamos a admitir como hecho cierto que el año 1941, y debido a que era la primera vez, en el Certamen de Venecia se nos trató con cierta benevolencia, como se hace con el niño el primer día que va al colegio, posiblemente con la sana intención de que no se asuste en este nuevo y desconocido ambiente, y adquiriera la suficiente confianza en sí mismo. Pero si esta caballerosa y comprensiva actitud es cierto que la tuvieron los italianos con nosotros como país productor la primera vez que, ingenuamente o faltos de la necesaria experiencia, acudimos a la Bienal, también debemos decir que ahora esta condescendencia ha desaparecido, seguramente porque ya no tenía ninguna razón de ser. Nuestro cine ha sido juzgado este año por la crítica italiana con la misma serenidad y meticulosidad que el cine sueco, húngaro o el de cualquier otro país, sin que todavía nosotros podamos rebatir lo que de nuestras películas se ha dicho en la Prensa italiana. Entre otras razones, porque todavía no han sido proyectadas en nuestras pantallas. Y conste que con esto no pretendemos poner en duda la valía de los críticos italianos, a los que consideramos lo suficientemente capacitados para juzgar con absoluto conocimiento de causa cuantas películas se pasen en sus salones de proyección. Por otra parte, gozan del privilegio de poder presenciar lo más im-



Imperio Argentina y Rafael Rivelles en una escena de «Goyescas», película premiada con una de las copas de la Bienal

portante de la producción europea que acude a la Exposición Internacional de Arte Cinematográfico que se celebra anualmente en la ciudad de los Dux.

Desde hace bastante tiempo estamos pendientes del efecto que en los más diversos países producen nuestras películas. Y estas observaciones, que no las hacemos en un sentido excesivamente halagüeño, sino más bien con cierta parquedad para no pecar de optimistas, nos han conducido como término a esta escuela pero verdadera conclusión: Al cine español se le mira, allende las fronteras, con cierto respeto no exento de recelo. Y si bien es verdad que hasta ahora nunca pudimos hacer esta afirmación, debemos salir al paso de los que se encuentran más ilusionados para evitar que se ufanen con exceso por este relativo éxito obtenido por la cinematografía española en Venecia. Por otra parte, tampoco queremos ocultar la

satisfacción que nos ha producido al comprobar que la crítica italiana ha tratado a nuestras películas con el máximo rigor, sin ningún género de contemplaciones y exponiendo de forma clara, razonada y terminante la verdadera opinión que les ha merecido el actual cine español.

Es decir, que sin faltar a los más elementales deberes de cortesía y amistad, se han puesto de manifiesto nuestros defectos y virtudes. Debemos tomar buena nota para procurar por todos los medios a nuestro alcance que estos errores no vuelvan a repetirse en lo sucesivo. Y, en cambio, lo que se ha resaltado como bueno, tenemos únicamente que recordarlo, pero nunca escudarnos en ello para disculpar injustificadas torpezas. Los españoles no debemos en ningún momento envanecernos con este pequeño triunfo obtenido en Venecia, que en ningún momento es suficiente para colmar nuestras ambiciones. España,

que ha poseído todo, no puede mostrarse satisfecha con tan poco. Y si algún día llegáramos a conquistar el máximo galardón, la Copa de Oro Mussolini, tampoco la ilusión deberá llenarnos por completo. Nuestro deseo de engrandecimiento y superación no conoce límite ni fronteras. Porque el día que nos sintamos plenamente satisfechos y creamos haber hecho bastante, entonces perderemos la fe en nosotros mismos y se iniciará con excesiva rapidez nuestra decadencia.

El cine español se va abriendo camino en el extranjero poco a poco, sin excesivas prisas, pero con paso seguro y firme. Muchos escépticos se asombran de lo que hemos sido capaces de conquistar en el breve plazo de tres años. Hay quien no creyó que España pudiera curarse tan pronto de las tremendas heridas sufridas durante los tres espantosos años de guerra, porque olvidó con demasiada facilidad que en los momentos cruciales de nuestra Historia—esta Historia española—ha resurgido siempre potente y arrollador el espíritu puro de nuestra raza, capaz de afrontar y salvar las más duras y difíciles situaciones. Por eso tenemos fe, y en ningún momento se apodera de nosotros el desaliento. Crear es bastante más delicado y difícil que destruir. Y nadie será tan insensato para suponer que lo que se destruyó en tres años puede reconstruirse en igual tiempo. Por otra parte, hay que tener en cuenta que España tiene ahora un sentido total y exacto de la vida, y, por tanto, no puede limitarse a hacer las cosas como estaban antes de nuestra guerra de Liberación. Precisamente porque se luchaba por una España mejor no podemos construir ahora lo nuevo a imagen y semejanza de lo que existía el año 1936. Porque entonces nuestra Revolución sería estéril.

Una vez más hemos de repetir que nuestra misión, concretándonos en estos momentos a la cinematografía, está en América. Tanto se ha repetido ya esto, que llega a parecer un tópico, aunque la propia realidad pruebe que no lo es. Nuestro cine podrá gustar más o menos en cualquier país del mundo; sin embargo, nadie podrá comprendernos como las Repúblicas americanas, donde se habla nuestro idioma, prevalecen nuestras costumbres y se quiere y se siente a España de una manera real y sincera, aunque confusa. Y la única y verdadera razón es que América es una continuación de España. Les dimos una cultura, una Religión, un modo de ser y sentir, y sus fértiles tierras se empaparon con la sangre de nuestros mejores hombres. Allí han nacido y viven españoles auténticos que jamás podrán renegar de España.

Esta es la más importante misión que debe llevar a cabo el cine español. Porque todo lo demás, aun siendo interesante, no es tan fundamental.

Nos parece muy bien que la cinematografía española concorra a los Certámenes internacionales, pero en ningún momento deben envanecernos con exceso los éxitos obtenidos. Precisamente porque nos creemos capaces de igualar a los mejores, debemos no dormirmos en estos pequeños laureles y demostrar nuestra capacidad con hechos de positivo valor. España debe volver a ser lo que no era desde hace bastante tiempo: ESPAÑA.



«La aldea maldita», que ha merecido una de las medallas en el Certamen de Venecia. Florencia Béquier y Julio Rey de las Heras son los intérpretes principales

AL SON DE LA MARIMBA

Sus propias carcajadas le impedirán oír todo el diálogo. Y volverá usted a verla... para reír aún más

NOTABLE EVOLUCION DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL

Por una vez lo nuevo es sinónimo de perfección y calidad. Y conste que no es un tópico al que hayamos querido cambiar su antigua forma de expresión. Esta afirmación, aunque pueda parecer un poco aventurada, obedece a razones concretas de muy fácil comprobación.

La inauguración de los Estudios Chamartín es de fecha bien reciente; sin embargo, esto no ha sido obstáculo para que haya obtenido en tan poco tiempo éxitos capaces de satisfacer al más exigente.

Hasta hoy han merecido el alto honor de que las dos últimas películas premiadas en la Manifestación Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia hayan sido rodadas en sus Estudios. No queremos aventurar juicios sobre ellas, demasiado prematuros, ya que todavía no han sido presentadas al público. Sin embargo, es muy posible que el espectador se asombre de que "Goyescas" y "La aldea maldita" hayan sido rodadas en Estudios españoles, a los que nosotros mismos estamos desprestigiando a cada paso, por ese absurdo mito de creer que siempre lo extranjero es mejor.

Ya no podemos negar la evolución que ha experimentado la cinematografía nacional, y huelga todo comentario respecto a la natural satisfacción que ello nos produce a los que tan de cer-

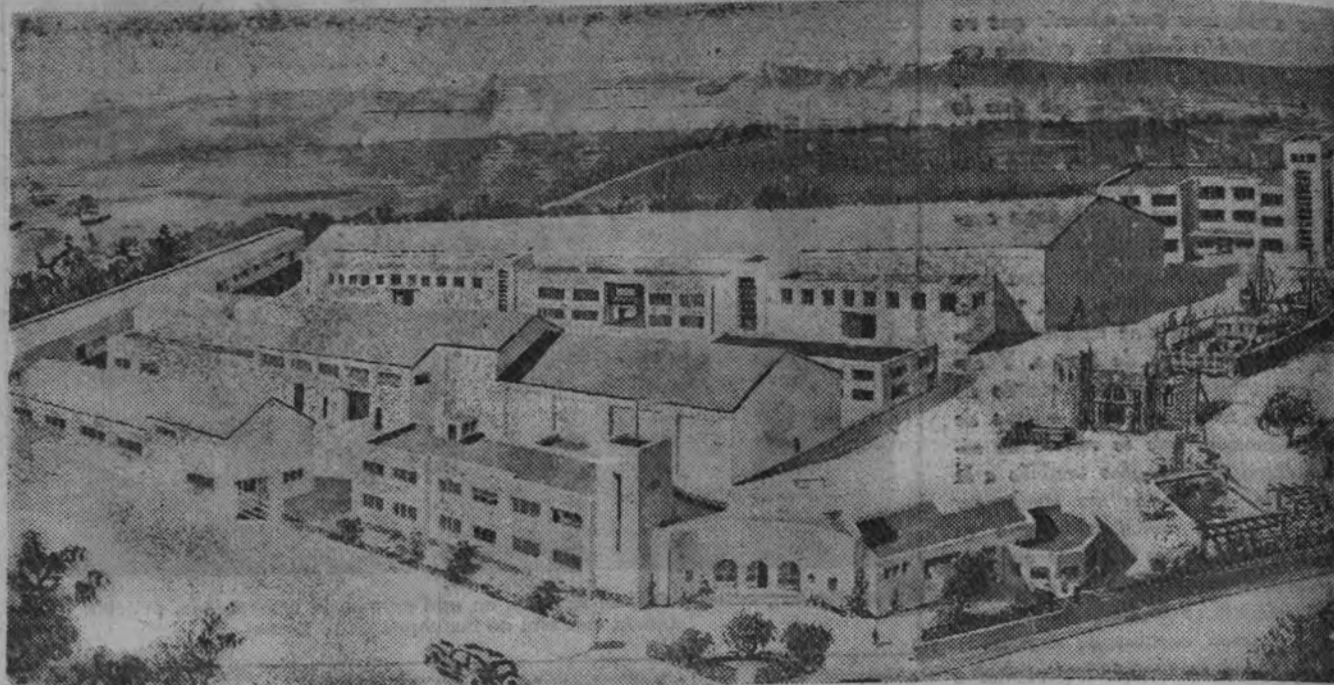
ca hemos seguido sus primeros balbuceos y los esfuerzos sin cuento de su período de experimentación. Sin embargo, estamos cansados de repetir que el cine español difícilmente podría progresar si el capital español no se lanzaba de una manera total a la erección de la auténtica industria cinematográfica. Y el tiempo se ha encargado de darnos la razón.

Pocos Estudios españoles hay tan completos y perfectos como los de Cha-

martín, con sus dos grandes salas de producción instaladas, a los efectos de sonoridad, con los procedimientos de las más exquisitas exigencias: la extensión de ellos, sus salas de sincronización, su grúa, su instalación de transparencia, sus perfectas instalaciones eléctricas, sus modernos talleres de construcción de decorados y sus diversos servicios complementarios, que les equiparan a los más perfectos de Europa. Y por si esto fuera poco, tenemos es-

tañamiento de que la Empresa en cuestión se propone construir nuevos Estudios de proporciones aún extraordinariamente mayores que los actuales, con la loable intención de alcanzar las exigencias más supremas de la moderna cinematografía, incluso la del technicolor.

Tal es la situación en que actualmente se encuentran estos magníficos Estudios cinematográficos, netamente españoles, que nada tienen que envidiar a los mejor acondicionados de Europa.



Vista general de los ESTUDIOS «CHAMARTÍN», donde han sido rodadas las películas «Goyescas» y «La aldea maldita», premiada en la Bienal de Venecia

ACTRICES

(Viene de las páginas centrales.)

cristiana... La vida de Isabel de Castilla debe ser ejemplo y norma para la mujer de ayer, de hoy y del futuro.

—Podría contestar diciendo que no he hecho todavía una interpretación tan buena como para estimarla la mejor, ni tan mala para creerla la peor. Espero siempre con ilusión que llegará un momento en que pueda contestar categóricamente. Aunque tengo más cariño por "El agua en el suelo".

—Sinceramente, no sé cuál ha sido mi peor interpretación.

—No creo pueda basarse en un solo punto de apoyo. El cine requiere la perfecta colaboración de todos y cada uno de los elementos que intervienen en la realización de una película unidos por una sabia dirección que no escatime esfuerzo ni desdén de detalle.

—¿...?

—Greta Garbo y Emil Jannings.

BLANCA DE SILOS

—Isabel la Católica.

—...

—"Raza".

—...

DIRECTORES

(Viene de las páginas centrales.)

—La que haré el día que no tenga esta fe en el trabajo inmediato.

—Por supuesto. Y he de añadir que considero esta eficacia de doble efecto; o sea que, aparte de su labor orientadora sobre la opinión de los espectadores, es, además, un magnífico ejercicio de investigación y práctica para quien la ejerce. Gracias a la crítica hoy la gente habla ya de un film de Frank Capra y no de un film de Gary Cooper al mencionar "El secreto de vivir"; pero, a la vez, quien enjuicia los nuevos films diariamente se sienta en su butaca del cine, como el alumno de Medicina diariamente se sienta en su asiento del quirófano para recibir su clase de disección. Por eso al crítico, más que a ningún otro, le será fácil dar el salto desde esa su butaca de cine hasta la silla de lona de director. El que esto escribe así lo ha hecho.

RAFAEL GIL

—Posiblemente la primera, porque en

—Mi corta intervención en "Frente de Madrid", mi primera película.

—Tres cosas: argumento, director y operador.

—Greta Garbo y Charles Boyer.

ella estaban condensadas muchas esperanzas e ilusiones.

—Un asunto aun no escrito, pero concebido por mí, que viniese a satisfacer esas ansias de creación que nos atormentan a todos los que, sin duda auto-sugestionados, creemos crear algo en la vida.

—El cine español atraviesa, indudablemente, su mejor momento. Y también el más peligroso. Tanto, que sólo lo salvaremos si conseguimos derrumbar la eterna leyenda de "las vacas gordas y flacas". Una leyenda que ya es un tópico. ¡Y todos sabemos la fuerza que los tópicos encierran! ¡Con decir que de ellos ha vivido el cine español más de treinta años...!

—¿La mayor virtud del cine español?... ¿Ser español?... Y su mayor defecto?... No ser aún digno de España...

—Sólo he realizado dos películas largas, y por eso, a la hora de elegir mi mejor película, me encuentro con que, materialmente, no tengo donde elegir. Sin embargo, lo que más me satisface de toda mi labor son unas escenas evocativas, algo así como un "celuloide rancio", que he intercalado en "Viaje sin destino".

—Indiscutiblemente cierta película corta titulada "Luna gitana". Concebí una estilización de "lo español" y por poco caigo en el pecado de la españolada. ¡Dios me perdone!

—¡Ya lo creo!... Nunca puedo olvidar que al actual auge del cine español precedió — en los años 1930 al 36 — una generación de críticos y escritores cinematográficos que desbrozaron gran parte del camino hoy recorrido. Entonces no se les hizo gran caso, pero hoy empezamos a recoger sus frutos.

JUAN DE ORDUÑA

—"Porque te vi llorar".

—Cualquier cosa que tenga humanidad y sensibilidad.

—Un panorama magnífico, si el exceso de ambición no lo malogra.

—La buena fe de todos los que trabajan y la elección de los asuntos.

—Está por hacer.

—Cualquiera.

—Muchísimo.



La música española en el cine

Por FEDERICO SOPENA

DE antemano, renunciemos a la utopía. Sería fácil, demasiado fácil, lanzarnos a calcular los posibles paraísos económicos que el cine podría proporcionar a nuestros compositores. El año 1935 se hizo una encuesta entre los músicos franceses, y sus respuestas, a pesar de ser Francia el país donde los músicos sinfónicos han tenido las puertas más abiertas, formaron un coro general de lamentaciones. Júzguese, pues, lo que sería un balance así, aplicado al cine español, que muy a duras penas se emorgullece de incorporar nuestros mejores nombres de músicos. Es necesario, sin embargo, plantear el problema de la música española en el cine partiendo de dos esenciales bases que dan un tinte particular a la participación del compositor. Ante todo, una consideración de jerarquía. En el cine, sometido como nada a las exigencias de un público numeroso, el nombre del músico parece importar poco. Olvidemos, claro está, las películas específicamente musicales; son pocas, y casi nunca referidas a compositores actuales. De la consideración de jerarquía nace inmediatamente una consecuencia económica: en el cine, predestinado a barajar cifras americanas, el músico no participa casi nunca de ese optimismo. Volvamos a repetir que esto son fenómenos universales. Bueno es, a pesar de ello, intentar una somera enumeración de causas perfectamente aplicables a nuestro cine.

La música, que tiene con una irrenunciable vocación de permanencia, debe aliarse con el cine, el cual nunca se plantea problemas para lustros (no sé si al intentar una visión estética del cine se ha ahincado bien en el singular hecho de que una obra de arte se construya con la absoluta seguridad de que a los pocos años será olvidada). Los compositores, llevados en sí la acumulada dignidad que la apoteosis romántica dió a la música, tienen que renunciar a toda ilusión de permanencia... y preeminencia. El músico de cine debe regirse por valores notoriamente extraños a su peculiar manera de crear. Landry expresó bien este desconcierto: «Escribir la música especial para acompañar un film es como construir un albero de piedra para encerrar una estatua de nieve». Añadamos a esto lo difícil que es encontrar un realizador capaz de sentir la música como acicate. Kirsanoff, el creador de «Raptos», increpó sin duelo este hecho constante: «¿Por qué no sacar ya a la música de su absurda reclusión a un simple fondo sonoro?»

El cine sonoro, tal como se realiza actualmente, y si prescindimos de algunas excepciones —maravillosas excepciones, por cierto: «Mascaradas», «Liebelei», «Serenade»...—, requiere músicos especializados, con instinto de humildad, sin tentación para dejar correr la pura ocurrencia de compositor. Sin embargo, los compositores contemporáneos, los franceses sobre todo, no han ahorrado esfuerzos para incorporarse esta nueva técnica; pensemos, por ejemplo, en lo que ha significado el cine para Honneger. Pero no ha cambiado aún el músico nacido específicamente para el cine. Sería muy largo expresar las razones de nuestro desinterés en que ese hecho se produzca. Hoy por hoy, tiene un subido interés presenciar ese forcejeo entre realizador y músico para que éste logre olvidar sus mejores ilusiones. Así, en el cine español dos compositores sinfónicos han prevalecido: Jesús Guridi y Muñoz Mollada. Guridi —nadie que conozca su timidez y su solidez de criterios puede figurárselo bien en un Estudio cinematográfico— triunfa a fuerza de oficio y flexibilidad; Mollada, en cambio, por pertenecer a una generación mucho más extrañada con el cine, trabaja con indudable ilusión. Es curioso constatar cómo el trabajo cinematográfico de Gu-

ridi ha coincidido con una mayor abundancia de su producción sinfónica. Casi parece una manifestación de remordimiento.

Es necesario notar, sin embargo, que nombres importantísimos de la música española —nada menos que Falla, Turina, Halffter y Rodrigo, por ejemplo— se resisten a incorporarse al cine; resistencia que limita bastante el campo de nuestras consideraciones. Quedémonos, pues, en las concretas posibilidades de hoy y examinemos sus varios caminos.

Al cine español se le ha planteado de repente una obligación de universalidad. Antes de la guerra, el repertorio normal para el aficionado español se nutría de la importación. Así, la película española encontraba su mejor destino en los pintoresco y típico. Hoy el panorama es absolutamente distinto, y puestos a valorar la participación de la música española en la nueva situación, es forzoso recorrer todos los aspectos de un cinema que desea llegar a una relativa autarquía.

La primera función, la más elemental función de la música en el cine es la de

servir de fondo a la escena hablada. En este sentido, la posible importancia de la música estará en razón directa del contenido dialogado que sirve. Hemos de señalar que, técnicamente, el cine español no ha resuelto suficientemente el problema de «la jerarquía de los ruidos». Nuestros realizadores debían tener siempre presente la frase de René Clair: «Una «suite» musical es casi siempre más interesante que esos ruidos de pasos, de puertas, de motores de autos, acompañamiento invariable de los que pretenden reproducir de manera verista la realidad.» He hablado yo de este problema con directores españoles, y en muchos casos se trata de deficiencias de difícil solución dentro de nuestros procedimientos habituales. No olvidemos, sin embargo, lo difícil que resulta encontrar un fondo musical sugestivo cuando ese fondo cubre escenas puramente teatrales de este pobre teatro nuestro que ahora priva.

Si continuamos examinando esa viviente prehistoria del cine que es el teatro fotografiado, debemos abordar el problema

de nuestra zarzuela. Está ya de capa caída, gracias a Dios, la funesta manía de llevar al cine las zarzuelas españolas más en boga. Sin miedo a equivocarnos, se puede calificar de disparatada esa tendencia, que tiene como única compensación el mínimo esfuerzo de inventiva. La zarzuela española, que de por sí es teatralmente deficiente, carece de las elementales condiciones dinámicas para ser llevada al cine. Su música se construye precisamente sobre lo más estático del teatro lírico —romanzas, dúos—, y, por otra parte, no existen cantantes de ese género, ni el género puede dario, capaces de justificar de manera personalísima un interés cinematográfico. Cosa distinta es el sainete auténtico, que por su agilidad, su corte incisivo y caricaturesco y, sobre todo, por su música viva, directa y muy enraizada con concretos fondos sociales, puede adaptarse bien al cine.

Grave es también el problema de la comedia musical. Falta en nuestros músicos la especial disposición para la música ligera. Un poco por pedantería—Honneger, compositor de ópereta, resultaría aquí muy extraño—y mucho por falta de ambiente; pero lo cierto es que la música de esos films en España carece casi siempre de originalidad. Esto explica el indudable sabor de autenticidad que tienen muchas de las películas cuya trama musical se realiza con el fácil apoyo de la canción andaluza. Si como músicos podemos no estar de acuerdo con el criterio seguido, justo es reconocer, sin embargo, el acierto cinematográfico de algunas de esas realizaciones donde unas canciones típicas, cortas y populares, con una letra mucho más cercana a la acción que las romanzas de zarzuela, cumplen perfectamente su misión.

Campo importante para la colaboración coreográfica puede tener aquí una aplicación decisiva; en este sentido pueden apuntarse muy buenos logros en la cinematografía española. De todas maneras, y refiriéndonos concretamente al documental que tiene como fin el conocimiento de las regiones, debemos llamar la atención sobre la necesidad de diferenciar paisaje y costumbres; si al llevar éstas a la pantalla lo mejor y más eficaz es el dato folklórico exacto y real, al recoger aquéllos es necesario una elaboración, más sometida al puro criterio de descripción. Todos pensamos que la música de un baile popular debe cambiar inmediatamente si la cámara pasa a un paisaje distinto o si enfoca un monumento. En este mis no campo del documental es forzoso aclarar el problema cinematográfico de nuestra danza. Si hablamos de danza pensando en el típico concepto de «bailarina española», su adaptación al cine tropezará con serias dificultades; todo lo cinematográfico que tiene siempre la danza clásica o la pantomima escueta no puede aplicarse a lo nuestro, donde es esencial la sensación corpórea, táctil, de la carne transfigurada en su propia apoteosis. Bien es verdad que hay mil danzas españolas que obedecen a un criterio distinto y que no entran en esa salvedad esencial.

Terminaremos expresando nuestra esperanza de que se aborde definitivamente la formación cinematográfica de nuestros músicos jóvenes. Los dos factores especiales que el cine requiere de un músico—agilidad en la improvisación y sentirse técnicamente dentro de la órbita fugaz de la realización cinematográfica—no son imposibles entre nosotros, vista ya la espléndida materia prima con que contamos. Musicalmente no me atrevo a predecir que el cine pueda contribuir decisivamente a la formación de nuestros compositores; profesionalmente, sin embargo, la solución de la crisis económica que apatidimuye a gran parte de los músicos españoles puede encontrar una salida allí.



Cuarenta años de cine sin brújula

(Viene de la página 9.)

El cine sonoro vino a revolucionar, con la técnica, el carácter universalista de la pantalla. Nacían entonces los auténticos nacionalismos cinematográficos. Cada país se apresuró a equipar sus estudios para la intensa producción en la nueva modalidad, para atrincherarse en el interés propio mientras se disipaba el estupor que de momento mantenía al cine al margen de negocios internacionales. Era la nueva oportunidad, más prometedora que ninguna, ofrecida a España. Angustiosamente pidieron los cineastas al Estado una ayuda que no había de llegar. Cada día que pasaba era un tesoro de posibilidades que se perdía irremisiblemente. Hubo un hombre de generosa tenacidad que acometió en 1930, con la organización del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, una obra plebética de utilísimas promesas; pero también a ese hombre—Fernando Viola—le faltó el apoyo, que la República no podía darle, para convertir en hechos provechosos las conclusiones que de la asamblea emanaron.

Y hubo de ser otra vez el esfuerzo ais-

lado y personal lo que mantuviera en destellos fugaces el aliento ambicioso de una cinematografía nacional: Florián Rey, con «Nobleza baturra» y «Morena clara»; Benito Perojo, con «La verbena de la Paloma»; Luis Marquina, con «El bailarín y el trabajador»; Eusebio Fernández Ardavín, con «Agua en el suelo»; José Luis Sáenz de Heredia, con los aciertos augurales de «Patricio miró a una estrella», hacen por el prestigio de nuestra pantalla magníficas aportaciones a espaldas del Estado demoliberal y de la inconsciencia capitalista.

Pero el 18 de julio de 1936—justamente a los cuarenta años de caminar sin brújula—se abre una era nueva, la auténticamente soñada, para el cine español. La espada de Franco, al derribar toda la podredumbre de un sistema caduco y miserable, rotura el campo inmenso de las actividades fecundas. La verdadera cinematografía nacional, ahora encauzada y defendida, va a nacer. Por fin, su rumbo es cierto, y sus pastores tendrán la estrella clara que los guía y que los nutre.

Carlos FERNANDEZ CUENCA



PRODUCCIONES
M. DEL CASTILLO
Av. José Antonio, 56 MADRID

Películas editadas:

CANCIONERA
EL FAMOSO CARBALLEIRA
POLIZON A BORDO
ERAMOS SIETE A LA MESA
LA ALDEA MALDITA

Premiada en la Biennale de Venecia.

En preparación:

OROSIA



AL SON DE LA MARIMBA

SUPERA EL TRIUNFO DE «ALLA EN EL RANCHO GRANDE» Y «¡ORA PONCIANO!»



DIALOGO SOCRATICO CON UN ESPECTADOR DE CINE

Por ENRIQUE DOMINGUEZ RODIÑO

(De este diálogo no debió haber tenido noticia Platón. Además, por su intrascendencia, tampoco habría merecido que lo recogiese en sus «Diálogos» inmortales.)

SOCRATES se encuentra a su joven amigo Hipócrates, hijo de Apolodoro, al salir del ágora ateniense.

—¿Zeus te guarde, Sócrates!

—¡Hola, Hipócrates! ¿A dónde vas tan de prisa, que el mismo Crisón de Himera envidiaría tus zancadas?

—Al «kine». Hoy es día de estreno y no quisiera llegar tarde.

—Admiro tu pasión por la «kinematografía», arte que resume a todas las demás de prodigiosa manera. Es cosa de los dioses, indudablemente. De buena gana te acompañaría, si no estuviese citado en casa de Calias, el hijo de Hipónico, para oír a Protágoras, el más docto y sabio de todos los sofistas. ¿Irás seguramente al «Kine Atenea»?

—No; el «Atenea» es local de segunda categoría, incómodo y de mala proyección. Además, estrenan hoy en él una película nuestra. Voy al «Kinema Olimpo», el más bello y lujoso teatro de toda Atenas.

—¿Y qué película estrenan en el «Olimpo»?

—Una película persa de la que cuentan y no acaban. Ciertamente será una maravilla.

—Así será, Hipócrates, puesto que viene precedida de tanta fama. Esos persas hacen cosas portentosas en «kinematografía». Han llegado a una perfección técnica que asombra. Tienen dinero y han asalariado a los mejores artistas de la tierra. Por otra parte, los mercaderes de Judea, tan inteligentes y hábiles en toda clase de negocios, y tan emprendedores, han acaparado esa admirable industria. Pero permíteme una pregunta, Hipócrates. Decías que en el «Atenea» se estrenaba una película nuestra, ¿no es cierto?

—Así es, una película griega, ateniense, por más señas.

—Y decías también que el «Atenea» es un «kinema» de escasa categoría, con mala proyección, mientras que el «Olimpo» es un teatro espléndido, cómodo y limpio, con una proyección que es el deleite de la vista y de los oídos, ¿no es así?

—Cierto, Sócrates. Todo lo que en el «Olimpo» es causa de placer, produce molestia y disgusto en el «Atenea».

—Es lo que yo quería saber antes de hacerte mi pregunta, Hipócrates amigo. Esta es, y espero que me la contestes con tu acostumbrada discreción. Me harás un gran servicio al disipar ciertas dudas, en las que zozobra mi espíritu, seguramente por ignorancia. ¿Por qué no se estrena la película persa en el «Atenea» y en el «Olimpo» la nuestra? ¿No sería lo natural y justo, excelente Hipócrates?

—Mucho admiro tu sabiduría, joh, Sócrates!, y no la cambio por la de todos los filósofos y... ¡fistas juntos de la Tierra. Pero no acierto a comprender tu pregunta de ahora. Perdóname, parece la pregunta de un niño.

—¿Qué más quisiera yo, joh, Hipócrates! ¡Ojalá tengas razón y mi pregunta sea la pregunta de un niño! No olvides que las preguntas de los niños son las más difíciles de contestar y que también son las más angustiosas. Respóndeme, pues, como se hace con los niños, «no con un discurso largo», que está fuera de su alcance, como también del mío, sino escuetamente, con la precisión y claridad que piden su angustia y la mía.

—Pues entonces, Sócrates, mi respuesta no puede ser más sencilla: porque las películas persas son buenas y las nuestras son malas.

—¿En qué modo te quedo agradecido, hijo de Apolodoro, por muy grande que sea la amargura que me causa tu respuesta! «No obstante, una ligera dificultad me sale al paso... ¿Qué es lo malo y qué es lo bueno? Yo creo que lo bueno es lo útil».

—Ciertamente. Muchas veces te lo oí decir, y siempre me convenciste.

—Pues si lo bueno es lo útil y a ello hemos de atender siempre, ¿no es más útil para nosotros, atenienses, una película nuestra que una extranjera?

—Me dejas perplejo, joh, Sócrates! Tu pregunta, más que la de un filósofo, parece la de un comerciante que sólo piensa en su propia mercadería.



—«La filosofía, joh, Hipócrates!, no sirve para nada mientras no baje del Cielo a la Tierra y se le obliga a disputar, sobre la vida y las costumbres, las cosas buenas y las malas.» Pero volvamos a nuestro punto de coincidencia, esto es, a que lo bueno es lo útil. Si esto es así, será cierto asimismo que todo aquello que es útil para el engrandecimiento de la Patria será también bueno. En consecuencia, una película griega, para nosotros, griegos, será siempre una cosa buena. Porque, ¿quieres algo más grande, joh, excelente Hipócrates!, que la «kinematografía», que abarca todas las artes y las ciencias, y por consiguiente todos los ámbitos del pensamiento humano al servicio de un pueblo? ¿Qué mejor instrumento para su progreso, tanto material como del espíritu, que esta poderosa industria, que tantos brazos y tantas inteligencias pone en movimiento, que tanto trabajo crea y tanta riqueza? ¿Qué mejor pregonero para sus glorias y su grandeza, para sus virtudes? Arma tan formidable es, que con ella se ganan fuera de los propios confines, en pugilato incruento, batallas y victorias duraderas. Tanto es así, joh, Hipócrates!, que tal como es el influjo que la «kinematografía» ejerce sobre los hombres, de ahora en adelante no habrá pueblo en la Tierra que pueda sentirse libre y llamarse independiente, si no dispone de una «kinematografía» propia, pues aunque no penetrasen en él invasores, pronto se vería reducido a la más completa y amarga esclavitud, que es la del alma.

—Hablándome así, no te será difícil convencirme, Sócrates. Ni con el sapientísimo Hipias de Elis, ni con Pródico de Ceos, ni con el propio Georgias te oí discutir tan apasionadamente.

—«Siempre he admirado tu amor a la Patria», joh, amado Hipócrates!, pero no pretendo convencerte, como lo intentarían seguramente todos esos sofistas y retóricos, cobrándote además sus adulterados alimentos espirituales. Ni aun persuadirte pretendo. Pero, permíteme otra pregunta. Tu padre, mi excelente amigo Apolodoro, ¿no se preocupa de tu juventud como de su más preciado bien sobre la Tierra? ¿No te procura los mejores maestros, el mejor gramático, el mejor citarista, el mejor pedotribo?»

—Ciertamente, no hay mejor padre en toda Grecia.

—¿Y por qué hace eso? Para que crezcas sano y fuerte, inteligente y virtuoso, porque tú habrás de perpetuar su linaje y no habrá gloria mayor para él que haberte hecho útil a la patria. Si esto hace Apolodoro con su hijo Hipócrates, ¿qué no hemos de hacer nosotros, los griegos, para que nuestra «kinematografía» se desarrolle próspera y pujante, bella y lozana, admirada por todos, si además de darnos gloria y provecho, preservará para el futuro de todo peligro la independencia moral de nuestro pueblo? ¿Cómo no apoyarla entonces por todos los medios, cuidarla y mirarla celosamente, amado Hipócrates? ¿No te parece que proyectada en el «Olimpo», con nítidas imágenes y sonido perfecto; sentados los espectadores en cómodos asientos y suavemente perfumada la preciosa sala, no le gustaría más al público nuestra película griega, que incluso tal vez es mejor que muchas de las persas que generalmente se dan en los mejores teatros de Atenas? ¿No estimularía esto, además, a productores y artistas, muy numerosos ya y muchos de los cuales han logrado desollar, por sus iniciativas y talento, hasta en el mismo extranjero? ¿Y a nuestros industriales, tan animosos y entusiastas, que no retroceden ante tan terrible competencia, ni ante el peligro de perder su trabajo y su dinero?

—El público, joh, Sócrates! no especula como tú con ideas tan elevadas. Lo que el público quiere es divertirse. Y no cabe duda de que con las películas persas lo consigue a sus anchas.

—Pero también quiere y necesita emocionarse. «No hay que confundir el placer con el bien.» Sin capacidad de emoción ante las cosas grandes y bellas, no hay ser humano que valga un camino, ni pese un adarme. ¿Y hay algo en el mundo más bello y más grande que las cosas de la patria, sobre todo si esta patria es Grecia, tan hermosa y cargada de glorias, tan rica en artistas, en héroes, en púgiles, en filósofos y en poetas, como no hay otra en la Tierra? Además, la gimnasia de las emociones puras llega a hacernos desear como la diversión por excelencia. «No todo lo bueno es bueno, joh, Hipócrates!». La risa estúpida cansa y deprime como los placeres de la lujuria. En cambio, la emoción que nos remueve el fondo del ser, actuando sobre los resortes más nobles del alma, nos

produce los deleites inefables del verdadero amor.

—Bien sabes, joh, Sócrates!, que te admiro y respeto como a nadie en Atenas. Pero, todo eso que dices, ¿no será literatura? Y yo, a los mismos literatos les he oído decir frecuentemente que la literatura es fatal para la «kinematografía».

—Sofisma tan perverso, ni el propio Anítmoros de Mendea, discípulo predilecto de Protágoras, pudo habértelo inspirado. Se comprende por literatura, joh Hipócrates!, a todas aquellas producciones del entendimiento humano, cuyo fin es expresar lo bello por medio de la palabra. Y el «kine» hablado, precisamente por eso, por ser hablado, tiene que ser también, en todos los casos, entendiéndolo bien, y en todos los géneros, una obra literaria. La palabra es la conquista mayor del «kine», y ninguna de las que pueda hacer en el porvenir, por mucho que inventen todos los inventores juntos de la Tierra, por los siglos de los siglos, podrá igualarle en importancia. La palabra es la suprema expresión del hombre, es el hombre mismo. Por eso se la reservaron exclusivamente a él los dioses. ¿Cuál es la máxima ponderación que se hace de un retrato o de un busto, así sean de Zeusipo, el gran pintor, o de Policeto de Argos y de Fidias de Atenas, los geniales escultores? Parece que está hablando, se suele decir. Esto es, por encima de los colores y de las líneas, está la palabra, el lenguaje. ¿Y hay otro, dime, más bello y noble, más rico y sonoro que el de nuestra patria? Si nuestras películas hablan en griego, ¿no serán preferibles, pues, a las extranjeras?

—Pero ¿es que no sabes, joh, Sócrates!, que también las películas extranjeras hablan en griego ahora? ¿Y que por eso, precisamente, una buena película persa hablada en griego, no puede encontrar aún rival entre las nuestras?

—Amarga verdad la que acabas de decir, amadísimo Hipócrates. Más amarga que la cicuta, que algún día habré de beber, por mi amor a la justicia. Sí, lo sabía, y de ello me vengo doliendo hace ya tiempo.

—¿Por qué? ¿No se traducen al griego obras de filósofos y poetas extranjeros, y los extranjeros traducen las nuestras?

—No es lo mismo, Hipócrates, y en nuestra próxima conversación te lo demostraré de tal modo, que llegarás a sentir rubor por la pueril confusión que demuestra tu pregunta. ¿No comprendes, Hipócrates, que el hecho de hablar en griego esas películas extranjeras es el mayor obstáculo que se le puede poner al progreso de las nuestras, mientras nosotros no hayamos llegado a hacerlas tan perfectas como los extranjeros? ¿Qué dirías tú si al entrar tu padre en combate, con un enemigo más poderoso que él, le viesen arrojar espada y coraza, dándole todas las ventajas. Con razón tendrías por loco. ¿No comprendes, además, que así es como mejor se nos puede dar guto por liebre, y que el vulgo sencillito, al oír en griego, acepte como propias cosas que nos son fundamentalmente extrañas y aun opuestas al genio de nuestra raza? ¿No adivinas las funestas consecuencias que puede acarrear en nuestras costumbres y hasta en nuestro propio pensamiento? De otros pueblos sé yo, y así me lo han contado verdaderos viajeros, donde el privilegio de hablar en el idioma patrio sólo le está reservado a las películas propias. Yo, desde luego, lo permitiría en Grecia, pero con una limitación: obligando a colocar en la puerta de los teatros donde se exhibiesen tales películas este cartel: «Para holgazanes mentales y para analfabetos».

—No querías ni siquiera persuadirme, joh, Sócrates!, y, en cambio, has logrado convencirme plenamente, haciéndome cambiar de idea. Dejo el «Olimpo» con su película persa y me voy al «Atenea», a aplaudir la nuestra.

—¿Qué venturoso me haces, joh, amigo dilectísimo! Y yo contigo. Que esperen Calias y Protágoras con todos sus amigos. Todos los sofistas juntos, por más doctos y sabios que sean, no valen lo que un solo pensamiento ni una sola emoción dedicados a la patria. Vámonos al «Atenea», Hipócrates, a aplaudir o a censurar en justicia. La censura justa enseña más que la alabanza inmotivada. Sólo el pudor y la justicia, que Hermes repartió entre los hombres por encargo de Zeus, hacen grandes a los pueblos.

AL SON DE LA MARIMBA

LA PELÍCULA QUE USTED VERA MUCHAS VECES

LOS QUE SUEÑAN SER ARTISTAS DE CINE

Por JOSE JUANES



El «extra» es en el cine, además de un factor necesario, una institución. De cuantas personas giran alrededor de ese mundo fantástico que es el reino del celuloide, ninguna más entusiasta y perseverante que el «extra» anónimo, figurante en docenas de cintas, sin que en ninguna de ellas se le conozca desde la butaca, y figura incansable en los Estudios en los días interminables y aburridos del rodaje.

En el cine, a diferencia de otras profesiones artísticas o prosaicas, no se asocia por el tiempo de permanencia en ellas, ni por la tenacidad en asistir día tras día a plasmar en celuloide sucesivas escenas. Por propios méritos se llega al estrellato sin duras pruebas anteriores, y si natura no dió excepcionales cualidades fotogénicas o interpretativas, el aspirante a estrella pasará años y años figurando en el montón informe de los que sólo salen «a hacer bultos».

Esporádicamente se dió en España un caso excepcional: la rápida subida a primera figura de Rosita Yarza, infatigable asistente al rodaje de todos los conjuntos. Pero esta excepción, que confirma la regla, suele acaecer tan rara vez, que bien podemos asegurar no ser el mejor camino para llegar a estrella lo que lógicamente parece el primer escalón para ascender al triunfo.

Al azar conversamos sobre esto con una alta jerarquía de una de las más importantes Casas cinematográficas españolas.

—Crea—nos dice—que cuanto se escribe acerca del extraordinario número de personas que quieren ser estrella de cine es pálido reflejo de la realidad. Diariamente se reciben docenas de cartas de todos los puntos de la Península. Cartas en las que se nos consulta qué deben hacer sus autores para llegar a ser primeras figuras; en las que se nos pide consejo o se nos hacen ventajosas proposiciones económicas si les aceptamos como figuras principales «por la mitad de precio» de lo que cobran actores famosos; en las que se nos envían por centenares las fotografías para que, sobre ellas, estudiemos las posibilidades del presunto actor; en las que, en fin, nos invitan, utilizando todos los medios de persuasión, a que realicemos una prueba en la seguridad de que ellos revolucionarán el modo de hacer cine...

—¿Y qué hacen ustedes con tanta correspondencia?

—Contestamos todas las cartas. Y en nuestra contestación va siempre, por lo menos, un consejo leal.

El «extra» no piensa en los inconvenientes que ser estrella de cine lleva aparejados. La mágica proyección de lo bello hacia nuestras aspiraciones le presenta el perfil amable del estrellato, ocultando el lado hosco del triunfo.

Así, el «extra» piensa sólo en la estruendosa propaganda de su nombre; en las quiméricas sumas fabulosas de los contratos; en la admiración que su figura producirá entre el corro de amigos que hoy le desaniman, y, sobre todo, por el prurito donjuanesco de la raza, en las sonrisas femeninas que le acompañarán, como cortejo de ensueños candorosos, y, si es mujer, en la satisfecha vanidad halagada ante el cortejo de la grey masculina.

Oculto entre los oropeles de esta fantasía queda la gran verdad de «los que llegan»: el agotador trabajo de horas interminables, en las que los nervios saltan como cuerdas de guitarra tensa; la torcida intención del elogio, que se convertirá en censura a espaldas del artista; el estudio continuado, en las escasas horas libres, para presentar cada día un nuevo matiz que conserve el prestigio a través de los años; la obligación de ser para siempre aquello que el público ha visto en la primera exhibición, bajo la amenaza trágica de hundirse rápido si llega a defraudar, y, sobre todo, la inmensa tragedia de no poder vivir su vida aislada, seguido de cerca, hasta en sus más pequeñas intimidades, por el cortejo adulador de la propaganda puesta al servicio de un económico interés.

El «extra» no sabe de noches en vela ni de obligaciones posteriores. Su sueño, como el de la niña provinciana que nunca saldrá de su rincón, se reduce a vivir algún día las horas magníficamente embusteras que de la pantalla surgen, sin pensar que vivir una novela es, precisamente, lo que más desilusiona.

Sigue la charla con el amigo magnate del film, que nos cuenta el mecanismo interno de los conjuntos.

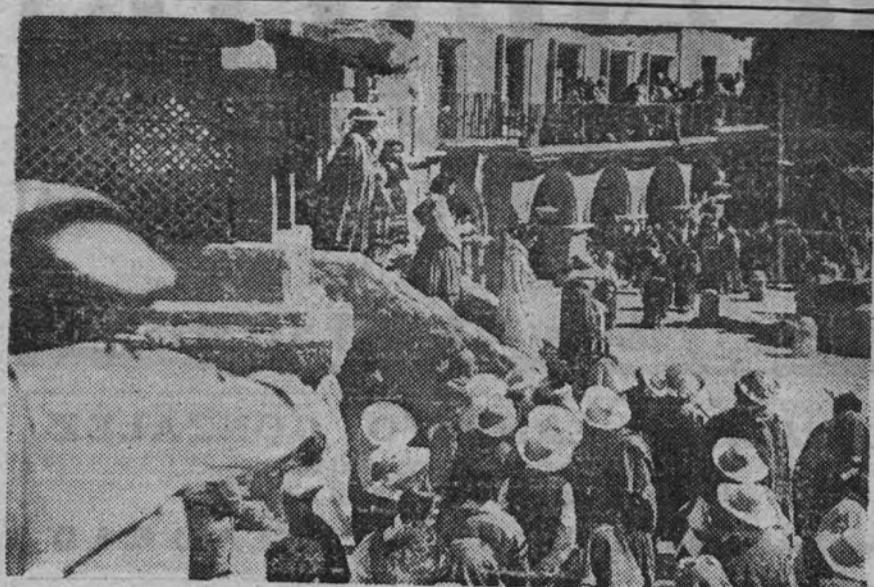
—El «extra» suele cobrar 25 pesetas por sesión. La sesión dura todo el día, y a veces algunas horas de la noche. Durante ella no todo es trabajo, y antes bien puedo asegurarle que el trabajo ocupa el menor número de horas. Casi todo el día se pasa, en inaguantable espera, entre preparar escena tras escena, ya que la materialidad del rodaje de cada una de ellas apenas lleva escasos minutos.

—Y en esa espera interminable, ¿qué hace el «extra»?

—Aburrirse.

—¿Cobran todos igual?

—No. Hay «extras» distinguidos que perciben 30 y hasta 40 pesetas. Y hay otros, de rostro definido, que trabajan casi con carácter fijo, que llegan a cobrar hasta diez duros. Por lo regular se paga esa



Labor anónima del «extra». El día que la película se estrene tendrá que conformarse con decir a sus familiares: «El tercer sombrero de la derecha soy yo.»

cantidad a los que tienen traje de etiqueta y saben vestirlo.

—La afición al cine ¿es privativa de la juventud?

—En todas las edades cuecen habas, podíamos decir parodiando el viejo refrán. En los conjuntos de nuestras películas han aparecido muchas veces señores y señoras de sesenta y más años. Claro es que la mayor parte de éstos vienen a rodar por verdadera necesidad.

Cuantos llegan a los Estudios pretendiendo figurar en los conjuntos, lo hacen por uno de estos cuatro motivos: por curiosidad, por divertirse, por necesidad o por afición.

Los que llegan por curiosidad examinan minuciosamente el Estudio, los aparatos y los modos de hacer. Quedan citados para el día siguiente, pero casi ninguno vuelve, porque la curiosidad ha sido satisfecida.

Los que van por divertirse ya conocen el ambiente del Estudio, que, teóricamente—por la asistencia de «extras» femeninos de seleccionada belleza—, parece propicio a ello. Pero tropiezan con la severidad que en el Estudio rige, con el modo de ser de las chicas, que son moralmente seleccionadas con minuciosidad antes de admitirlas, y con la obligación de permanecer quietos y silenciosos, y, naturalmente, salen convencidos de que nada hay más aburrido que un Estudio de cine en plena filmación.

Los que llegan por necesidad suelen volver cuantas veces la necesidad les obliga a ello, pero si algún día la suerte cambia, no quieren volver a acordarse del Estudio.

Los que vienen por afición no desertan jamás. No importa que las esperas sean largas y fatigosas. Día tras día permanecen pegados a las paredes en espera de que se les marque su sitio de acción, y día tras día recorren la larga caminata del estudio con la recóndita esperanza de que el director se fije en ellos y les saque del anónimo montón.

¡Oh! ¡Los «extras» por afición bien merecen un poema que cante su tenacidad! Si algún día el mejor director del mundo hiciera sobre su vida e ilusiones la mejor película, aun no habría pagado el cine la deuda que desde su nacimiento tiene contraída con estos incansables jornaleros de la espera...

Todo esto hemos pensado en un silencio de la conversación. Volvemos ahora los ojos de la imaginación hacia la otra especie de aficionado cinematográfico que pudiéramos llamar «sub-extra»: el que vive pendiente del gesto de su actor favorito y se lanza a la lucha por el autógrafo o la fotografía con entusiasmo digno de mejor causa.

—Si por docenas se reciben a diario las cartas solicitando ser artista, las que llegan de los admiradores de los ya consagrados entran en nuestras oficinas por millares. Tanto es así que hemos tenido que montar una oficina especial, que se

llama «de admiradores», donde varias personas trabajan sin descanso solamente para distribuir las cartas que llegan y enviar fotografías a quien las solicita.

—El tono normal de esta clase de correspondencia ¿cuál suele ser?

—Petición de fotografías o autógrafos, o pregunta sobre datos personales del artista.

—¿Se contestan todas?

—Absolutamente todas. Por cierto que, como siempre se mandan las fotografías que solicitan, llegó un momento en que el gasto de material significaba una partida importante en nuestra economía. En vista de ello la Casa decidió poner precio a las fotografías, creyendo que con esto disminuiría la petición, pero, en lugar de suceder así, aumentó de tal forma, que hoy la venta de fotos constituye un ingreso muy saneado para la productora.

—¿Y algún caso curioso?...

—Muchos. Cartas hay que merecen marco de oro por su ingenuidad. Y casos hay que demuestran hasta qué punto desarrolla la vanidad el triunfo cinematográfico, como el de aquel «extra» que hizo una «pasada» él solo en determinada película y al día siguiente encargó 100 fotografías del momento, esperando que pronto habrían de comenzar a pedirselas numerosas admiradoras.

—El «extra», como masa, ¿es fácil de dirigir?

—En España, sí; porque, a pesar de la leyenda que nos muestra al mundo como incapaces de realizar una perfecta tarea colectiva, el «extra» español escucha con gran atención las explicaciones del director, asimila muy bien cuantas indicaciones se le hacen, y, llegado el momento del rodaje, es obediente a cuanto se le ha dicho, no saliéndose en ningún momento del terreno marcado. Esto nos hace suponer que, cuando en España se realice la primera película de masas auténticas, el éxito puede darse por descontado.

El final de la charla coincide con la salida del Estudio de numerosos «extras», cumplida ya su misión necesaria y anónima. Cansancio físico en su rostro, pero en el brillo de los ojos y en la jovialidad del «¡hasta mañana!» incansable, advertimos la extraordinaria tenacidad de estos oscuros personajes del cine, cuya afición les hace soñar con que, un día no lejano, su nombre se verá escrito en las fachadas de un cine de estreno con unos metros de tubo luminoso...



He aquí a Florián Rey y a Guertner vestidos de baturros, para mezclarse entre el conjunto y tomar parte en una escena filmada con varias cámaras

AL SÓN DE LA MARIMBA

UN PRODIGIO DE INTERPRETACION

Una película
excepcional

Rosina MENDIA
Luis DURAN
Mariano AZAÑA
y el niño
José Ant. SANCHEZ
(TOTO)

SCHOTTIS

Dirección: MAROTO. Argumento guión y supervisión: SIERRA
Música: MORENO TORROBA
Estudios y distribución: BALLESTEROS

EXCLUSIVAS ERNESTO GONZALEZ
LA MARCA CINEMATOGRAFICA
MAS ANTIGUA DE ESPAÑA
Av. José Antonio, 71 MADRID



REDACCION,
ADMINISTRACION
Y TALLERES DE
"ARRIBA"

Larra, 8 - Teléfono 32610

SUPERACION

TEMPORADA
1941-42
CIFESA
PRESENTÓ
21 60 PELICULAS LARGAS Y MAS DE
DOCUMENTALES Y PRODUCCIONES
CORTAS.

TEMPORADA
1942-43

58 26
CIFESA
PRESENTARÁ

GRANDES PRODUCCIONES DE ELLAS
NACIONALES. COMPLETARÁ ESTA CIFRA LO MEJOR
DE LAS CINEMATOGRAFIAS EXTRANJERAS... Y ADEMÁS

60 COMPLEMENTOS DE
INSUPERABLE
CALIDAD.

ACTIVIDADES Y PLANES DE LA C. E. A.

Nos encontramos frente al ilustre presidente de la C. E. A., a cuyas iniciativas y tesón tanto debe la industria cinematográfica española. Es hombre sencillo, llano y afable, que no vive nada más que para el trabajo. Lo encontramos en plena actividad, reunido con sus tres más íntimos colaboradores: Enrique D. Rodiño, Vicente Salgado y Jacobo Rivas, consejero-delegado, director-gerente y consejero-secretario, respectivamente, de la C. E. A.

—Don Rafael—le decimos—, los planes de la C. E. A. son siempre de máximo interés para la cinematografía nacional. No en balde fué la C. E. A. la verdadera propulsora de nuestro cine sonoro, montando en España los primeros Estudios que merecían tal nombre, de acuerdo con la técnica moderna, e inaugurándolos con una producción propia, para ejemplo y estímulo de los demás, aquella inolvidable "Agua en el suelo", cuyo título merecía ser escrito en letras de oro, ya que ella abrió el camino que

en pocos años, a pesar de los tres de paralización que nos impuso nuestra guerra, nos ha llevado a la halagüeña situación de hoy. Paralización que no fué completa por lo que a la C. E. A. se refiere, pues ya sabemos todos que sus equipos, en la zona nacional, estuvieron en actividad constante y desinteresada al servicio de nuestro glorioso Movimiento. Realizada ya, con el gran éxito que todos conocemos, la ampliación de capital de la C. E. A., que ha elevado a la cifra de diez millones desembolsados el millón primitivo de su fundación, nos interesa mucho a cuantos nos desvelamos por el progreso de la cinematografía española conocer los planes de la C. E. A. ¿Puede usted decirnos algo sobre los mismos, D. Rafael?

—Con mucho gusto, aunque todos los conocen ya, y con muy pocas palabras, porque se refieren a cosas muy concretas. Aparte de que en la C. E. A. hablamos todos muy poco, porque siempre tenemos muchas cosas que hacer. En

nuestros Estudios se trabaja constantemente y siempre en producciones de la mayor envergadura y de la máxima rentabilidad. Por consiguiente hay que tenerlos siempre a punto, renovándolos y mejorándolos sin cesar. Es lo que venimos haciendo sin interrupción, despacio si se quiere, pero de una manera segura y orgánica, huyendo tanto de la atrofia como del excesivo crecimiento, que ambas cosas son fatales para el desarrollo normal de todo organismo sano. Aunque no dejamos de "rodar" un solo día, estamos siempre de obras y con instalaciones nuevas. Quien deja de ir un mes por Ciudad Lineal, cuando vuelve se encuentra siempre, invariablemente, con alguna novedad, en construcciones o en aparatos. Nos cabe siempre el honor de que la mayor parte de los productores españoles, cuando se disponen a hacer una película grande, nos piden, indefectiblemente, fecha. Y precisamente por eso, porque nos resulta imposible satisfacer a todos, como sería

nuestro deseo, hemos ido al aumento de capital. Para construir dos nuevos Estudios, cuyas obras hemos comenzado ya, a los que dotamos con los aparatos mejores y más modernos. Y así, de paso que podremos ofrecer más oportunidades a los demás productores españoles, podremos organizar también nosotros una producción propia, regular y constante. Esto es todo. Ya conoce usted nuestros planes, que se pueden resumir así: seguir con el mismo entusiasmo de siempre al servicio de la industria cinematográfica española y aumentar nuestra capacidad de producción, tanto para los demás como para nosotros mismos, teniendo siempre y en todo momento muy presentes los legítimos intereses de nuestros accionistas, sin cuya confianza y apoyo no hubiéramos podido nosotros levantar nunca nuestra obra, muy moderna, desde luego, pero muy consciente también de su nacional trascendencia.

J. S.

SOCIEDAD ANONIMA ESPAÑOLA



La mejor selección de películas
nacionales y extranjeras

Tres grandes éxitos
de la
actual temporada

CORREO DE INDIAS
MADRID DE MIS SUEÑOS
IDILIO EN MALLORCA

MERCURIO FILMS, S. A.

PRESENTA LOS MAS GRANDIOSOS EXITOS DE LA TEMPORADA
REBECA

JOAN FONTAINE-LAURENCE OLIVIER (Primer premio de la Cinematografía Americana).

EL ARCA DE ORO

PAULETTE GODDARD - JAMES STEWART (Suntuosa comedia musical).

ONDAS MISTERIOSAS

LAURENCE OLIVIER - VALERIE HOBSON

LA BLANCA PALOMA

JUANITA REINA - TONI D'ALGY

PEQUERAS CONTRARIEDADES

VIVIEN LEIGH - REX HARRISON

LA PAREJA INVISIBLE SE DIVIERTE

ROLAND YOUNG - CONSTANCE BENNETT - CARY GRANT

EL PRISIONERO DE ZENDA

RONALD COLMAN - MADELEINE CARROLL - Mary Astor - David Niven - C. Aubrey Smith.

Una estrella en las sombras

Por RAFAEL GIL

INDUDABLEMENTE el tema de las estrellas del cinema es un tema demasiado fácil. Tan fácil, que to-

dos hemos recurrido a él. Desde Francesca Bertini hasta Katherine Hepburn, pasando por la inevitable trayectoria de Theda Bara, Mary Pickford y Greta Garbo, es difícil encontrar una artista cinematográfica de cierta fama que no haya originado un verdadero torrente literario enaltecedor de su arte. Sin embargo, en esta facilidad con que se han administrado los adjetivos elogiosos a las sombras de la pantalla, ha habido siempre un peligro: el peligro del ridículo. Infinitas veces después de leer un artículo sobre cualquier estrella del pasado se ha acudido con entusiasmo a la proyección retrospectiva de un film interpretado por ella. Y al hacerlo se pensaba encontrar una mujer toda espíritu y belleza, y lo que en realidad se encontraba era una buena señora, regordeta y cursilona, que entornaba los ojos sin ton ni son, y que terminaba siempre prisionera en el almibar sentimental de cualquier galán de turno. A veces las cosas cambiaban, y lo que aparecía era una

mos tal vez insospechados. La estrella que na, de la máquina más perfecta que hasta ahora se ha puesto al servicio del cinema: la grúa.

ta lo incalculable las dimensiones de la pantalla al darnos sensaciones de longitud y profundidad. Lo mismo que el travelling superó las posibilidades de la pa-

dor de sus posibilidades. Y dentro del cinema español, algunas escenas de "La rueda de la vida", de Ardayán, han acertado a incorporar a nuestro cine la inmensa posibilidad técnica de esta gran arma de trabajo.

Una estrella en las sombras... ¡La grúa! Ella es siempre la que encuadra a las estrellas auténticas desde el ángulo más fotogénico y la que da a los decorados una grandiosidad que muchas veces no tienen. Ella es la que resuelve con su continuidad graves problemas técnicos a los realizadores cinematográficos y la que hace posible que muchas medianías, sin capacidad ni talento, puedan dar a sus films una calidad gemela a la de las grandes producciones. Ella es, en fin, la auténtica estrella de todos los films. No importa que su imagen no aparezca nunca en la pantalla ni que su poder creador de-



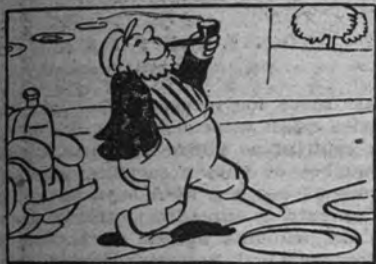
La grúa, esa estrella siempre escondida, es uno de los elementos técnicos más importantes en el rodaje de una película

La grúa cinematográfica—como fácilmente ocupa es—¿cómo no?—de Hollywood. Hasta ahora no ha tenido biógrafos, y en torno de ella ha sido imposible tejer historias más o menos extraordinarias. Con decir que su imagen no aparece casi nunca en las páginas de las revistas ilustradas ya está hecho el mejor elogio a su modestia. Y, sin embargo, es una auténtica estrella, merecedora del título de "estrella de todos los films". Y lo merece, porque se trata de una máquina que puede desprenderse de la ilustración de este artículo—es un brazo de hierro monumental, a través del cual la cámara adquiere una flexibilidad extraordinaria. Una vez que ha sido montada en ella, nada es ya imposible para sus objetivos: antes se acertó a ponerla en marcha aprovechando todas sus inmensas posibilidades. El primer film donde la grúa tenía una importancia concreta era "Broad-tivos. Estos escalan los últimos pisos de los rascacielos, marchan ágiles sobre las multitudes y pueden seguir a cualquier personaje por el más intrincado laberinto de habitaciones. La grúa aumenta has-

norámica al hacer marchar la cámara junto a los personajes, la grúa ha superado todas las posibilidades del travelling al dotar a la cámara de auténticas alas y de lanzarla, con ellas, hacia la conquista de ángulos y de movimientos que antes eran realmente inverosímiles.

Los orígenes de la grúa cinematográfica son muy difíciles de precisar. Si bien fué en los Estudios alemanes donde se llevaron a cabo los primeros experimentos para lograrla, ha sido en Hollywood donde, de Paul Fejos. En realidad el público no se apercibió de ello. No descubrió entonces que aquellos desplazamientos de cámara tan magníficos, que nos acercaban y separaban de las cosas, tenían su origen en la grúa. Como tampoco supo descubrirlo después ni en "La calle", de King Vidor; ni en "Historia de dos ciudades", de Jack Conway; ni en "El gran Ziegfeld", de Robert Z. Leonard, donde la grúa ha tenido una intervención decisiva y directa. Ultimamente, "San Francisco", de Van Dyke, y "Kruger", de Steinhoff, son otro ejemplo confirma-

penda de unos cuantos motores eléctricos y de una combinación de engranajes. Nada de esto debe tenerse en cuenta, porque el hombre, el realizador, el creador, se sirve siempre de ella porque sabe que es el aliado más poderoso que hoy tiene para lograr sus afanes artísticos.



histérica enfermiza, que sentía especial predilección por limpiar con su cuerpo el polvo de las paredes o por organizar el mayor número posible de suicidios masculinos.

Las causas de todo esto son un poco complejas de explicar. Tal vez ocurra porque el pasado tenga su mejor marco en el recuerdo o porque el cinema sea aún un arte demasiado joven, de aportaciones excesivamente simples, para poder luchar contra la gran acción demoledora del tiempo. Sea por lo que sea, el caso es que la mayor parte de los elogios trazados a las estrellas de ayer nos parecen ahora absurdos y pintorescos. Y por las mismas razones es posible que los que se trazan actualmente a las de hoy se derumben y empequeñezcan también en un futuro muy próximo.

Claro es que hay casos excepcionales. Hoy, por ejemplo, vamos a referirnos a una estrella cinematográfica a la que la acción de los años no puede perjudicar lo más mínimo. Al contrario, lo lógico es que sirva para perfeccionarla hasta extre-



Conviene, por tanto, fijar la atención en la grúa cinematográfica, y hasta colaborar en su popularización. A simple vista es posible que a muchos les parezca esta afirmación una actitud caprichosa, y hasta que se indignen con ella los que diariamente exaltan la pureza artística del cinema. Pero nada de esto debe preocuparnos. El cine es algo tan joven, tan nuevo, tan actual, que no hay por qué extrañarse si, a través de un juego mecánico, logra emociones plásticas y líricas. Después de todo, de él no podía esperarse otra cosa. Durante muchos años se ha estado afirmando que el cinema no sería nunca arte por tener una base mecánica, y lo lógico es que la propia mecánica se rebelde, desborde sus viejos cauces y, superándose a sí misma, nos demuestre lo contrario. Y esto, nada menos que todo esto, es y significa la grúa cinematográfica.



INSPIRADA EN LA NOVELA
"LA VIRGEN DEL ROCIO YA ENTRO EN TRIANA"

Dirección: CLAUDIO DE LA TORRE

Protagonistas: JUANITA REINA y TONY D'ALGY

UNA PRODUCCION DE EXCLUSIVAS DIANA

AL SON DE LA MARIMBA

LAS MAS BELLAS CANCIONES
MEJICANAS

EL OPERADOR TOMAVISTAS

Por RAMON SAIZ DE LA HOYA

La palabra *cameraman* es otra más que los americanos han impuesto en el argot cinematográfico y que está ya universalmente adaptada, no solamente entre los que actúan dentro de esta gran industria, sino por el público en general. Es una contracción de *el hombre de la cámara* (*camera-man*), y en castellano se la sustituye por *operador tomavistas*, distinguiendo de esta forma a los técnicos encargados de fotografiar las escenas que componen una película de aquellos otros, *operadores proyectoristas*, que tienen por cometido la importante labor de proyectarlas al público en las salas de espectáculos.

De cuantos técnicos intervienen en la producción de una película es, sin duda alguna, el operador o *cameraman* quien mayor porcentaje de aportación tiene en el éxito o en el fracaso de la misma.

Este hecho le veníamos comprobando todos los días en cuantas producciones de cierta categoría y con aspiraciones de competencia en el mercado internacional se estrenan en nuestros locales. No es necesario más que asomarse un poco a la preparación y al rodaje de una película para comprobar la importancia que allí tiene el *cameraman*. Desde un principio, y una vez que la Empresa productora contrata al director, la principal preocupación de éste es encontrar el operador que haga posible la realización de su película; preocupación muy justificada, porque no todos los operadores van bien a determinados argumentos y desarrollos de las películas, sino que, por el contrario, cada uno de ellos marca una preferencia y una mejor aptitud para ciertos temas, mostrando predilección por ellos, ya que así su valor adquiere mayor relieve.

Normalmente el operador recibe a la firma de su contrato una copia del guión técnico para proceder a su estudio, y tras muchos cambios de impresiones con el director para aclarar y ultimar todos los detalles que éste desea, así como los efectos que espera conseguir, ambientes y características de los actores, el *cameraman* organiza y traza su plan de trabajo, estudia la aplicación de las posibilidades técnicas y la mayoría de las veces resuelve problemas no previstos por el director, ayudando con ello a la buena marcha y normalización del trabajo durante el rodaje.

Después, y una vez reunidos todos los elementos técnicos y artísticos que toman parte en la película, vemos cómo cada día, y al terminar los planos que se habían dispuesto en el plató del Estudio, el director, con sus ayudantes, su jefe de producción, *cameraman*, decorador e ingeniero de sonido, se reúnen en un despacho para ultimar cuantos detalles se refieren al plan de trabajo de las escenas que han de filmarse el día siguiente o en días sucesivos.

FORMACION DEL CAMERAMAN

Después de todo esto es fácil deducir que para que un técnico que interviene de una manera tan directa y tan importante en los planteamientos y discusiones de los problemas apuntados por otros técnicos (arquitectos, ingenieros, etc., etc.) ha de tener necesariamente una formación y una capacidad técnica que le permitan entender y resolver aquellos problemas, de tal forma que su categoría profesional no sufra los desaires por que forzosamente han de pasar todos los ineptos e incompetentes, aunque algunos de éstos se titulen *cameraman* estando muy lejos de serlo.



Tanto en España como en el extranjero los *cameraman* ganan sueldos que cubren con creces las aspiraciones de muchos ingenieros, arquitectos y otros técnicos que podían dar muy buen empleo a sus conocimientos en esta rama de la industria; y digo esto porque creo que un buen operador no debe tener solamente años de práctica y de plató, sino dominar ampliamente asignaturas como *luminotecnia*, física, química, óptica, electricidad y mecanismo, etc., y tener amplios conocimientos de pintura, composición pictórica, dibujo, perspectiva y otras artes que le den una formación y una competencia profesional tan necesarias para el desempeño de su cometido. Debe, además, todo aquel que aspire a ser buen *cameraman* a ir formándose por medio de la lectura de obras de arte, hasta llegar a conocer cuanto ha de saber un operador, que en el fondo es un artista.

ARTISTA O TRABAJADOR MANUAL

Todo operador debe llevar dentro de sí un artista y enfocar todos sus trabajos desde este punto de vista. La realidad nos demuestra cómo únicamente aquellos que imprimen a su labor este matiz artístico con sello propio y personalísimo son los que llegan a destacarse, imponiendo su prestigio y categoría profesional sobre todos los demás.

Por el contrario, aquellos que se limitan a realizar sus trabajos siguiendo las leyes ya conocidas y empleadas en el cine con una cierta tradición, haciendo uso solamente de los conocimientos del oficio, se convierten automáticamente en trabajadores manuales, que cumplen su cometido con una cierta regularidad y monotonía que no suele interesar a cuantos directores aspiran a realizar películas destacadas y de categoría internacional.

Viendo trabajar a un *cameraman* en el plató, a poco observador que se sea, se da una perfecta cuenta de que en su labor hay algo más importante que los conocimientos técnicos necesarios para realizar su cometido, y maneja las luces, sometiéndolo los efectos luminosos y las composiciones escénicas a su criterio y, más que nada, a su concepción artística de la escena.

Bien reciente está el premio obtenido por una producción española en la Bienal de Venecia, y en el que un tanto por ciento muy considerable de dicha distinción se debe, según los críticos cinematográficos europeos más destacados, a la labor tan maravillosa y artística del *cameraman*. Me refiero a la película *«La aldea maldita»*, en donde el operador español Enrique Guerner se ha superado.

ESTILO PERSONAL Y CARACTERISTICA PROPIA DE TRABAJO

Si seguimos de cerca la labor realizada por un determinado *cameraman* a través de las películas en que él ha intervenido, observaremos bien pronto su predilección por ciertos temas y por eliminar otros de cuantas producciones ha realizado. La fotografía tiene, lógicamente, sus secretos, y el éxito está en descubrirlos y dominarlos una vez conocidos.

Para algunos *cameraman* es más fácil conseguir un primer plano perfecto, con toda la belleza que encierra una cara de artista o de una figura caracterizada, que un efecto de niebla en un puerto o un determinado contraluz. De ahí que cada uno procure explotar sus aptitudes y al aplicarlas en sus películas vaya marcando en ellas ese sello personalísimo que hace inconfundibles sus trabajos con los de otros *cameraman*, aunque también los de aquellos sean perfectos. Por otra parte, los operadores suelen seguir con bastante frecuencia los métodos y procedimientos empleados por sus maestros, y de aquí que cuando éste tiene ya bien definida su forma de trabajar, todos aquellos que iniciaron sus actividades y dieron sus primeros pasos bajo su tutela y dirección siguen eso que podíamos llamar *«su escuela»*, costándole bastante desarraigar estas costumbres e imprimir a su obra el estilo personal que todo operador debe poseer.

OPERADORES ESPAÑOLES

En España, donde los *cameraman* han tenido que seguir un proceso de aprendizaje y preparación bastante rudimentario, es decir, donde para llegar a ser algo como operador había que empezar por cargar con el tripode, barrer el plató y hacer de botones de cuantos colaboraban con el jefe de operadores, se nota en casi todos los operadores antiguos que les sobra de oficio lo que les falta de preparación y conocimientos técnicos.

Esto no quiere decir, ni mucho menos, que un *cameraman* puede surgir de la noche a la mañana, sin tener muchas horas de vuelo, que en este caso son muchas horas de plató, pegado al tripode, subido en el *«travelling»* o bien limpiando con todo esmero y cuidado los objetivos y la cámara, sino que, junto con esto, debe tener también vastos conocimientos de cuantas ramas de la ciencia y del arte intervienen en su profesión.

Es que no le sería más fácil a un aspirante llegar a su meta dominando a la perfección la óptica, la química, la luminotecnia y las matemáticas, etc., que ser un señor medianamente instruido, sin ca-

pacidad de asimilación de cuanto ve y le explican? ¿O es que se puede estudiar a fondo la curva de ennegrecimiento... una determinada emulsión sin tener las más elementales nociones de trigonometría ni saber lo que es la tangente de un ángulo y lo que son los logaritmos? ¿O puede un operador discurrir tiempos de revelado y baños reveladores en el laboratorio sin conocer las propiedades químicas de los cuerpos que componen las emulsiones y el baño revelador? Categóricamente podemos afirmar que no, y que es necesario para llegar a la meta a que llegaron los demás estar preparados como ellos o mejor.

Afortunadamente tenemos en España los elementos necesarios para formar un gran equipo de operadores en un futuro muy inmediato. En primer lugar, la aportación que con sus enseñanzas nos hacen los *cameraman* extranjeros de primera categoría que actualmente tra-

bajan en España, y cuyos nombres no quiero indicar, aunque son de todos bien conocidos, y en segundo lugar, el espíritu de los elementos jóvenes con que contamos en la actualidad, y entre los que destacan Mariano Ruiz Capillas, Alfredo Frailé, Celilio Paniagua, Ricardo Torres, etc., etcétera, casi todos ellos educados en la escuela de Guerner y otros maestros, hace que podamos mirar al porvenir de nuestra cinematografía en este aspecto técnico con la tranquilidad que da el contar entre nosotros con elementos que puedan competir con los mejores del extranjero en su profesión.

ORIENTACION PARA LOS FUTUROS CAMERAMAN

Casi todos los futuros *cameraman* nacionales están saturados de buenos deseos y su espíritu no puede superarse, llegando muchos de ellos a sacrificar interese personal por ese afán suyo de perfeccionamiento y aprendizaje trabajando al lado de primeras figuras de la fotografía internacional, despreciando ventajosas proposiciones que se les hacen para trabajar independientemente. Pero es lógico que estas aspiraciones sean atendidas y por las entidades oficiales correspondientes se les faciliten los medios de que en España no disponemos para su completa formación profesional, sin que tengan que proceder como hasta ahora, a base de ensayos e iniciativas personales, que no siempre alcanzan el éxito por ellos soñado.

Es urgente acometer esta labor, dándole facilidades para la adquisición de cámaras, instrumentos de trabajo y de control, libros, manuales, revistas y, sobre todo, facilidades para conocer los Estudios y métodos de trabajo en el extranjero, donde los nuevos adelantos y perfeccionamientos de la técnica y de la industria cinematográfica, tales como el *teñicolor*, la televisión, etc., están en plena aplicación.

Otra gran tarea que es preciso acometer lo antes posible es la organización de cursillos y conferencias de verdadero valor e interés, a cargo de técnicos competentes que expliquen los adelantos y los perfeccionamientos más salientes, en días y horas que sean compatibles para cuantos trabajan en los estudios y tienen ocupados la mayor parte de los días y muchas veces también las noches.

Teléfono de ARRIBA: 32610

AL SON DE LA MARIMBA

EL MAYOR EXITO DE REY SORIA FILMS, LA MARCA DE LOS EXITOS

GRANDES PRODUCCIONES EXTRANJERAS QUE PRESENTAREMOS

Abandona
CORINNE LUCHAIRE, GIORGIO RIGATO, MARIA DENIS
Dirección: MATTEOLI



SOLO PARTI
BENIAMINO GIGLI, MARIA CEBOTARI
Dirección: GAILONE



Fierrecilla

LILIA SILVI, AMADEO NAZZARI, CARLO ROMANO
Dirección: MALASOMMA

MATER dolorosa
MARIELLA LOTTI
Dirección: G. GENTILOMO

Música Prohibida
MARIA MERCADER, TITO GOBBI, CARLO ROMANO
Dirección: CAMPOGALLIANI

EL REY se DIVIERTE

MICHEL SIMON, MARIA MERCADER, PAOLA BARBARA, JUAN DE LANDA
Dirección: MARIO BONNARD

PRIMAVERA que MUERE
RENZO RICCI, MARIELLA LOTTI
Dirección: GUIDO BRIGNONE

ORO negro
JUAN DE LANDA, F. BENFER, CARLA CANDIANI
Dirección: MASTROCINQUE

FEDORA
LUISA FERIDA, AMADEO NAZZARI, OSWALDO VALENTE
Dirección: MASTROCINQUE

Adios JUVENTUD
MARIA DENIS, ADRIANO RIMOLO, CLARA CALAMAI, CARLO CAMPANINI
Dirección: POGGIOLI



LAS dos huerfanitas
ALIDA VALLI, MARIA DENIS, GERMANA PAOLIERI
Dirección: GARMINE GAILONE

TIEMPOS parados
(COPA DE LA BIENAL)
ALIDA VALLI, MASSIMO SERATO
Dirección: FOGAZZARO

EL EXPRESO de BUCAREST
VIVIESCA LINFON, OTELLO TOSSO y GUSTAV DIESS
Dirección: HARRI MASSO

UN JARRO EN LA NOCHE
BENIAMINO GIGLI

Nacida en VIERNES
DE SICA, ADRIANA BENETTI
Dirección: VITTORIO DE SICA

CADENAS invisibles
ALIDA VALLI

los MARIDOS
(COPA DE BIENAL)
AMADEO NAZZARI, IRMA GRAMATICA
Dirección: MASTROCINQUE



el PILOTO Regresa
¿A DONDE VAMOS, Señora?

La AVENTURERA del piso de ARRIBA
VITTORIO DE SICA y CLARA CALAMAI
Dirección: MATARAZZO



Consorcio Cinematográfico

presenta

UN GIGANTESCO LOTE DE MATERIAL!!

!! LAS PRODUCCIONES MEJOR SELECCIONADAS !!

para la temporada 1942-1943

con los MEJORES ARTISTAS que triunfan actualmente en HOLLYWOOD

Tormenta en la ciudad
John Wayne, Ona Munson, Joseph Schildkraut

Mujeres en la guerra
Elsie Janis, Wendy Barrie, Patrick Knowless

¡Fuera sombreros!
Mae Clarke, John Payne, Elen Lyn

Adorable intrusa
Judy Canova, Bob Crosby, Charles Butterworth

UNA CAMPESINA EN BROADWAY
Judy Canova, Francis Lederer

Los peligros de la gloria
por el protagonista de «Contra el imperio del crimen», Evelyn Daw, Mona Barrie

El Rancho de la música
Gene Autry, Jimmy Durante, Ann Miller

Camino de Méjico
Gene Autry, Smiley Burnette, Fay McKenzie

Una estrella de ocasión
Judy Canova, Alan Mowbray, Joseph Cawton

TUNDRA
Del Cambré y artistas nativos esquimales

DISTRIBUCION:

Centro y Levante: CONTINENTAL FILMS
Norte: CENTRAL CINEMATOGRAFICA
Nordeste: INTERNACIONAL FILMS
Sur: JOSE MARIA ORTIZ



presenta a
ROBERTO FONT
e i

SE HA PERDIDO



UN CADAVER

con
ANA MARIA NOE
MARUJA GOMEZ
ALEJANDRO ULLOA
Francisco VILLAGOMEZ
JOSE M. LADO

Dirección: JOSE GASPAS
UNA PRODUCCION DE JULIO ELIAS

DISTRIBUIDA EN ESPAÑA POR:

Distribuciones Viñals.—Avenida de José Antonio, número 67, MADRID
José Balart.—Valencia, número 227. BARCELONA.
Rogelio Bertrán.—Avenida Gran Vía Marqués del Turia, 27. VALENCIA
Hernán Film.—Jesús del Gran Poder, número 66. SEVILLA.
J. Silva Alba.—Pasillo de la Cárcel, número 6. MALAGA
Ricardo Marsal.—Berastegui, número 4. BILBAO
Manuel Bello.—Mesa de León, número 15. LAS PALMAS.

DECORADOS CINEMATOGRAFICOS

Por **LUIS M. FEDUCHI**

La decoración es un arte menor, pero arte al fin, y sus problemas son hoy de actualidad y preocupan lo mismo a nuestros núcleos acomodados económicamente que a los productores.

Dos son los medios constantes para la información de cuantos en esto se interesan: las revistas y el cine. Hoy día es para la publicación periódica, aun técnica, que no dedique alguna página a la decoración y al hogar.

La decoración en el cine tiene más importancia de lo que a primera vista parece; ella es todo el ambiente de la película, y no sólo se refleja indudablemente en el personaje, sino que trasciende al público. Es muy frecuente ahora la necesidad de comparar el interior de una casa real con otras vistas en el cine.

El decorado de cine, ya que no sólo completa la visión artística de una obra, sino que orienta en tantos casos al margen de la ficción, debe estudiarse y hacerse con la más seria preocupación, después de meditar cuidadosamente el ambiente, los exteriores e interiores, arquitectura, modas, mobiliario y, sobre todo, los rasgos psicológicos de los personajes y el carácter intrínseco del film. Por eso el decorador de cine deberá tener una formación artística e intelectual y un conocimiento exacto no sólo de los estilos arquitectónicos, sino de todas las artes plásticas e industriales.

El ambiente de los decorados, resumen de todo el estudio a realizar, es muy difícil de conseguir, porque depende de innumerables factores, y si bien en ocasiones deja mucho que desear, no debe achacarse siempre y por modo exclusivo al decorador, sino a las urgencias del rodaje, a la subordinación económica o a una tercera razón que con cuatro palabras se repite constantemente en los Estudios: "Eso no se ve." Y, sin embargo, ese "no se ve" es muchas veces causa de defectos, de matices que no sabemos claramente adjudicar ante la imperfección del fotograma, pero que indudablemente están en el ambiente. Creemos que el cuidado meticuloso de los accesorios es de suma importancia, y aunque en determinados momentos no "salgan" en la pantalla, su influencia existe realmente y se irradia en derredor. Es algo parecido a lo que sucedería al oír una orquesta sin verla, ignorando el número de los violines o sin saber precisar cuándo entran las violas: su falta o el menor número de instrumentos podría notarse, no obstante, en el necesario equilibrio orquestal. Un buen director de orquesta se negaría a ejecutar una obra sin tenerla perfectamente ensayada con los instrumentos afinados y el número completo de profesores. Sin embargo, ¿cuántas escenas se ruedan sin que el decorado—y por lo tanto el ambiente que rodea a los personajes—esté estudiado en todos sus detalles?

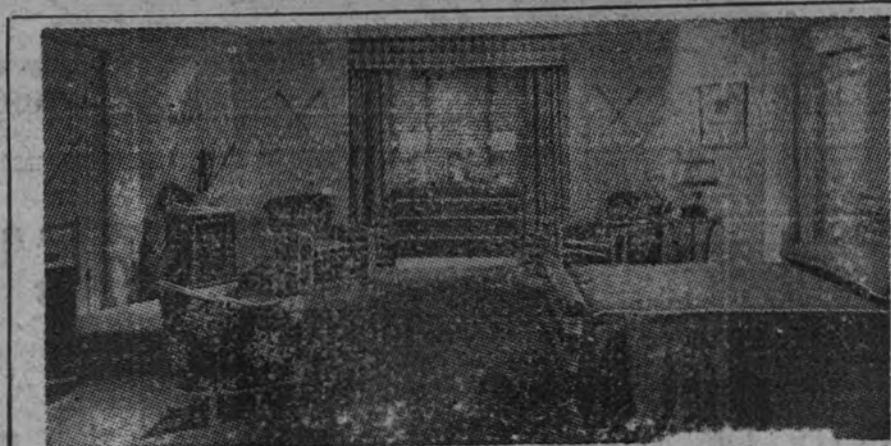
Por otra parte, no se crea que un decorado es una copia exacta y servil de la realidad. La realidad en general no es fotogénica; de un lado, por sí misma, y de otro, por su iluminación natural, que



Escenario de «El gabinete del Dr. Caligari», de Wiene

no acusa ni acentúa las formas plásticas como requeriría la escena. Claro que hay escenarios más fotogénicos que otros; por

cambio, una calle de ciudad o un paisaje de parque urbano, y aun de bosque, difíciles de iluminar y de "componer",



Un decorado de Gibson, Willis y Hope, América.

ejemplo: el interior de un barco o el de una iglesia gótica, pueblos típicos con mucho movimiento de formas, con juegos violentos de luces y primeros términos. En

no son fotogénicos; buena prueba de ello la suministran los noticiarios, en que las calles de "verdad" parecen menos reales que las levantadas en los Estudios con to-



Decorado realista de una calle parisina

dos los trucos necesarios para su fotografía.

Esto nos hace pensar en que el decorado de cine—que debe ser realista—no se adapta a la realidad en cuanto a medidas, proporciones y colores que han de ser los que dan mejor en la pantalla, según la perspectiva, movimiento de la escena, iluminación, etc.; lo que da por resultado el que los planos de los decorados—volúmenes y superficies—sean desproporcionados en el papel aun con las medidas normales.

Para llegar a conseguir decorados logrados se precisa la colaboración del arquitecto decorador no sólo con el director de la película, sino con el "cameraman" y el ingeniero del sonido. Llegar al acuerdo imprescindible con el segundo para la colocación de luces y colorido de la escena ofrece algunas dificultades que necesariamente hay que solucionar con esta relación constante. De lo contrario, no es rara la sorpresa de un decorado con un sentido completamente distinto del necesario, según la iluminación o el encuadre, problema éste muy interesante, para cuya solución sería menester incluso un cursillo de capacitación en la materia.

La composición del fotograma, por ser un arte, no sólo es intuición, sino estudio. Muchos bellos fotogramas de nuestras películas tienen una composición perfecta, lograda en pura intuición y por una especial disposición artística de los directores; pero en otros casos, en cambio, esta preocupación de composición no existe. En la pintura podemos ver ejemplos muy interesantes; en pintores, sobre todo, que pudiéramos llamar dinámicos—Tintoretto, Greco, Sorolla—hay multitud de cuadros de composición perfecta: perspectivas, escorzos y hasta figuras cortadas, que son verdaderos modelos de encuadres de fotograma.

Señalemos, por último, como curiosidad la distancia que separa la escenografía del cine y la del teatro. En éste, con actores de carne y hueso, el decorado, aun el llamado "realista", es de papel y absolutamente convencional: puertas, ventanas, columnas, techos..., y nada se diga de los paisajes—árboles, peñas, tierras—; son pura sugestión. En el cine, en cambio—arte de sombras—, el decorado es absolutamente realista y corpóreo, cuidándose las calidades de las materias y sus matices. Sólo en contadas producciones de temas fantásticos, como en "El doctor Caligari", o en "Los Nibelungos", han sido realizados decorados excepcionales de una gran belleza.

El cine español creemos no ha dado aún al decorado toda la importancia y tiempo que requiere, ya que este estudio no debe confundirse con la esplendidez, que es lo que han entendido los productores.

Así, el técnico, en su mayoría, suplido con un interés extraordinario su falta de formación y se supera; pero esto no basta: son necesarios una formación y un estudio a fondo del problema.