

cualidades de la misma producción cinematográfica cuyo porvenir está ya indisolublemente ligado a los progresos del sonoro.

EL OTRO PUBLICO

Se dice que si el nivel de la producción cinematográfica es tan bajo, la culpa es del público. Las gentes se inclinan, sin duda a la pereza mental y se abandonan gustosas a « lo más fácil » cuando se les sirve obras mediocres; pero también es verdad que no quieren otra cosa que instruirse y elevarse. Muy interesante es la observación que « La Cinématographie Belge » hace sobre el otro público, es decir, ese público que no frecuenta el cinema y que según una estadística más o menos exacta representaría el 45% de la población de Bruselas, con exclusión de las personas que por su edad o por su condición social están alejadas de la pantalla. Según nuestro colega, este otro público estaría decepcionado por la mediocridad de una producción que ante todo se cuida de satisfacer a un público popular. Pero, observa, el éxito creciente de las salas llamadas « especializadas », en las que se dan films de un valor intelectual y artístico superior a lo corriente, demuestra que los cinemas de gran explotación podrían fácilmente atraer a este « otro público » ofreciéndole films excelentes que, por falta de un buen lanzamiento, quedan ignorados.

El film soviético *Hombres y oficios* agrada seguramente a este « otro público » si se le procurara la posibilidad de verlo. Este film es una demostración típica de la nueva tendencia de la producción rusa, sobre todo de la que está destinada a la exportación: dejando de lado los viejos temas de carácter revolucionario y de reconstrucción social, trata con acierto de temas que exaltan el trabajo, las capacidades y el heroísmo de hombres que han consagrado su existencia a ramas determinadas de la actividad humana (« To-day's Cinema », Londres). No hay duda de que este « otro público » apreciaría también *Balmat, el rey del Monte blanco*, film de Arnold Frank, del que Mario Milani dice en la « Rivista del Cinematografo » de Milán que « el bien y la bondad son los motivos fundamentales, en el que se exalta el sentimiento de la familia y en el que todos los personajes vibran con una fe admirable y con pasión por el trabajo y el deber ».

Añade Milani que este film marca una etapa decisiva hacia nuevos horizontes, hacia estos horizontes que el arte cinematográfico no ha alcanzado todavía, pero que deberá alcanzar.

Con el mismo espíritu de comprensión de los deseos del público y de respeto por la nobleza del arte cinematográfico que Paul Rotha, el realizador de *Contacto*, de *Rising Tide* y de *Shipyard* pide en el « Daily Herald » de Londres que se produzcan más films saca-

dos de la vida real. Si se piensa que veinte millones de ingleses, dice, van por término medio una vez a la semana al cinema, y esta forma de diversión permite recaudar cada año 40 millones de libras esterlinas, se puede pretender que el cinema sea considerado desde el punto de vista de los servicios que puede hacer para la formación de la opinión pública. Más que una forma de diversión, el cinema debe considerarse como un medio de elevar el ideal y las aspiraciones del público. Saber divertir a los espectadores es, según se cree, hacerles olvidar la atmósfera grisácea que los rodea y por eso desde hace treinta y cinco años, el cinema les sirve historias puramente novelescas, vividas por personajes igualmente novelescos. Asistimos raramente a representaciones que se inspiren en nuestra vida cotidiana y jamás nos sucede ver un film cuyo argumento tenga alguna relación con la actividad de la ciudad en que vivimos o con nuestro trabajo. Esto es ilógico. Es ilógico que el cinema sea siempre el vehículo de historias insignificantes, de comedias banales o de intrigas amorosas fabricadas en la atmósfera artificial de los estudios. El pensamiento creador necesita apoyarse en lo real. Que los productores se mezclen al pueblo inglés, que estén entre los que trabajan, que busquen hechos simples de la vida social y económica actual y el cinema alcanzará sus objetivos mucho mejor que creando un mundo de ilusiones.

De desear es que los productores oigan las palabras de los Milani y de los Rotha. En cuanto a nosotros, podemos asegurar que dentro de un año, no habremos olvidado nuestros siete puntos. — C. P.

E X P R E S I O N

G. F. Dalton, al hablar en « Cinema Quarterly » de Londres del escenario de *La vida privada de Enrique VIII* que ha publicado en un folleto el editor londinense Methuen, observa que este film comprende 239 cuadros, mientras que films como *El amor de Juana Ney* o *Tempestad en el Asia* llegan casi a 2.000. De estos 239 cuadros, 76 son mudos y se refieren casi todos a detalles de poca importancia. En los 163 restantes, todo se reduce casi exclusivamente al diálogo. « Estas cifras, observa Dalton, nos dan una idea de la medida en que el elemento sonoro ha predominado

sobre el elemento visual. La mayor parte de los procedimientos de que se sirve el arte cinematográfico para sus efectos están aquí necesariamente excluidos. Una duración media de 20 segundos por escena no permite un *découpage* rápido y donde no hay *découpage* rápido, el *découpage* largo pierde todo su sentido». Estas consideraciones no se aplican solamente a *La vida privada de Enrique VIII*, sino de una manera general al film ordinario. Es sintomático, por ejemplo, ver que *Extasis* de Machaty se discute a fondo en todas las disquisiciones teóricas, no tanto porque se considere una obra de arte excepcional, sino más bien porque se nota, cosa rara ya, la presencia de alguien que se expresa cinematográficamente. Por otra parte, en la introducción a una serie de artículos que tratarán periódicamente de la técnica de la toma de vistas de los nuevos films, «*Filmtechnik*» de Berlín observa que el arte del operador atraviesa actualmente un período de renacimiento puesto que los trucos se efectúan ya en buena parte con ayuda de la positivadora óptica: «Los operadores, escribe nuestro colega, han resuelto hoy las dificultades técnicas del film sonoro como resolvieron ayer las del material pancromático en colaboración con los ingenieros de las fábricas de lámparas, con los químicos y los técnicos de las casas de producción de película virgen».

LOS TRUCOS

El arte de los trucos en la toma de vistas se limita hoy a lo más a dos procedimientos: las tomas de vistas combinadas y las tomas de vista con modelos reducidos. En cuanto a las primeras, observa H. G. Tasker, en un artículo sobre los progresos de los métodos de producción en Hollywood («*Journal of the Society of Motion Picture*», Easton), que la proyección sobre un fondo parece haber destronado ya el procedimiento de separación de los colores tipo Dunning. Y si nos referimos a un estudio de Arthur J. Campbell («*American Cinematographer*», Hollywood) resulta que vuelve la estima por el viejo procedimiento consistente en combinar un decorado pintado en tela con un decorado natural. La parte del decorado a ejecutar por el pintor está excluida de la toma de vistas por medio de un *cache* colocado en el aparato. Se toma una fotografía aislada, se revela, se positiva y se proyecta en una pantalla de 0,75 x 1 m. El pintor termina entonces con el pincel las partes de la imagen que han quedado en blanco y se fotografía el cuadro así obtenido sobre el negativo anteriormente impresionado. Para el film *Dead Wolves* que obtuvo en Venecia el premio de la mejor fotografía, A von Barys ha combinado una diapositiva sobre vidrio que representa grandes nubes con una vista cinematográfica del mar para hacer de manera

más plástica la impresión opresora de grandes nubes inmóviles sobre la masa agitada de las aguas. Utilizó una lente biconvexa para compensar la diferencia de foco entre el paisaje cinematográfico y la diapositiva («*Kinotechnik*», Berlín).

Los modelos reducidos se emplean para evitar costosas construcciones de tamaño natural. Pero hoy se economiza incluso sobre las maquetas: en *Cleopatra* de Cecil de Mille, el combate naval de Azio no ha necesitado más que dos navíos minúsculos; la escena se enriqueció por pluri-impresión y por proyección sobre un fondo y se multiplicó el número de navíos al infinito haciéndolos evolucionar entre espejos («*American Cinematographer*»). ¿No podría aplicarse este procedimiento a otros géneros de producción de un gusto más actual? En las «revistas» cinematográficas, por ejemplo, las diferencias corporales entre las *girls* presentadas en filas son insoportables cuando se consideran los métodos ultramodernos de realización de films: ¿Por qué no limitarse a hacer evolucionar entre espejos paralelos, en los que se reflejaría al infinito, una sola y verdaderamente guapa muchacha? Así se ofrecería finalmente al espectador ese producto *standard* de belleza que no se ha llegado todavía a presentar.

LA ILUMINACION

Gracias a la célula fotoeléctrica que ha permitido entre otras cosas la construcción de fotómetros especiales, se puede regular hoy automáticamente, en relación a los cambios de intensidad de la luz solar, el tiempo de exposición y la abertura del diafragma en la toma de exteriores. Este es el método que — en un artículo aparecido en «*Filmtechnik*» invocando una más amplia utilización del cinema en las ciencias y en la técnica y que da una rápida indicación de las aplicaciones al *ralenti*, del acelerado, de la Röntgencinematografía, de la cinematografía en colores, etc. — Heinz Linke preconiza para resolver el problema, muy interesante desde el punto de vista cultural, de la cinematografía al acelerado de la construcción de edificios. La iluminación, como se sabe, constituye la gran dificultad de la cinematografía al acelerado en exteriores por el hecho de que sus cambios de intensidad entre la toma de una vista y la siguiente no son graduales, sino a saltos. Ahora bien, utilizando el regulador automático en cuestión, basta poner de acuerdo el sector del obturador y el diafragma con la intensidad mínima de iluminación. Cuando este mínimo de intensidad se supera, el regulador, mandado por la célula fotoeléctrica limita automáticamente el sector y el diafragma al grado de abertura necesaria.

Hay una cosa, sin embargo, en la que ningún aparato automático podrá nunca reemplazar al

ESCENOGRAFIA

hombre: y es el arte de determinar el carácter de una escena y de los personajes que figuran en ella mediante un juicioso reglaje de la luz y una inteligente colaboración entre técnicos de la luz y técnicos de la toma de vistas. El trabajo del operador moderno no se limita a la creación de cuadros magníficos y de un gran efecto ornamental; el operador tiene también y sobre todo la función de « caracterizar » dramáticamente seres y cosas y esta función le hace entrar de lleno en el terreno de la dirección escénica. El operador es el « director de escena de la luz ». Debe estar de acuerdo con el director de escena principal sobre la manera de interpretar la acción y los personajes, si se quiere obtener un resultado unitario. En su último artículo *La creación de la atmósfera mediante la iluminación* (« American Cinematographer ») Victor Milner, operador de Ernst Lubitsch demuestra que la labor del operador está lejos de limitarse a iluminar una escena y a rodarla. En *Las Cruzadas* de Cecil de Mille, queriendo poner de relieve lo que hay de excepcional en la fisonomía de los dos protagonistas, Ricardo Corazón de León y el Sultan Sladin, los ha sometido a un fuerte contraste de la luz con el lugar en que se encuentran y que está lleno de sombra. (« La fuerza de carácter de los dos personajes puede ser expresada tanto por la iluminación como por el diálogo y por la acción »). En cambio, hace resaltar el carácter de la mujer frágil e ingenua de la época caballerescas con una luz más dulce y atenuada. En este ejemplo se ve que la iluminación determina la concepción original del sujeto. ¿Cómo no lamentar que un « oficio » que requiere tanta inteligencia y sensibilidad se ponga tan pocas veces al servicio de un espíritu que sepa sacar partido en momentos elevados?

Técnicamente es interesante notar, con Milner, que la atmósfera particular de una escena está expresada menos por la intensidad de la luz que por el equilibrio de la luz y por la aplicación de la luz difusa. Milner prefiere obtener los efectos de luz difusa con lámparas que con la cámara, procedimiento que hace posible una labor más personal sobre todo en lo que concierne a las relaciones entre primeros planos y escenas de conjunto. Se adopta para esto en la fotografía un grado de difusión constante y se varía la iluminación según la escena. « También me parece conveniente, cuando se cambia de punto de toma de vistas, modificar la difusión de la luz y la concentración del haz de los proyectores que reemplazar los grupos de lámparas por otros más grandes o más pequeños y de reacción acústica diferente ». En cuanto a la posición de las lámparas, debe seguir siendo la misma durante una serie de escenas. Es una regla que desgraciadamente no se sigue sino en los primeros planos.

Es natural que Milner pretenda que se de al operador la posibilidad de familiarizarse con el tema desde la primera fase de su elaboración y de decidir de acuerdo con el director de escena, la escenografía, el vestuario y los detalles de la toma de vistas. La misma pretensión puede sentir legítimamente el escenógrafo. La escenografía es quizás el elemento del arte cinematográfico más descuidado, teórica y prácticamente. Por eso recomendamos la lectura del excelente artículo *La función del escenógrafo* que publica Alberto Cavalcanti en « Cinema Quarterly ». De este artículo resulta claramente que el decorado cinematográfico no debe concebirse como un trozo de arquitectura aislado, sino que debe construirse en estrecha relación con el objetivo, el encuadre y la iluminación. Lo que quiere decir que aquí también es necesaria una perfecta colaboración con el director y el operador. Colaboración que es la condición fundamental de la producción cinematográfica, la cual consiste en repartir un trabajo creador único entre varias personas que no son solamente ejecutores mecánicos, sino también y sobre todo artísticos. Con demasiada frecuencia, dice Cavalcanti, la escenografía cinematográfica se confía a pintores, arquitectos, decoradores y escenógrafos de teatro que no tienen la menor idea del trabajo especial del escenógrafo cinematográfico. « Primera regla: el decorado cinematográfico debe construirse de manera que se pueda iluminar convenientemente ». Muchos escenógrafos no han dado resultado por la sencilla razón de que han descuidado adaptarse a los progresos de la técnica de la iluminación. « La luz de arco, dura y blanca, y las lámparas de mercurio del viejo cinema hacían la fotografía muy dura y rica en contrastes. Con la pancromática y los objetivos grandangulares se adoptó la lámpara de incandescencia que da una luz más mórbida y una imagen menos definida. Se hubiera podido compensar este cambio, en caso preciso, con una escenografía más dura y más perfilada. En cambio, por falta de iniciativa de parte de los escenógrafos, todos los decorados tienen hoy el mismo aspecto monótono de morbididad ». Tampoco se ha hecho nada por adaptar la escenografía a la técnica de las panorámicas y de los *travellings*. Los decorados mastodónticos que se han acostumbrado a construir para asombrar al público pueden ser reemplazados muy bien por decorados de menores proporciones siempre que se utilicen objetivos grandangulares, sin renunciar al efecto que se desea. Un decorado más limitado es no solamente menos costoso sino que facilita la composición espacial al director y a los actores. Cavalcanti señala también la importancia dramática y atmosférica de las líneas principales de contorno de la construcción escenográfica tales como aparecen en la perspectiva de un en-

cuadre, y no tales y como son. La conclusión es que del decorado del tipo teatral hay que pasar al « Camara set », es decir, al « decorado construido para el aparato tomavistas ».

16 Y 35 M/M.

El cinema de *amateur* no es solamente una diversión. No es de excluir que en el porvenir los *amateurs* se vean obligados a ejecutar con frecuencia, por casualidad o gracias a posibilidades excepcionales, cintas de interés general. Así, las fotografías animadas que el coronel Linberg hizo de su hijo han aparecido en un noticiario americano. El sabio M. G. Allan Hancock ha rodado como *amateur* para los curiosos vistas de las islas Galápagos. En los dos casos se trataba de films de 16 m/m. que tirados en formato normal para ser añadidos a los noticiarios daban en proyección imágenes más bien granuladas. Se comprende que el procedimiento inverso, es decir, la reducción de un film de formato normal en formato reducido da los mejores resultados. Con ayuda de la positivadora óptica, se pueden sacar positivos de 16 m/m. de los que se sacarán después positivos del mismo formato por contacto directo. Las imágenes obtenidas por estos procedimientos son mucho mejores, sobre todo en relación al grano (E. W. Kellog, *La evolución del film sonoro* « Journal of the S.M.P.E. »).

EL SONIDO MANDA

Las escenas que se basan en un ritmo musical se realizan generalmente como sigue: mientras se rueda la escena se ejecuta la música previamente registrada y los actores — generalmente bailarines — ejecutan sus movimientos según el ritmo de esta música. La confección de los discos que sirven para este uso requería hasta hace poco de seis a cuarenta y ocho horas. Hoy, nos dice H. G. Tasker en el artículo citado anteriormente, se vuelve en Hollywood a los discos de celuloide que obtuvieron hace años un gran éxito de curiosidad entre los *amateurs*. De esta manera se llega a ejecutar en menos de diez minutos registros que pueden ser reproducidos de 200 a 300 veces. El procedimiento consistente en adaptar la imagen al sonido es un vestigio de la época de los viejos films sonoros sincronizados con discos gramofónicos del tiempo — principios de siglo — en que era todavía necesario hablar o cantar muy cerca del aparato registrador si se quería llegar a un resultado satisfactorio. Para los films de dibujos (films abstractos que ilustran trozos de música, dibujos animados, etc.) se empleó en estos últimos años el « prescoring » que consiste en sincronizar los movimientos de los personajes, los de la boca especialmente, con los sonidos registrados previamente. Recordaremos ahora que los hermanos Diehl,

los dos productores bávaros de films de marionetas, ponen a cada uno de sus fantoches seis o siete mandíbulas cambiables para poder dar mayor naturalidad a los movimientos de la boca y de los labios. Los hermanos Diehl han editado ya una serie de films de marionetas muy divertidos. También componen ellos mismos los escenarios. Algunos de estos films van acompañados de música sintética (procedimiento Pfenninger). En sus principios, los hermanos Diehl, que hacían sobre todo dibujos animados de publicidad, realizaron también un film de 1.200 m. en « sombras chinescas » *El Califa cigüeña* (« Film Kurrier », Berlín).

« GAGS »

A propósito de los « gags », de los que nos ocupamos en otra parte de la Revista, y del film *El hijo perdido*, que tan justamente interesa a la crítica, queremos citar un ejemplo de transposición de hallazgo cómico en hallazgo dramático. En una de las escenas más interesantes de *El hijo perdido* se ve al agente de policía que después de una larga y agitada persecución alcanza al desocupado cuando éste devora ávidamente el pan robado; apiadado el agente, alza los hombros y se va. ¿No recuerda esto al viejo film grotesco de corto metraje en que Charlot policía sorprende a una pobre mujer que disimula bajo su delantal un jamón robado? Emocionado Charlot, empieza a llorar, va a una tienda próxima, compra varios comestibles y se los pone a la mujer debajo del delantal. ¿No es interesante este paralelo entre el alzamiento de hombros del policía de Trenker y el gesto ingenuamente revolucionario del policía Charlot? — R. A.

D O C U M E N T O

El deseo que formulábamos al final de nuestra nota de enero va a realizarse: la casa « Images de France » ha encargado a nuestros colegas Jean Pascal y E. Roux-Parassac que reúnan la documentación necesaria para establecer el escenario de un film sobre la vida y la obra de Augusto y Luis Lumière. Nada mejor podía decidirse para celebrar el 40º aniversario de la invención del Cinema. Este film se proyec-