

Cine experimental

Título:

Medio siglo ha transcurrido

Autor/es:

Zúñiga, Ángel

Citar como:

Zúñiga, Á. (1946). Medio siglo ha transcurrido. Cine experimental. (7):20-26.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42691>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



MEDIO SIGLO HA TRANSCURRIDO

POR

ANGEL ZUÑIGA

Si a cualquier espectador de los que en 1895 vieron llegar el famoso tren a la estación de La Ciotat le hubiesen preguntado su opinión sobre el *cine*, se hubiese encogido de hombros y hubiese respondido: "Sólo es un curioso juguete." Costaría imaginar que aquel aparato mecánico se convertiría en el espectáculo favorito de las masas; que se pediría para él un nuevo lugar en las artes; que un día constituiría la organización comercial más gigantesca; que la máquina sería un nuevo medio de expresión.

No obstante, todo sucederá así. Ninguna otra organización comercial logrará reunir a su alrededor tal cantidad de oficios; ninguna máquina conseguirá expresar la gloriosa mentira de la ficción por medio tan original; ninguna otra forma expresiva que pida con mayor suficiencia la categoría de arte; a ningún otro espectáculo concurrirán semanalmente millones y millones de espectadores de todo el mundo para ver las mismas cosas, para aplaudir idénticos asuntos, para adorar parecidos intérpretes: signo igualitario de la época.

Cierto es que sólo podrán considerarse grandes obras aquellas en que se patentice el genio creador del individuo, aquellas en que sobre el trabajo colectivo, tan de la época, sobresalga la huella individual del realizador, como en los casos de René Clair, Pabst, Stroheim, Eisenstein, Chaplin, Griffith, Vidor. En el resto se trabajaría en un régimen de colaboración impuesto por la creciente complicación de la producción cinematográfica.

Si en la obra existe un instante de emoción o se sobreponen ciertos valores plásticos, no sabremos si habrá sido obra del guionista, del director o, en último caso, del montador, tan complicada resulta la colaboración. Y es que en el *cine* existe de todo un poco. Resulta, incluso, demasiado complejo. Hay física, mecánica, óptica, industria, comercio, incluso los más optimistas aseguran que existe un arte en embrión. ¿Pero hasta dónde cabe en todo ello la reflexión directa del espíritu que crea? ¿En qué lugar se pierde al pasar por tanto colaborador, como aquí

se necesita? ¿En qué punto puede llamarse arte una forma tan pendiente del progreso? Porque del *cine* se han dicho muchas cosas. Primero: *es una linterna mágica perfeccionada*; luego: *así podremos volver a ver la llegada del Zar*; después: *la moda pasará*; luego: *quizás es un arte*; a continuación: *es un arte*, y ya en plena euforia: *es más que un arte*. Nadie sabe lo que se dirá mañana.

En nuestra época, esta serie de signos universales, con los que pueden entenderse los pueblos del mundo —contando, claro, con que en ellos prevalezca la imagen—, muestra el poder de una forma de expresión colectiva para sugerir un modelo de expresión internacional al alcance de todos. No hay duda de que los nacionalismos van a entrar en un período de decadencia. Y pronto estas guerras nacionalistas de ahora resultarán un hecho tan curioso como las pasadas guerras de religión.

Partamos, pues, de una primera consecuencia: el *cine* es una forma de expresión colectiva e internacional, que conserva, claro, las peculiaridades propias de cada pueblo. Al referirnos a escuelas de *cine* —americana, francesa, alemana—, precisamos siempre todo aquello que las diferencia. No en aquello que las une.

El *cine* está en plena fermentación. Su misma capacidad de dirigirse a todas partes, de servir a todas las doctrinas, de bucear en el mundo del microscopio lo mismo que en la gigantesca pequeñez del universo, prueban su elasticidad y, al propio tiempo, una vitalidad que un día tuvo sus exégetas y sus denigradores.

En cierto modo, todos tenían razón, su razón. El caso era —como en todos los casos— llegar a un punto de compromiso entre los diferentes puntos de vista. Nadie acertó del todo; todos acertaron en algo. Y no se podía acertar porque "aquello" cambiaba a diario. No vieron unos lo que existía de progreso, que siempre es en arte signo de inferioridad; lo que el mismo refinamiento de la mecánica denunciaba, lo que era tan sólo técnica. Tampoco vieron los de-

más lo que tenía de madurez, de sazón, de original, atrevido y, ciertamente, autónomo en obras como en las de Chaplin, que nada ni nadie puede mejorar. Estas obras eran, precisamente, aquellas en que resultaba más marcado el valor creador individual. Y a él nos referimos cuando hablamos de las imágenes poéticas de un Dovjenko o de un Machaty.

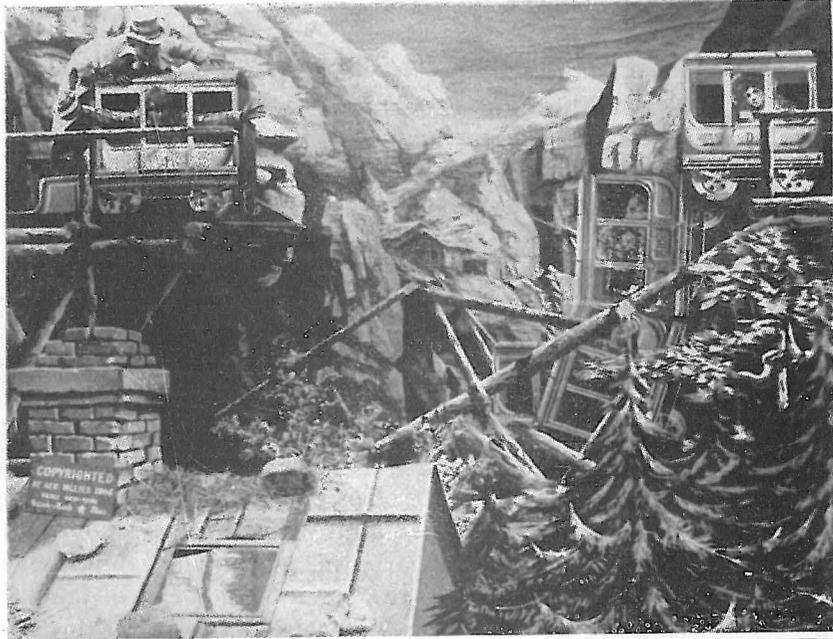
Pero, ¡cuántos y cuántos entusiasmos inútiles! ¡Cuántas y cuántas palabras perdidas! ¡Cuánto fuego hecho humo! Si Cocteau nos hablaba de la décima musa, Thomas Mann renegaba de la falta de estilo propio; Delteil compara el *cine* con la píldora Pink de la literatura, mientras Levinson dice que es una novela plástica; Villermoz habla de música de imágenes y Schowb se refiere a una melodía silenciosa. ¡Literatura de literaturas, y sólo literatura!

Unos verían tan sólo una copia mezquina de la realidad, sin comprender que ésta quedaba estilizada; aquéllos abogaban por una poesía, sin ver que ésta podía perderse al concretar al límite las cosas, al olvidar tantas veces que la máquina podía ser un elemento más que de realización, de irrealización. Lo difícil era mantener el tono poético de las imágenes, por la imagen misma, sin caer en concesiones torpes, en el latiguillo escénico, en la frase hecha, dicha como en el teatro.

El cine, al ser vivo documento, perdería parte de su posibilidad poética. Su mensaje resultaría breve. En el mañana sólo podrá ser entendido por unos cuantos eruditos, de la misma manera que sólo unos cuantos eruditos o personas de una cultura refinada se deleitan con el *Poema del Cid*. Aquí no tendrían significación las palabras del viejo filósofo griego: "Nadie puede ir dos veces a la misma comedia."

Todo lo que tiene de autenticidad, de fiel reflejo de su propia época resultará una forma tan precisa de darnos el secreto de su tiempo que se nos escapará él mismo, por cuanto sólo podría entenderse al reconstituirlo con pedazos de la sensibilidad futura. De momento, pues, hemos de atenernos a lo que el *cine* tiene de caducidad. Otra cosa sería, como el ejemplo de la metafísica de Kant: "Crear la patoma que por encontrar resistencia en el aire volaría mejor en el vacío."

Cierto es que desde el primer momento constituyó una curiosidad. En esa edad primera triunfó la fantasmagoría y la prestidigitación porque el público era primitivo y el espectáculo, primitivo también, rematadamente ingenuo. Sirvió entonces para incitar el pasmo bábica de un público que se encontraba con un espectáculo proteico, en donde todo era lícito y que, rara cualidad, despertaba una vaga ilusión. Se sacaba de la manga, con gran limpieza, todas las cintas raras en que el correo de 1905 gus-



De arriba a abajo:
"Les 400 cents coups du diable".
Méliès, 1900. El Oeste.
"El tesoro del Arno", de
Stiller.

taba cartearse con el diablo y emprender los más aparatosos viajes a la Luna, guiados por el hechicero Méliès.

Cuando nos mostró el primer plano como su máxima justificación, en una buena política de acercamiento a cosas nunca vistas y de alejamiento de cosas jamás soñadas, y entre cuya hábil combinación de unas y otras surgió el ritmo, ese día radiante empezamos a creer en el descubrimiento de un mundo nuevo. Sí; habrá alguien que lance, alborozado, el grito de "¡tierra!". Pero ese mundo estará hecho también a la imagen y semejanza del hombre, y esa imagen y semejanza era nuestra también, porque nos unía a ella el mismo cordón umbilical de humanidad.

La combinación de estos elementos había dado un nuevo cuerpo químico con distintas propiedades. La retina se acostumbraría al mecanismo del nuevo juego, a las variaciones de intensidad y distancia; se nos acompañaría por los más extraordinarios caminos, nunca recorridos por la vista que ahora palpa los objetos de una serie de sensaciones táctiles, que son como un hilo sutil que nos revela gestos, actitudes, pequeños movimientos, pasados mil veces por alto. El primer plano nos señala la cara con expresión de terror, la pureza de un afecto, unas manos que se crispan. No podremos escapar a tanta insistencia, al énfasis con que ese fragmento queda materializado hasta adquirir una expresión trascendental en el desarrollo del asunto, lo que le da su estilo, el criterio emotivo cuya línea temática se sigue. Una emoción podrá obtenerse por la alternativa de unos cuantos planos en tiempo convenido, que al presentar distintas cosas en una misma equivalencia y en sorprendentes ritmos de movimiento, nos darán un nuevo significado de las relaciones entre el objeto y el sujeto, entre la Naturaleza y el ser humano, entre el hombre y su sombra.

Aprendimos que un asunto tiene una nueva trascendencia porque ha aparecido el director, como más tarde veríamos el papel que le estaba reservado al guionista; luego, al montador. El director se encontraba, por primera vez, desde tiempo inmemorial, como inventor de cosas nuevas que añadir al acervo cultural de la época, o, mejor dicho, como conductor de cosas expresadas hacia nuevos fines. Del nuevo mundo iba a levantarse el velo de ilusión. El director conocería cómo agrupar los diferentes oficios para darles una salida única que pusiese en evidencia el fondo de esas superficies, en las que parecía detenerse la cámara, como si el lago tuviese miedo todavía de referirnos el secreto de su profundidad.

Del absurdo de Méliès y de esta dirección nueva tuvimos el parto feliz del *cine* moderno, primera creación poética en que lo físico se juntaba a lo espiri-

tual para darnos un cosmos hecho de acciones ilógicas y de cosas en que ni la gravedad ni la razón alcanzarían fácil existencia. Cuando los *films* del Oeste y los suecos nos descubrieron la Naturaleza como elemento integrador de este nuevo orden, comprendimos que nos hallábamos ante algo fresco, palpitante, vacilante de emoción, como una llama. Pero en este *cine*, todavía primitivo, los trazos de los personajes no lo eran menos. Aquél era el bueno; aquélla, la ingenua; estotro, el traidor; la de más allá, la vampiresa. Se iba a buscar tan sólo esquemas esenciales que nos diesen el mecanismo del hombre. Esta caracterología, por ingenua que pueda parecernos, era la forma de personalizar sin equívocos una serie de tipos.

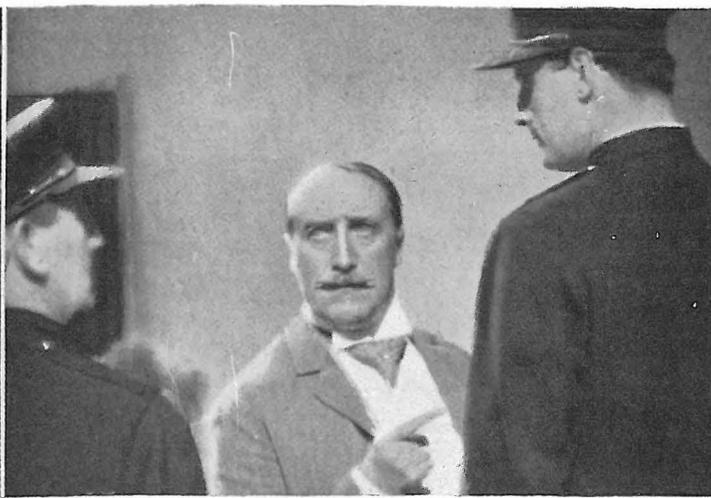
Pronto se sucedieron otras emociones. De la superficie se pasó a la profundidad. El mundo exterior en que parecía concretarse la materialidad de las formas plásticas adquiría su hondura. Traspasada la superficie de las cosas, éstas se nos presentaban desde ángulos insospechados, inesperados, y su aparición nos decía el porqué de tantas acciones. Si todo accionar era externo, el motivo de duda, la reflexión, los segundos pasados hasta tomar una determinación cualquiera —ritmo de interpretación, de reacción— os hablaban de la complicada madeja psicológica del individuo, nos daban su dimensión interior, su enorme profundidad. La cámara había dado sus golpes de azadón y por la tierra de aluvión habíamos llegado a la granítica profundidad, a la inmensidad oceánica del alma del hombre.

Lo lineal se unía a lo pintoresco; la profundidad se nos revelaba como milagro en la materialidad de las superficies; lo plural se convertía en unidad; lo romántico, que es la no claridad, o la claridad excesiva que ciega, se barajaba a lo clásico, que es medida, concierto. El *cine* empieza a hacer suyos algunos valores estéticos, negativos y positivos. Sabremos de lo bello, del culto a la anatomía, pero también de lo feo, del triunfo de la expresión, sobre todas las cosas; se nos hablará de lo tosco, pero también de la gracia; de lo elegante, pero también de las formas descuidadas; de lo inarmónico, pero también de la suprema armonía de las cosas. Y por ser una forma de expresión primitiva, no podrá abandonar ese instinto moral que las masas prefieren: la lucha del bien y el mal, llevada hasta el extremo. Cuando más tarde se descubrió el ambiente, entonces pudo decirse que el *cine* se había volcado hacia afuera totalmente, que había desencajado el límite de las cosas, había roto el cinturón que las oprimía.

Este nuevo estudio del ambiente surgía de una nueva idealización de las cosas que rondaban a los personajes. Estos se bañaban por todas partes, como islas, en sombras de luz; parecía como si les rodease



"El sombrero de paja de Italia", René Clair.



"L'Opéra de Quat'Sous", Pabst.

una atmósfera densa que todavía recortase más el perfil humano de sus figuras, aunque, en ocasiones, se exagerase la nota y se olvidase la acción por hacer participar al ambiente en el drama emocional, en detrimento del asunto. Esta sensación que nos dejaba el espacio que envuelve a los personajes alcanzaría su mayor significado al revelarnos la angustia producida por ciertos objetos. A la vista de una escalera vacía podía darnos, en determinado momento, tanta emoción como un rostro humano lleno de desesperación.

Es el triunfo de un nuevo realismo, inconcebible e inconcebido. En él había, como en todo arte, una ilusión. Se nos daba incompleto, por fortuna, para que se echase a volar la fantasía, pues no todo iba a ser una copia trivial de la vida. Por de pronto, sólo se contaba con dos dimensiones. Por otra parte, el ser humano había perdido el habla; todo se le volvía gesto, actitud, entendiéndose por señas en un mundo de sordomudos. Y esta fué una de sus fortunas: la de hacerse entender por signos, los propios, los de la imagen, aunque también perdiese los mejores años de su infancia en el viejo teatro. Cuando salió de esta esclavitud nos dió la mágica ocasión de ver las cosas del mundo de una forma distinta, nutriéndose de ellas como si fuese la suya una vegetabilidad porosa.

Hemos visto, pues, surgir un vocabulario de líneas y volúmenes: el caprichoso mundo de los objetos; establecerse una serie de relaciones completamente nuevas entre el hombre y el mundo circundante. Nos adentramos en una selva virgen, en que nuestro fino instinto de cazador aprende a valorar cada sombra. Los animales dejan retratar sus movimientos, la expresión morfológica de sus rostros. Vemos cómo las cosas se transforman en sensaciones, cómo los ob-

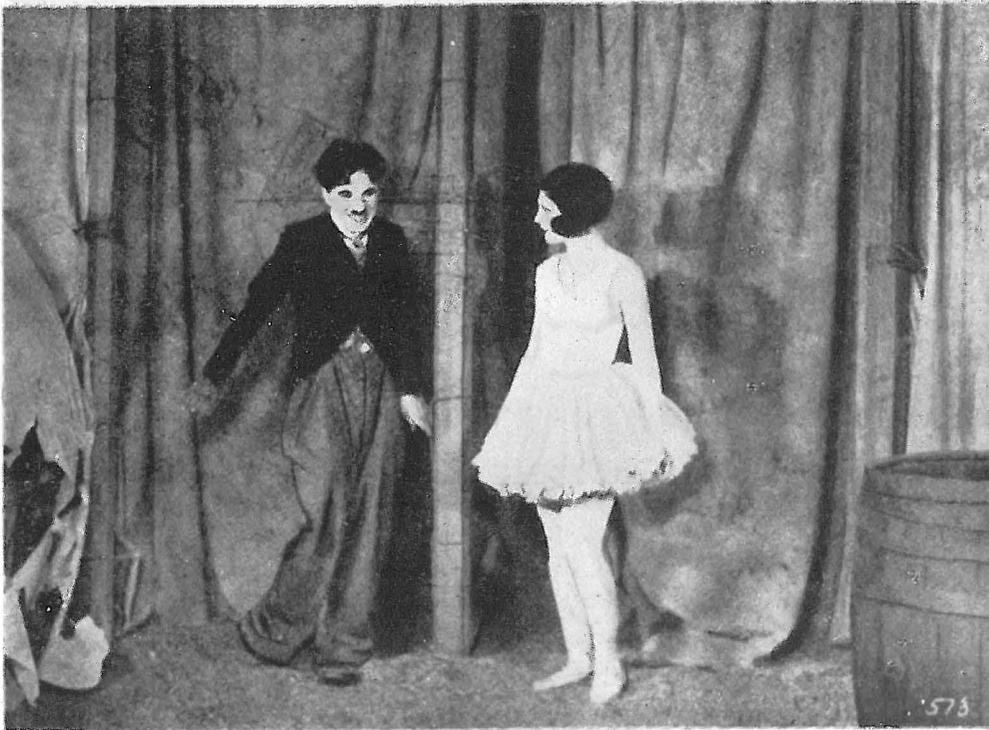
jetos alcanzan un valor independiente y absoluto. El director les da una nueva jerarquía y el sitio que ocupan en el tiempo y en el espacio cinematográfico les da su verdadero valor, su rango cualitativo. Epstein dice que en el *cine* no existen naturalezas muertas. Los objetos poseen actitudes. Cada accesorio es un personaje.

Si insistimos en lo que en él hay de documento, veremos cómo resulta la más verídica exposición de las cosas, de las modas de nuestro tiempo. Por primera vez en la Historia, vamos a tener un vivo reflejo del mundo. Una obra de Shakespeare la vemos ya desde un punto de vista muy distinto al del que fué escrita. Cada época le ha añadido su porción de sensibilidad: las palabras las hacemos sonar de otra manera, porque se ha perdido su acento original, rigurosamente histórico, el matiz con que fueron pronunciadas.

En el *cine*, las cosas tienen un valor documental inaudito, porque no sólo recoge los temas del momento, sino que les da el gesto de los personajes —de acuerdo con la época— y la indumentaria, la moda, el mobiliario, su colocación, el alma de las cosas, que es imposible reconstruir. Es un documento vivo, único e imperecedero, que dejamos al mundo para el día de mañana. Un cadáver viviente de formas periclitadas.

También los movimientos de cámara nos traen nuevas dimensiones. La narración puede ser objetiva o subjetiva; la cámara puede ser agente activo que cuenta el tema o puede conjugar su tiempo en pasiva. Se pueden practicar todas las deformaciones, poner en práctica todos los desplazamientos.

El movimiento pasa a ser la cualidad máxima del *film*. No habría emoción, sin moción. Este movi-



"El circo", Chaplin.



Un viejo film

miento podía ser de diversas categorías: movimiento del actor o de los objetos, movimiento de la cámara, movimiento del *film* impuesto por el montaje. Por aquí se llegó a abusar del movimiento por sí mismo en todo aquello que tenía de visual, de efecto por el efecto, sin preocuparse de las causas interiores, o sea, de todo aquello que —social y económicamente— lo producían.

El movimiento de la cámara nos daba el poder de trasladarnos a todos los sitios, de poder asistir a las más impensadas acciones desde los más absurdos puntos de vista y poder así captar detalle a detalle la visión en conjunto de una acción. Es el instrumento para reflejar una realidad creada, un estado de ánimo que ha pasado anteriormente por determinados procesos intelectuales.

Cuando supimos todo eso, descubrimos la magia del ritmo. Determinados movimientos poseían una duración fija, un orden en el tiempo. Esta sucesión de imágenes creaba el ritmo exterior, puesto en solfa definitivamente por el montaje, especialmente en el *cine* mudo.

Objetos, personas, naturaleza, nos descubren su valor fotogénico. La fotogenia, se dice, es una cualidad esencial. Se es o no fotogénico: he aquí la cuestión. De no alcanzar esa categoría, se pierde todo valor. Hay formas que realzan sus valores estéticos o emotivos; otras los rechazan. Todo aquello que se justifica en belleza, es fotogénico; todo aquello que tien-

de a resaltar lo esencial de las cosas, es fotogénico. Pero, naturalmente, en esto entrará la suprema sensibilidad del artista. Cámaras como las de Gregy Tolland, Rudolph Maté, Perinal, conocen el ángulo y la iluminación precisos para que la fotogenia sea una cualidad otorgada por el operador, independiente del objeto.

El caso es que el *cine* posee ya sus postulados estéticos. Nos hallamos ante nuevas fórmulas que obedecen a la actividad creadora del artista. El oficio ha llegado a crear categorías en su afán de composición. Hablamos, claro, de cintas que lleven la huella del realizador, o sea, de todas aquellas rigurosamente personales. Claro que deberán juzgarse de acuerdo con el tiempo de su realización, y, ya en él, de acuerdo con los medios que el realizador haya tenido a su alcance.

En los diversos estilos del *cine*, lo que podríamos llamar escuelas nacionales, lo importante es que exista una voluntad de coincidencia entre lo formal y el contenido. Taine pretendía que el medio social, las costumbres, lo histórico, la tradición, la raza, eran importantes para el hecho estético. El *cine* todavía viviría de esos residuos del siglo XIX, aferrándose a ellos.

Por esas teorías, aplicadas al *cine*, veríamos los puntos de contacto que guarda con distintas expresiones artísticas de la época. Existe, en todo momento histórico, lugares comunes a toda la Humanidad.



film" de Griffith.

"Y el mundo marcha", Vidor.

El cubismo, el sobrerrealismo, la inclusión de la ciencia, las teorías de los psicoanalistas, todo ello es asimilado, permaneciendo en un terreno de influencias mutuas, pues ciertas tendencias pintorescas del *cine* son explotadas por literatos como Blaise Cendrars, así como parte de su lenguaje fantástico es usado en la literatura. Tampoco son escasas las aportaciones cinematográficas aprovechadas por el teatro, por ejemplo, en las experiencias escénicas de Piscator y del director polaco Leon Schillar. En uno de los "ballets" de Diaghilev, *Oda*, de fondo pirandelliano, se usaba también la combinación teatral cinematográfica, tan extendida en el *music-hall*.

La plástica del *cine* exige formas bellas que contenten a la razón tanto como a la sensibilidad. Si en un momento, el carácter ha privado considerablemente en detrimento de la belleza —exaltación de intérpretes feos, como Beery, Valeska Geert, Asta Nielsen—, lo cierto es que ha habido una exaltación del sentido anatómico y plástico de las formas. La pintura ha cedido al *cine* sus puntos de vista —Degás—: la técnica de la luz, los impresionistas, la manipulación de la forma contenida en el espacio; pero el *cine* se ha evadido de tales limitaciones por la creación de una sensación de tiempo ideal cinematográfico, hecho de puros convencionalismos, como en todo arte, hasta formar una nueva realidad que nada tiene que ver con la verdadera. La luz se derrama sobre los elementos. Los contrastes entre luces y sombras operan

sobre la sensibilidad del auditorio y la luz parece espiritualizarse para alcanzar así una mayor expresión.

Lo malo es que al descubrir la palabra, llegaríamos de nuevo al teatro. Se retrocedería a los tiempos del *film d'Art*, con su aparatosidad escénica. No sólo se cultivaría en América; también en Francia —Pagnol o Cuitry— o en Inglaterra —*Pigmalion*— la palabra volvería a dominar. Se copiaría la técnica teatral y se intentaría disfrazarla con un primitivo cambio de planos. El *tempo* de la voz humana —inalterable— restaría vivacidad al *film* y posibilidades al montaje. Por mucho que Ben Hecht y Mac Arthur, en *The Front Page*, dieran una mayor velocidad al diálogo, éste no podría evadirse de los límites de una lógica humana.

El descubrimiento del *cine* hablado destruyó el equilibrio. Fué durante unas temporadas teatro y nada más que teatro. Al superar esa fase primitiva se vió lo bueno que la misma aportaba. Se habían sustituido los títulos por palabras, y esto, dígame lo que se quiera contra la palabra, resulta excelente. Los títulos era la tara más grande que tuvo el *cine* mudo. Cuando se pretendía pasarse sin ellos, entonces era cuando más se veía lo imprescindibles que eran. Se torturaba lo indecible el lenguaje de la cámara para expresar algo fácil y sencillo de decir. En el barroquismo de *Varieté*, para darnos la impresión de una orquesta de jazz, se la desglosaba, plano a plano, por instrumentos. Esto resultaría ahora un inadmisibles

pleonasma. Ya no tenemos que ver la orquesta: la oímos, y su sonido nos da la referencia, mientras la acción fluye sin interrupciones.

Lo malo es que a los *films* sonoros —que era la creación nueva— se prefirió los hablados —que era la copia del teatro—. Y para el sonido no ha aparecido ningún Griffith. Al poner de manifiesto sólo aquellos que resaltan la intención de una escena, como en *La melodía del mundo*, de Ruttman, o en *Ateluya*, de Vidor, parecía descubrirse un nuevo mundo que no sería explorado. Claro que siempre hemos visto buenos ejemplos: la escena de la campanilla en *Blackmail*, de Hitchcock, es una excelente prueba de los valores del sonido superpuestos a la expresión de la imagen. A veces, los sonidos se alteraban. En *Marruecos*, de Sternberg, se ven los coches que se deslizan silenciosamente; tropas que desfilan sin que se oiga el típico ruido, sino tan sólo el batir de un tambor.

Si en el teatro todo eso se oye desde un ángulo, en *cine* desde todos y desde las más diversas distancias. Los sonidos tal como se producen, sin significado alguno; los sonidos tal como los señala el director, deformándoles para darles una intención, bien auditiva o bien de analogía con las imágenes, creando una continuidad auditiva.

En *City Lights*, un diálogo se representa por una serie de falseados sonidos de palabras. En *Hurricane*, el fragor de la tempestad alcanza a expresar bellos efectos sonoros; en *Long Voyage Home*, sobre las sombras del grupo humano que lanza al mar el cadáver del marino, se oye el silbar del viento.

El eco en *Citizen Kane*, en *La jaula de oro*, en *Carbón*, son elementos nuevos que nos causan, por la novedad, sorpresa. La combinación de silencios y sonidos nos da contrastes auditivos, como vi-

suales los de sombras y luces. En *Strange Interlude*, el procedimiento queda mejor que en el teatro, pero no sabemos hasta qué punto puede decirse que sea una exposición afortunada del monólogo interior de Larbaud o de Joyce.

Todo ello, claro, no son sino escenas sueltas al lado de otras que no piensan sino en la claudicación. Y es que el *cine* se comercializa hasta lo infinito. Será imposible el triunfo de los artistas, como en el mudo cuando éste despertó las esperanzas de todos. No se puede trabajar con independencia, puesto que la organización cinematográfica costará demasiados dólares para arriesgarlos en ensayos de resultados problemáticos. René Clair ha señalado esta comercialización angustiosa del *cine*, que acabará con todo intento de independencia. La obra mejor de Ford, de un Orson Welles, chocan con la estrechez mental de la industria cinematográfica.

El mal del *cine* es que una obra haya de movilizar tantos capitales. Un pintor, un músico, un literato realizan la suya con una mínima cantidad de elementos; el *cine*, por el contrario, los necesita y en tal cantidad que obliga a elevadísimos presupuestos. Esta su actuación es una tara esencial. En el *cine* mudo esto existía en un mínimo. Cualquier hombre con una cámara podía obtener resultados excelentes, como así hizo Robert Siodmack. Ahora la organización es demasiado complicada. Y el *cine* se industrializa en tal forma que nos obliga a pensar en sus muchas limitaciones. La era de los artistas ha pasado. Pero no hay duda de que volverá, de que ha de volver si es que el *cine* debe subsistir como una fórmula de expresión elevada, de acuerdo siempre con su época, de acuerdo siempre con lo que, en esencia, es una máquina de registrar el tiempo.

