

otro cine

AÑO II

N.º 6

1953

Del film documental
de la ascensión al
ANNAPURNA.

Fotograma de
Louis Lachenal.
(E. Juventud)



FilmoTeca
de Catalunya



**Venta de Cámaras,
Proyectores, Accesorios
y Material virgen.
Alquiler de Films 9,5 y 16 m/m
Sesiones a domicilio.
Reparaciones mecánicas,
ópticas y eléctricas.**

**LA UNICA CASA DEDICADA SOLO Y
EXCLUSIVAMENTE AL CINE DE AFICIONADO**

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

**RONDA UNIVERSIDAD, 24 - TELÉF. 22 14 70
B A R C E L O N A**

**Revelado mecánico, de
compensación automá-
tica, de todas las marcas
de películas inversibles
de 8 - 9,5 y 16 m/m**

**Especialidad en Kodak,
Gevaert, Baughet Pathé
Agfa, Lumière Ansco.**

**Servicio rápido de entregas a
cualquier punto de España.**

Copias-Títulos-Reportajes



Tan fácil...



...como en el cine plano, Ud.
puede filmar EN RELIEVE.

El cinestéreo KERN-PAILLARD se lo
da todo resuelto y se usa tanto con
película en negro como en colores.

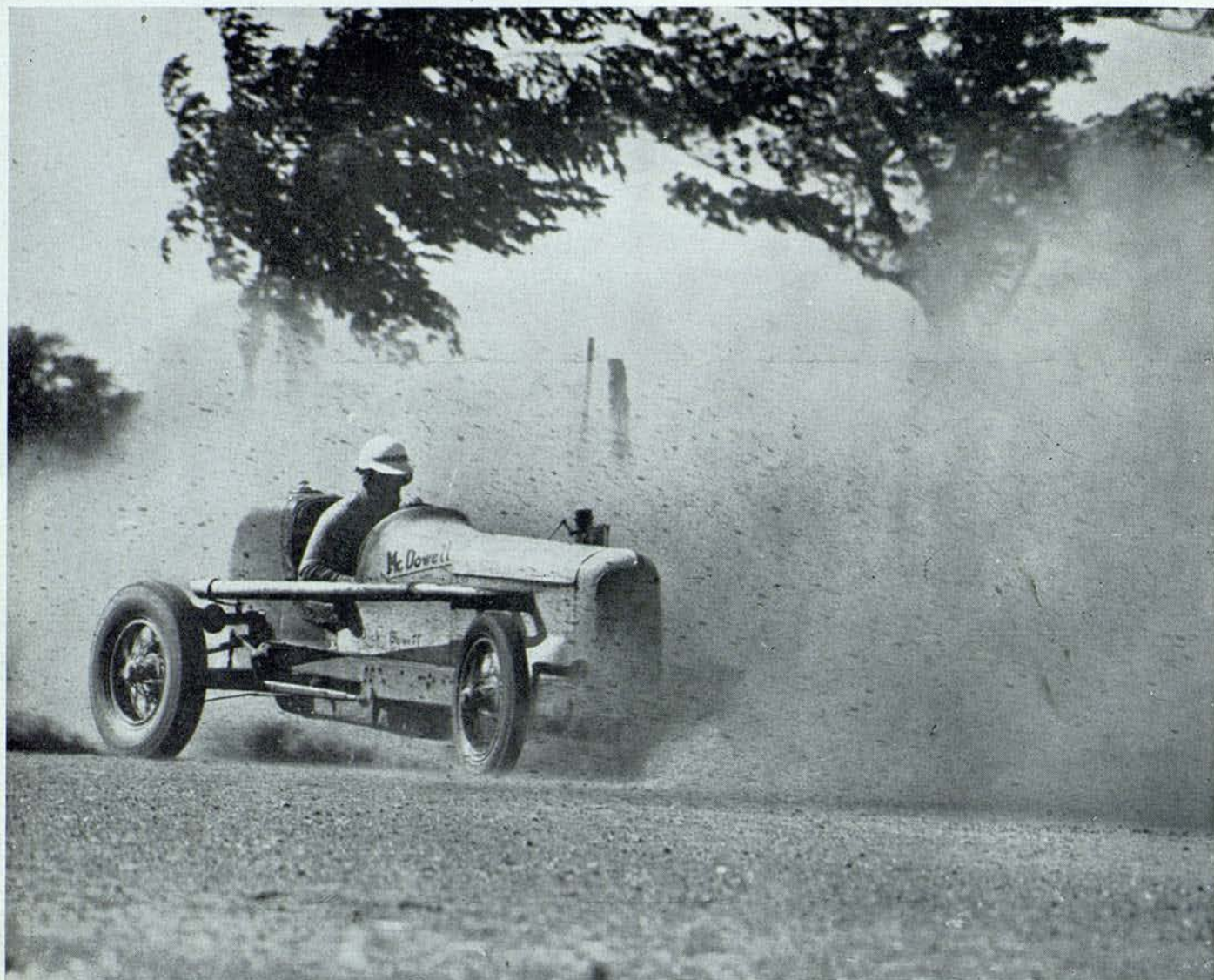
Ninguna complicación al proyectar.

El objetivo estéreo KERN-PAILLARD
se adapta a todos los proyectores.



Representante
General en España: **GERMÁN RAMÓN CORTÉS** Aribau, 74
Tel. 28 45 68 **BARCELONA**

FilmoTeca
de Catalunya



KODAK

SINÓNIMO DE ALTA CALIDAD

KODAK, S. A.

MADRID

PUERTA DEL SOL, 4
AVDA. JOSÉ ANTONIO, 6

BARCELONA

PASEO DE GRACIA, 22

SEVILLA

CAMPANA, 10

Podrá captar escenas de gran intensidad deportiva en toda su acción y con el máximo detalle, usando película Cine Kodak en blanco y negro, o Kodachrome, en 16 y 8 mm.

*La película **KODAK** es la más usada por aficionados y profesionales, por su alta calidad, constante uniformidad y seguridad en los resultados.*

FilmoTeca
de Catalunya



AÑO II 1953 NÚMERO 6

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la
SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactores-Jefe:
JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: INDUSTRIAL GRÁFICA ESPAÑOL

Distribución:
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA
Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Sumario

- Editorial. . . . Final de etapa.
- Documentos. . Thor Heyerdhal: «La expedición de la Kon-Tiki».
- Crónica Julián Juez: «Cine documental».
- Estética José Palau: «Consideraciones sobre un film ejemplar».
- » J. Montoriol: «La secuencia».
- Reportaje . . . Juan Bas Bofill: «Thomas Bouchard en Barcelona».
- » José Aymerich: «Los amateurs ante su público: Marta Gresely».
- Humor Manuel Amat: «Tijeratura».
- Técnica D. Fundido Encadenado: «Trucajes y efectos técnicos. II. Modificaciones en la forma de la imagen».
- Opiniones. . . José Torrella: «¿Quién es cineísta amateur?».
- Cine amateur. Actividades El cine amateur en su salsa. Concursos. Compra y venta de ideas. Última hora técnica. Consultorio.
- Cineclubs . . . M. Rabanal Taylor: «La gran ilusión», de Renoir.
- Documentos . Filmografía de Jean Renoir. Actividades de los cineclubs.
- Noticiario. . . Enfoque a la actualidad.
- Bibliografía. .

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

3 números (Semestre)	55 Ptas.
6 números (Un año)	100 »
Socios de la SECCIÓN DE CINE AMATEUR del C. E. C.	90 »
Extranjero	125 »
PRECIO DEL EJEMPLAR	20 »

FINAL DE PRIMERA ETAPA

Con este número 6 cubre OTRO CINE su primera etapa. No podemos decir, en rigor, su primer año, porque si hay quien afirma que las matemáticas a veces fallan y no siempre dos y dos son cuatro, tampoco el primer año de OTRO CINE ha sido de doce meses sino de un poquito más.

Confiamos que nuestros amigos nos habrán disculpado por la ligera demora. La editora de OTRO CINE no es una empresa especulativa sino una entidad cultural: la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Hacemos cine por deporte y por placer estético, y hacemos una revista por romántico espíritu de aventura. No nos ruboriza confesar que somos igualmente "amateurs" cuando hacemos un film que cuando hacemos una revista. Lo que creemos debe pesar en la opinión de quienes nos juzguen es que, del mismo modo que algunos films amateurs tienen más ambición y dignidad artística que muchos films profesionales y pueden ser considerados como pequeñas joyas de la Cinematografía, nuestra publicación supera también en ambición y calidad a muchas otras publicaciones de cine que son editadas por empresas constituidas y organizadas profesionalmente.

Sentada esta premisa, la de nuestro romántico espíritu amateur, confiamos queden disculpados nuestros pequeños fallos, en los que nunca podrá vislumbrarse falta de probidad.

En efecto; los intereses del suscriptor son para nosotros sagrados. Cuando la Sección de Cinema Amateur del C.E.C. decidió lanzar OTRO CINE se comprometió consigo mismo a sostener la publicación durante un primer año de ensayo, fuesen cuales fuesen los resultados durante ese primer año. Siendo la publicación bimestral, un año ha de comprender, por lo menos teóricamente, seis números. Y a esta cifra nos hemos atenido. Ha habido suscriptores adictos y de buena fe que al finalizar el año 1952 nos renovaron la suscripción. Pero nosotros consideramos vencidas las suscripciones anuales, en general, con este número 6, prescindiendo de fechas.

Y, lanzado este sexto número, nos disponemos a proseguir con una nueva etapa anual que, como la anterior, puede que sea de más de doce meses —haremos lo posible para sincronizar bien con el calendario— pero, desde luego, será de seis números.

Desgraciadamente, nuestra aventura sigue siendo una aventura y nuestro enrolamiento para otro año es una auténtica heroicidad. Pero, afortunadamente, recibimos cada día nuevos testimonios de adhesión y de simpatía, unos de carácter práctico en forma de nuevas suscripciones y otros de tipo moral en forma de cartas halagadoras, estímulos verbales y juicios que de OTRO CINE se emiten en importantes publicaciones del país y del extranjero. Y todo ello, unido al apoyo que representa para nosotros la colaboración de los anunciantes, especialmente de aquellos cuya permanencia es uno de nuestros más firmes soportes, nos permite ser un poco optimistas y nos estimula a resistir.

Por otra parte, este primer año no ha sido tan sólo de ensayo o tanteo económico. En el curso del mismo hemos ido tomando el pulso a nuestros lectores y hoy, al cabo de seis números publicados, sabemos con bastante precisión hacia dónde debe orientarse la revista. Hoy contamos con un núcleo considerable de suscriptores y ellos nos señalan el rumbo a seguir. El lector esporádico, o constante pero libre, nos disculpará: aunque merece nuestra simpatía y nuestra gratitud, para nosotros no deja de ser un lector desconocido y, por consiguiente, incógnito; no puede servirnos de orientación. Es lógico, pues, que la revista —entiéndase, una revista de tipo restringido como la nuestra— se deba principalmente a los suscriptores. Y como éstos forman un bloque bastante compacto, la revista tendrá una mayor unidad que en sus comienzos, cuando a través de la diversidad tenía que tantear distintos campos de acción.

Lo que no se alterará es su criterio de selección —tanto de contenido como de continente— y la elevación —compatible con el sano humor— de que en el orden artístico, en el educativo y en el moral ha informado a OTRO CINE desde su primer número.

Al finalizar esta primera etapa damos las gracias a anunciantes, suscriptores y lectores en general, y les pedimos a todos que no nos abandonen. Necesitamos la colaboración de todos. Todos juntos hacemos OTRO CINE.

NUESTROS PRÓXIMOS NÚMEROS

He aquí algunos de los trabajos que tenemos en cartera: **El documental en Gran Bretaña**, por J. López-Clemente; **Cantar como una cigarra pero trabajar como una hormiga** (historia de la realización del film «La cigale et la fourmi», de muñecos animados, por su autor J. Beadoun); **El arranque**, por J. Montoriol (segundo artículo de la serie **Iniciación al análisis del film** que empieza en el presente número); **Delmiro de Caralt**, dentro de **Los cineístas frente a su público**, por José M. Aymerich; **Principios del film documental**, por Manuel Rotellar; **André Cayatte**, por Manuel Rabanal Taylor; **El dibujo animado aplicado al documental**, por Salvador Mestres.

A fines del verano de 1947 se divulgó en el mundo entero el éxito de una expedición científica sin precedentes. Seis hombres, viajando sobre una ligera balsa de madera habían recorrido 6.900 Km. a través del Pacífico, desde las costas de la América del Sur (Perú), hasta las islas Polinésicas, en 101 días, con el solo objeto de demostrar una teoría respecto al origen de los polinésicos. El jefe de esta increíble expedición fué el joven sabio naturalista noruego Thor Heyerdahl. Dos cámaras cinematográficas de 16 mm. formaron parte de la expedición con el fin de obtener un documental vivo del mismo. El hecho de que Thor Heyerdahl era estrictamente un amateur del cine y que entre la tripulación nadie tenía la menor experiencia cinematográfica, no deja de ser uno de los aspectos más curiosos de esta historia ya por sí misma asombrosa de bravura, riesgo y despreocupación. Seguramente nuestros lectores habrán leído el apasionante relato de tal proeza. En las notas que siguen (recopiladas de varios trabajos del propio Thor Heyerdahl publicados en diferentes revistas inglesas y francesas) este intrépido hombre de ciencia nos explica cómo realizó su film, las dificultades en que se encontró y algunas de las incidencias que esmaltaron su emocionante periplo.

Por nuestra parte sólo haremos algunas aclaraciones técnicas sobre este film que, titulado "La Expedición de la Kon-tiki", tanto ha apasionado en los medios cinematográficos. La primera de ellas es la de que el film, tal como se proyecta en los locales públicos, es una ampliación a 35 mm. del original rodado en 16 mm. A esta desventaja inicial hay que sumar otra de no menor interés técnico y es la siguiente: Thor filmó todo el documental a razón de 16 imágenes por segundo, que es la cadencia normal del cine mudo. Por lo tanto, además de ampliar las imágenes de 16 mm. a 35 mm., éstas tuvieron que aumentarse en número para que el film pudiese ser proyectado a razón de las 24 imágenes por segundo que es la cadencia normal del cine sonoro.



La «KON-TIKI» fué construida según los procedimientos primitivos de los indígenas sudamericanos del primer milenio de nuestra era...

THOR HEYERDHAL NOS RELATA COMO FILMO

LA EXPEDICION DE LA "KON-TIKI"

Antes de la expedición de la Kon-Tiki yo era un cinefista amateur. Cien días después, al término de 6.900 km. y de 2.700 mts. de película de 16 mm., continué siendo un amateur. Indudablemente una de las razones del éxito de este film se debe seguramente al hecho de que es, precisamente, la obra de un amateur. No creo que los que vean la versión cinematográfica completa imaginen que el film haya sido realizado por otro que no sea un amateur. No obstante, si bien el interés primordial del film reside en el tema, no podían negligirse las reglas básicas de la filmación. Ni para un amateur son excusables los errores de exposición, los encuadres defectuosos ni los dedos delante del objetivo.

Anteriormente a la expedición ya tenía adquirida cierta experiencia cinematográfica con una cámara de 16 mm. Durante mis vacaciones en la Universidad de Oslo tenía la costumbre de ir por las regiones montañosas para filmar la vida de los animales salvajes. Estudiaba la zoología y me interesaba por el comportamiento de la vida animal. Filmar era una de mis pasiones ya que encontraba mucho más interesante llevarme a casa, por ejemplo, un ante vivo e intacto sobre mi película, que un triste trofeo muerto. Dejando aparte esta experiencia de amateur, nunca alcancé una gran preparación técnica como cameraman. Indudablemente, mi primer film completo y de mucho mi mayor y más ambicioso esfuerzo con la cámara, ha sido el del viaje efectuado sobre la balsa llamada Kon-Tiki.

Nunca había prestado mucha atención al aspecto técnico del cine pero acerté en llevarme en la expedición dos cámaras Bell & Hovell. Una de ellas estaba equipada con una torreta de tres objetivos y la segunda sólo estaba provista de un solo objetivo. No recuerdo ni las marcas, ni las oberturas, ni las distancias focales de los mismos. No me llevé ningún trípode

y si bien mi equipo se completaba con un fotómetro, confieso que no lo hice servir en ninguna ocasión.

Aunque todo el film de esta versión en 35 mm. está realizada en blanco y negro, también rodamos bastantes metros en color. Una parte de estos rollos salieron bien y son los que me han servido para ilustrar mis conferencias a través de los Estados Unidos. Estos metros de película en colores no ha sido posible incluirlos en la versión "profesional" de la R.K.O. ya que para seguir el orden cronológico de la historia nos habría obligado a intercalarlos, en fragmentos, entre las escenas filmadas en negro. Otra parte del metraje filmado en color se perdió por el mal funcionamiento de una de las cámaras después de haber sido alcanzada por las nocivas salpicaduras del agua del mar. La humedad también nos hechó a perder buena parte de lo filmado en color.

El punto más elevado de la balsa respecto al nivel del mar en calma no era superior a los 50 cm. por lo que encima de todas las cosas dispuestas sobre el puente de la Kon-Tiki había siempre espuma y moho. Muchas veces el agua llegaba incluso hasta nuestro camarote. Todo el equipo cinematográfico se guardaba por lo tanto en sacos impermeables en el interior de los cuales se dispuso un secante químico para absorber la humedad. Las cámaras sólo se sacaban de estos recipientes los momentos precisos para las tomas de vistas. En cuanto a la película virgen, desde que se desprecintaba un rollo, éste debía ser filmado en su totalidad en el menor tiempo posible, precintarlo de nuevo y guardarlo seguidamente en otro saco impermeable.

No dejé de filmar en toda la expedición. Enseñé a manejar la cámara a dos compañeros de la tripulación para el caso en que yo estuviese ocupado en otros quehaceres más apre-

miantes. La luz fué casi siempre muy dura, cruda, pero como ya tenía alguna experiencia de la fotografía en los mares del Sur, el problema del tiempo de exposición no fué tan difícil de resolver como hubiera podido ser.

Una ligera balsa flotando en medio del Pacífico no es una plataforma tan estable como parece. Ni en los días de mayor calma, el menor problema no fué precisamente el de sostener firme la cámara ni panoramizar suave y regularmente. No es necesario por lo tanto destacar las dificultades del continuo balanceo y cabeceo provocados por el mar agitado, ya que llegaban a impedir totalmente la filmación, especialmente desde la canoa neumática que llevábamos. Indudablemente mis más terribles momentos de la travesía fueron debidos al querer filmar la Kon-Tiki, desde esta canoa, junto con un compañero. Efectivamente, para tomar una vista de conjunto de nuestra balsa tuvimos que alejarnos un poco de la misma y entonces nos dimos cuenta con verdadero pánico de que la balsa se alejaba de nosotros a una mayor velocidad de la que podíamos imprimir a nuestro bote neumático con sus pequeños remos. Los compañeros que habían quedado en la balsa eran incapaces de detener su marcha y todo lo que pudieron hacer fué arriar la primitiva vela cuadrada de que iba provista la balsa, pues con ella no era posible hacer virar la embarcación ni navegar contra viento. Con un esfuerzo extraordinario y completamente agotados pudimos acercarnos un poco a la balsa, desde la cual nos echaron un cable. A partir de aquel día, cuando teníamos que filmar escenas de la balsa, desde fuera de ella, lo hacíamos con el bote neumático pero unidos a la Kon-Tiki por un cable.

No nos faltaron aventuras desagradables. Cuando se está sentado dentro un pequeño bote neumático danzando entre las olas y te encuentras rodeado de tiburones y de delfines todavía más agresivos que atacan los remos cuando éstos se hunden en el agua, ¿cómo es posible filmar ante el peligro evidente de que nuestro bote pueda ser destrozado de un solo bocado? La impresión que sentíamos era la de estar sentados sobre un globo que tuviese debajo una vela encendida.

Nuestra balsa estaba a la merced de dos clases de peligros: aquellos que podíamos evitar y aquellos contra los cuales nada podíamos hacer. Cuando se rompió nuestro timón todos estábamos ocupados en unas tomas de vistas, así es que al recibir la visita de las ballenas no pudimos hacer otra cosa, para evitar el desastre, que prepararnos para una peligrosa colisión y continuar filmando.

La primera ballena vino directamente hacia nosotros por el lado izquierdo de la balsa seguida inmediatamente por otros siete cetáceos. Tanto se acercó la primera ballena que oíamos su resoplido al balancear su enorme cabeza de un lado para otro. Su grande, negra y reluciente frente no estaba ya más lejos de nosotros de dos metros cuando el animal se zambulló rápidamente y se deslizó con toda tranquilidad por debajo de la Kon-Tiki. Nuestro suspiro de alivio fué más sonoro que el resoplido de la ballena.

Guardo también un recuerdo muy vivo de nuestros encuentros con los tiburones. Un tiburón gigante se interesó más de lo debido por nosotros. Una vez nos hubo localizado se puso

a dar vueltas alrededor de nuestra balsa, zambulléndose, saliendo de nuevo a la superficie y estrechando cada vez más el círculo en torno a nosotros. Los zoólogos aseguran que los tiburones miden de 15 a 20 metros. Debo añadir humildemente que no lo medí, pero puedo asegurar que cuando aquel tiburón tuvo también la humorada de deslizarse por debajo del vientre de la Kon-Tiki, su cabeza emergió por un lado de la balsa mientras todavía la cola emergía por el otro lado. Yo no cesaba de ametrallarlo con mi cámara, arma pacífica, ya que a bordo no disponíamos de armas de fuego, aunque en este caso de nada nos hubieran servido. Y tampoco se le tiraron arpones pues hubiera roto el cable como un simple hilo de seda.

El mar tiraba sobre el puente de nuestra balsa prehistórica una gran cantidad de peces de formas desconocidas. Estábamos en medio de un mundo imprevisible y apasionante poblado abundantemente por una fauna marina insospechada, no sólo por sus formas sino también por sus reacciones. Más de una vez, un monstruo marino gigantesco que con un solo movimiento de ira hubiera bastado para triturarnos la embarcación, venía tranquilamente a rascarse la espalda con nuestro timón.

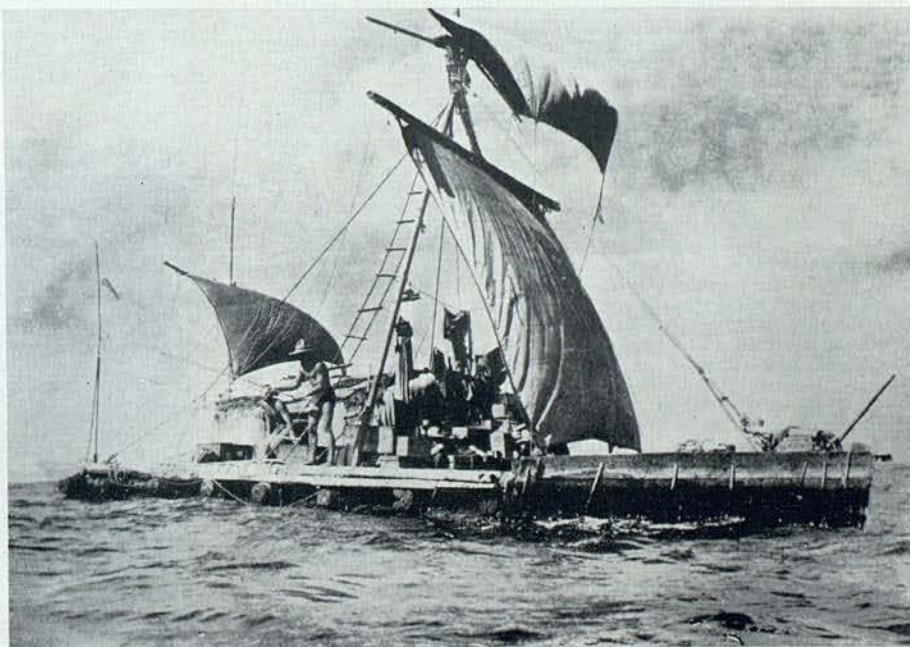
Cuando las consideraciones técnicas lo permitían buscaba siempre encuadres armoniosos. Teniendo en cuenta que el tema era por naturaleza bastante limitado, el interés del film dependía, más que de la calidad de las imágenes, de la acción y del aspecto excepcional del periplo. Sin embargo procuré no desaprovechar ninguna ocasión en que se me presentaba la oportunidad de lograr algún efecto cinematográfico interesante.

Tomaba cuidadosamente nota de todas las escenas que se filmaban con el fin de poderlas utilizar posteriormente como comentario en las conferencias que pensaba dar a nuestro regreso. Pero cuando "Art Film", de Estocolmo, amplió a 35 mm. nuestro film de 16 mm. para la versión comercial, estas notas fueron de gran utilidad para componer el comentario y los diálogos, que yo mismo recité, de la banda sonora. En esta banda también se grabaron los ruidos de las olas y del viento.

Todo el trabajo técnico de esta versión ha sido realizado por Olle Dornemar, que fué precisamente quien me sugirió que el film podía ser explotado comercialmente. Cuando embarqué en nuestra balsa el frágil y delicado equipo cinematográfico lo hice por dos razones bien distintas: la primera, obtener la prueba irrefutable de mi teoría (que una balsa construída según los procedimientos primitivos de los indígenas sudamericanos del primer milenio de nuestra era, podía efectivamente por sus propios medios efectuar con éxito la travesía del Pacífico) y segundo, que me pareció mucho más convincente ilustrar las peripecias de nuestra aventura por las imágenes mucho más expresivas y más fieles del cine que por la simple fotografía.

Sin embargo con esta versión se podrá atender a un público mucho más vasto que el que acude a mis conferencias. Tanto mis compañeros como yo disfrutamos plenamente de este extraño viaje, y ahora me alegro de poder procurar la misma emoción, por medio del cine, a todos los que aman la aventura.

...es decir, unos troncos de árboles, ligados con fibras vegetales y unas velas cuadradas sin posibilidad de maniobra.





Del film «El principio fundamental de la lubricación».

JULIAN JUEZ

CINE DOCUMENTAL

CON REFERENCIAS DE LA III MOSTRA INTERNACIONALE DEL FILM SCIENTIFICO E DEL DOCUMENTARIO D'ARTE. - VENECIA, 1952

Generalidades

Se acepta como axiomático que la historia del film documental es tan antigua como el cine. Contribuye a ello el hecho de que las dos primeras películas conocidas ("Salida de los obreros de las fábricas Lumière", "Llegada del tren a la estación de Ciotat"), son auténticos documentales en el sentido liso y llano de la palabra, es decir, recogen la realidad sin artificio.

Lo que caracteriza esencialmente al cine documental es su fiel reproducción de la realidad, su autenticidad.

Simplistamente podemos trazar una divisoria inicial y fundamental del cine, en dos aspectos: el cine documental y el cine interpretativo o de ficción.

El más extendido actualmente es el segundo, es decir el cine en que varios personajes van narrando, interpretando, con más o menos ficción, una historia.

Este cine es por lo común comercial, de dimensión recreativa y largo metraje. Pero tiene en ocasiones gran parte de auténtico documento en la medida en que toma la realidad sin modificarla. Así el cine llamado realista y el neorrealista presentan una historia del modo más aproximado a la realidad (falta de profesionalismo de los actores, extraídos de la calle ocasionalmente, rodaje en los escenarios naturales...), pero la historia está simulada, fingida.

El cine documental, después de diversos avatares, fué arrollado por la gran producción y reducido a una función menor, complementaria. Cualquier hombre de la calle, sin necesidad de dar una definición, conoce perfectamente los films documentales. Sabe que son unos films de corto metraje que se proyectan acompañando la producción principal como relleno. Con todo, el cine documental ha seguido paso a paso el desarrollo y llegado a cumbres artísticas difícilmente superables.

Pese a esta aparente servidumbre (más destacada en España con su carencia casi absoluta no sólo de producción documental de calidad sino de salas especiales de proyección) el cine documental reúne la más extraordinaria calidad como medio expresivo, como lenguaje artístico.

El cine documental al captar la realidad sólo puede referirse a las cosas creadas (animales, vegetales y minerales) y solas o agrupadas en el espacio y en el tiempo. Y, de entre esas cosas creadas, al hombre, su vida y sus obras.

Grupos

Dentro del cine documental los dos grupos más notables son el documental de arte y el documental científico.

El documental de arte es relativamente moderno y comprende desde la contemplación artística de la Naturaleza hasta las manifestaciones más variadas de las Bellas Artes, tanto estáticas como dinámicas, siendo su campo amplísimo y sus posibilidades, ilimitadas.

El cine presta al arte un inapreciable medio expresivo y de difusión dentro de unas leyes generales a toda creación artística y de otras específicas dadas por su carácter de arte nuevo basado en la imagen y el movimiento.

Es necesario conjugar acertadamente ambas cosas para lograr la máxima perfección artística tanto por la elección del tema como para llegar a penetrar hasta lo más íntimo de su realidad a través del empleo artístico de los elementos cinematográficos por excelencia: montaje, encuadre, cámara y luz.

Las posibilidades artísticas del documental son dobles: arte de lo reproducido (pintura, escultura, paisaje, biografía...) y arte creativo del modo de reproducir.

El cine transmite su mensaje con poca fuerza demostrativa pero en compensación tiene un gran poder emocional e intuitivo. Suplirá esta deficiencia a base de claridad, concisión,

sistema, y, sobre todo, poesía; huyendo de la vana retórica y de los efectismos inútiles, sabiendo elegir bien lo que hay que mostrar y lo que hay que ocultar en cada momento, presentando el detalle y el conjunto en plena armonía, todo ello de tal forma que a través de las obras sintamos el soplo del alma del artista en una nueva y perfecta relación de valores.

El documental científico nace en el momento en que, hace más de cincuenta años, el Doctor Doyen filmó una operación quirúrgica. En este plazo de tiempo sus aportaciones son numerosas y valiosísimas.

Utilizando ingeniosamente las posibilidades mecánicas de la cámara se ha producido notabilísimos films que han ayudado, no sólo a desentrañar numerosos problemas científicos, sino también a enseñarlos.

El uso del "ralenti" y el acelerado, los juegos de lentes, la micro y macrofotografía, las emulsiones de variada gama sensible, y el uso del color han dado al cine documental posibilidades científicas extraordinarias permitiendo la captación en imágenes de muchos fenómenos de difícil percepción visual.

La Biología, la Fisiología, la Medicina, la Astronomía, la Física, la Química se han beneficiado de las ventajas que el cine pone a su alcance para sus investigaciones.

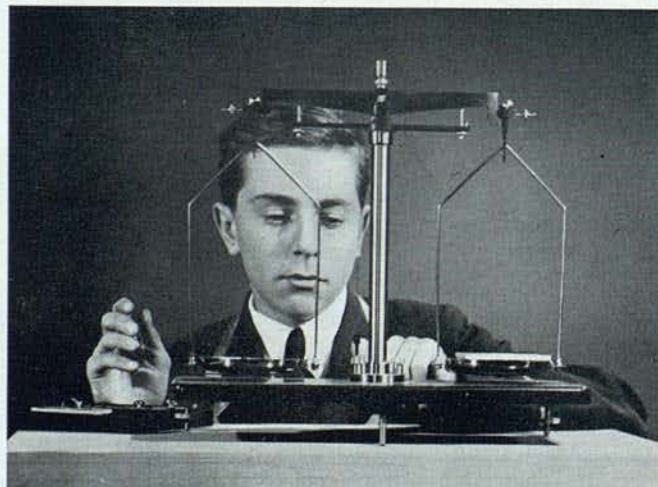
El crecimiento de las flores, los movimientos de los infusorios, el comportamiento y fisiología de la ameba, los procesos de cristalización mineral, los fenómenos astronómicos... todo ha podido ser estudiado con rigor experimental con la colaboración del cine.

Cine científico es el que se atiene al rigor lógico de la Ciencia en los conocimientos que transmite. Puede ser de vulgarización y técnico.

Todo film científico encierra en su mensaje un número variable de elementos científicos agrupados de una forma determinada. De estos elementos unos son previsibles y otros imprevisibles y su adecuada proporción en cada caso constituye una de las leyes fundamentales del mensaje.

La parte previsible la forman los elementos conocidos en los que podemos apoyarnos para interpretar e incorporarnos

Del film «Amperímetros y Voltímetros».



los elementos imprevisibles que nos transmiten una información nueva de tipo superior.

Finalmente tenemos otras clases de cine documental como el informativo y el de problemas y realizaciones sociales.

El documental informativo recoge las noticias más interesantes de la actualidad en los más variados temas (deportes, política, guerras, accidentes...). Es un diario de noticias en celuloide.

El documental de problemas y realizaciones sociales es reciente y tiene una dimensión esencialmente propagandística (cultural informativa) con una fuerte posibilidad de intención política.

Sólo el paso del tiempo convierte a este cine en documental histórico.

En cuanto al cine didáctico no admitimos sea una clase de cine documental y sí un cine distinto cuya finalidad esencial es la adquisición vitalizada de conocimientos, por un grupo determinado de sujetos, en una etapa precisa de aprendizaje, con su plan y programa. El cine documental sirve en su casi totalidad para la docencia por su carácter de documento pero indirectamente, como recurso, ya que la película didáctica ha de estar concebida y realizada no con la finalidad principal de captar de la mejor y más artística forma la realidad sino de captarla en tal medida y de tal forma que sirva adecuadamente para la instrucción del sujeto a quien se destina.

Los films de la "Mostra"

No es la Mostra veneciana la única manifestación internacional donde tiene cabida el cine documental pero sí es la más importante. Buena prueba de ello son el número y calidad creciente de los films presentados.

Lo mismo que en el Festival del cine para niños es aquí difícilísimo el problema de clasificación de las películas y su adscripción a un género determinado con carácter exclusivo o por lo menos preferente. Se peca de imprecisión en los términos, prueba concluyente de que el cine documental está todavía en período de construcción. Hemos visto films mal clasificados y otros presentados simultáneamente en distintos festivales y secciones.

La producción presentada en la Mostra no ha tenido un nivel medio excepcional abundando los films de un contenido valioso e incluso ejecutados con abundancia de medios materiales pero dentro de una técnica standard desprovista de toda fantasía creadora.

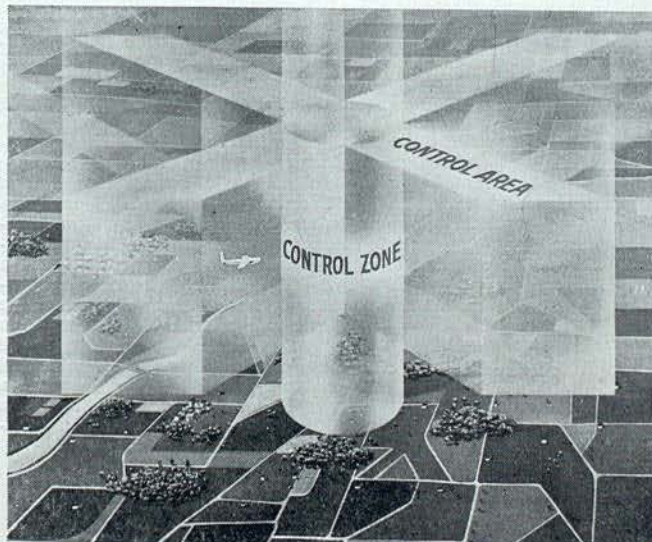
Este fallo de forma, esta falta de sople artístico creador que ante cada obra busca sus valores expresivos originales, muchas veces ha sido acompañada de un sólido conocimiento del oficio (lo que es más lamentable).

"Leonardo da Vinci" (film italiano, de Luciano Emmer), Primer premio absoluto de la Mostra, es una magnífica síntesis de la vida y obra del genio florentino, de su mundo interior y exterior, obtenida a través de un minucioso estudio de sus innumerables pinturas, diseños, escritos y máquinas.

Todo ha sido recogido con rigor y diligencia y encadenado con tal arte que revivimos sobre la pantalla, en un itinerario ideal, las distintas etapas y escenarios de su vida con todos sus prodigios, anhelos y trabajos.

"La Gloire de Vermeer" (film inglés, de Jean Oser, 1.º premio documentales de arte), cortometraje en technicolor, presenta la vida de este inmortal pintor a través de sus obras. Bien hecha no añade nada nuevo a otros films semejantes.

"Les hommes de la nuit" (francés, de Henri Fabiani, 1.º pre-



Una escena del originalísimo film inglés «Balance 1950».

mio de documentales de carácter cultural e informativo) es un reportaje de la vida de los mineros presentado a través de un pequeño argumento. No es en suma un auténtico documental por lo que tiene de ficción, pero está muy bien realizado y da ocasión para conocer este medio subterráneo y su influencia en las personas que en él trabajan.

"Vinden och floden" ("El viento y el río", sueco, de Arne Sutasdarff, 1.º premio cortometrajes género vario). Sus 305 metros en color nos muestran un documental geográfico de la India con gran altura poética.

"Rig 20" ("Sonda n.º 20", inglés, 1.º premio films de actualidad no políticos) es un auténtico documento sensacional que presenta con un verismo escalofriante los episodios de la extinción de un pavoroso incendio en un pozo petrolífero. Destaca sensiblemente el coraje del operador Martyn Wilson que trabajó durante las cinco semanas del incendio en unas condiciones terribles. El documento se completa con escenas sobre la técnica de perforación petrolífera.

"Intracardiac surgery" ("Cirugía intracardiaca", holandés, producida por Universitaire Film, 1.º premio documentales científicos), muestra con toda claridad las diversas fases de la intervención con todos los datos científicos requeridos y diagramas explicativos complementarios.

"Le cuivre de Katanga", dirigido y producido por G. De Boe (belga, 1.º premio documentales de instrucción para el público adulto), es una demostración más de la rara perfección de trabajo con que éste registra nos asombró en el reciente Congreso de Milán. Es un documento sobre la gigantesca fábrica de cobre situada en el Alto Katanga, que enlaza la visión de sus magníficas instalaciones con los obstáculos que hubo que vencer para lograr este Centro que puede ser considerado como un monumento a la energía y al espíritu de sacrificio. Es un film de realización social propagandístico.

En la sección de corto-metrajés experimentales y de vanguardia tiene el primer premio el film norteamericano "John Arrow "Abstract in concrete". Presenta un fabuloso mundo abstracto, un fantástico juego de luces y de rítmicos dibujos producido todo ello por el reflejo de las señales luminosas sobre el espejo del asfalto mojado por la lluvia, por las señales de "neón" del Times Square o por modelos luminosos engendrados por juegos de vidrios y lentes.

Interesantísimo por su valor didáctico "The basic principles of lubrication" encierra una lección difícil explicada con claridad de modo conciso y en un buen lenguaje cinematográfico.

Desconcertante, muy fuerte y original "Neighbours" (Los vecinos). Canadá. Es una parábola cruel y negativa del amor al prójimo.

"The druum" (El tambor). EE.UU. Film de vanguardia no llegó a encontrar su línea expresiva y resultó confuso y pesado.

Se presentaron dos nuevos "Van Gogh", uno italiano (premiado) y otro suizo que no mejoran en nada, como no sea en que usan el technicolor, el clásico de A. Resnais.

"Animated Genesis" (Génesis animado). Gran Bretaña. Es una interpretación optimista y fantástica de la historia del mundo y de la lucha constante entre el bien y el mal. Utiliza los dibujos en color en forma originalísima.

Finalmente, "Balance 1950". Gran Bretaña. Cortometraje en colores y dibujos tiene la virtud de hacer no sólo clara sino agradable y llena de humor una explicación tan enojosa y árida como el balance de una compañía industrial.

Los dibujos animados son un gran auxiliar de los films documentales. Esta escena pertenece al film de EE. UU. «Visual Flight rules».

FilmoTeca
de Catalunya

INICIACION AL ANALISIS DEL FILM

TODAS las cosas que forman parte de nuestro mundo se hallan constituidas por un agregado de partes; desde las más insignificantes a las mayores. La obra de arte, producto humano y perteneciendo, por lo tanto, al conjunto que nos rodea, no escapa a tal afirmación. Podrá objetarse que la creación artística presenta una unidad indestructible y que sin la misma su propia existencia se diluye —cosa que no negamos—; pero es también cierto que tal unidad no es más que el producto de la síntesis que la mente creadora del artista ha realizado.

Al mero espectador, el que no profundiza las cosas, el que únicamente pretende "matar el rato", no le importará, al hallarse frente a la manifestación artística, ir más allá de la aparente unidad absoluta. Pero a quien se interese verdaderamente por la misma; quien pretenda gozarla en su plenitud, le

será indispensable efectuar el análisis de esa unidad, comprender sus partes una a una. Siempre, no obstante, sin perder de vista el papel que cada parte desempeña en el todo, y pudiendo, en cualquier momento, lograr la reagrupación que conduzca a la unidad.

La creación cinematográfica, extraordinariamente compleja, hallase constituida por un conjunto de elementos bien delimitados, con función propia, cuyo exacto valor es imprescindible conocer si queremos profundizar en su verdadero contenido. La unidad menor es el plano: pero es una mala unidad para comenzar a trabar conocimiento con la estructura del film, ya que su misma indivisibilidad le quita perspectivas.

Comenzaremos, pues, con la secuencia, cuya mayor amplitud le confiere ya un verdadero carácter.

I

LA SECUENCIA

¿Qué es la secuencia? Si en arte fuera lícito echar mano de las matemáticas, podríamos plantear la siguiente proporción: novela es a film como capítulo es a secuencia. Creemos que con ello queda suficientemente claro lo que se entiende por secuencia, ahorrándonos una fastidiosa definición tipo diccionario.

De la misma manera que al leer una novela nos enteramos, podríamos decir gráficamente, de cuando termina un capítulo y empieza otro, igual nos ocurre al visionar una obra cinematográfica. En efecto, al finalizar una secuencia la cámara cierra —o, lo que es lo mismo, la imagen se diluye en negro—, permaneciendo así una fracción de segundo y apareciendo seguidamente la primera imagen de la nueva secuencia. A decir verdad, ello debería ocurrir según lo que podríamos llamar cánones clásicos, pero, en la realidad, a menudo se cambia por otros procedimientos. Algunas veces, sin embargo, la no delimitación del film en fracciones es debida, pura y simplemente, a estar constituido por una secuencia única. En tal caso podríamos considerar la tal producción cinematográfica comparable, no con una novela, sino con un cuento.

Como es natural, la secuencia, a pesar de constituir únicamente una simple fracción de la película, deberá ser un *todo*. Un todo homogéneo, con perfecta ilación, con un principio y un fin, y con un encadenamiento lógico con lo que la precede y con lo que le debe seguir. Es de especial importancia, en particular, que la secuencia posea un fin marcado, a ser posible resuelto en forma plástica, pero que no rompa bruscamente la unidad total del film. Exceptuando el comienzo de la primera secuencia —el arranque de la obra, que ya trataremos en otra ocasión—, el planteamiento de las demás secuencias no obedece, en general, a estrictos cánones de preceptiva o estética cinematográfica. Por el contrario, el fin de todas ellas —en toda verdadera producción de calidad artística, se entiende— debe poseer, con imperiosa necesidad, una de estas dos condiciones: poner un punto o abrir un interrogante. ¡Jamás diluirse anodidamente en la nada!

Unos ejemplos aclararán lo dicho. Aunque su estreno quede ya un poco lejano, no hay duda de que todo cinófilo recuerda perfectamente "La diligencia", de John Ford. Pues bien, en ella tenemos un ejemplo verdaderamente soberbio: aquel en que se separan los viajeros de los soldados que les daban escolta. La alternancia de planos del oficial, sobre su caballo, agitando el sombrero en señal de despedida, con los de la muchacha moviendo el pañuelo desde la ventanilla; y un último plano sensacional, con el grupo de soldados en primer término y la diligencia, ya lejana, sola y desamparada, adentrándose en la inmensa llanura. Planos tanto más emotivos por cuanto todo el primer desarrollo del film ha ido encaminado a este desemboque fatal de la diligencia en la inmensidad desértica. Y mientras aquélla se interna en la estéril soledad —acompañada por el característico tema musical—, se abre un interrogante, un terrible y angustioso interrogante.

Hitchcock es un director que quizá no tenga mucho de artista, pero conoce muy bien el oficio. Es por ello que sus obras son, a menudo, sumamente didácticas. Hace una década exactamente —aunque en España vimos la película bastante después—, y con una limitación de medios difícil de superar, este director nos obsequió con una obra que el prestigioso crítico Claude Mauriac ha venido calificando, sin ambages y con una insistencia machacona, como la mejor del citado cineísta. Quizá esto no sea rigurosamente exacto, pero se trata de una producción muy considerable: nos referimos, concretamente, a "La sombra de una duda". Creo que el lector recordará perfectamente su argumento. ¿Recuerda, empero, el formidable final de la secuencia desarrollada en el interior de la biblioteca de la pequeña ciudad? La muchacha —nos hemos olvidado de su nombre en el film— que presiente la criminal culpabilidad de su tío, al que aprecia extraordinariamente, busca la prueba en noticias contenidas en los periódicos archivados. Está sola en la gran sala. Halla la noticia probatoria y se queda anona-



Del film «La sombra de una duda».

Del film
«Lo que el viento se llevó».



dada bajo su efecto. La cámara, traduciendo soberbiamente en imágenes su estado anímico, realiza un magistral movimiento de "grúa" en "retro", dejando finalmente a la protagonista, de pie, en un plano muy largo y a vista de pájaro: pequeña, insignificante, como aplastada por el peso de su propio descubrimiento. El interrogante puesto en el transcurso de la secuencia ha hallado su respuesta. Ya aquélla se cierra con un punto que tiene la fuerza de un mazazo.

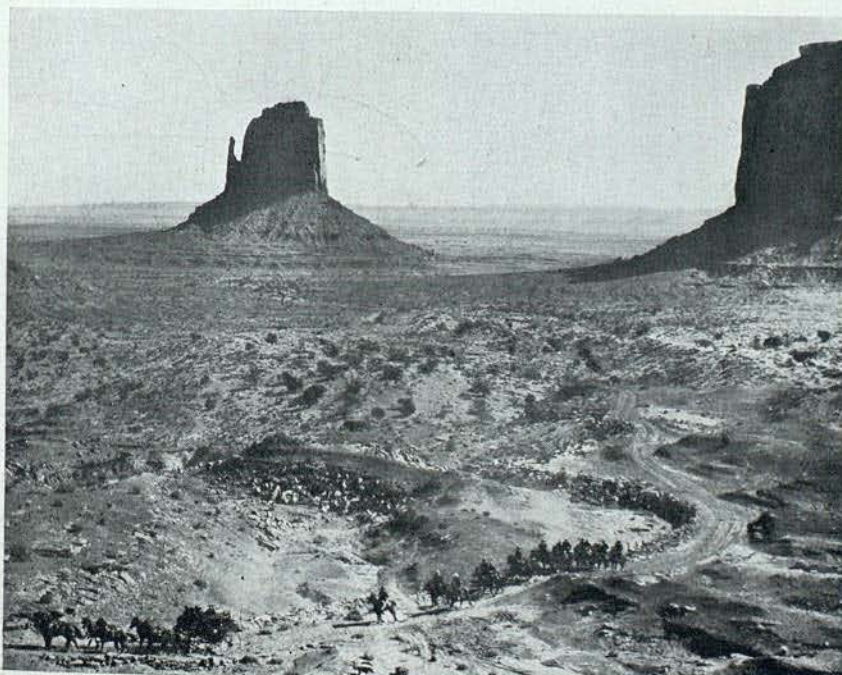
Por último mencionaremos un ejemplo de una película muy popular: "Lo que el viento se llevó". Se trata del fin de lo que podríamos llamar primera parte, con aquel magnífico "travelling" en "retro" que —dicho sea de paso— es como una melancólica despedida de todo lo bueno que tiene la producción.

Es conveniente insistir en que los magníficos finales de secuencia descritos, deben su fuerza al hecho de haberse dado a su contenido dramático inherente una solución plástica puramente cinematográfica: la imagen en movimiento.

Es curioso observar como la secuencia, quizá por ser una unidad indestructible, acusa mejor que la obra entera la mano directora de la película. Todos los directores, incluyendo los de superior categoría, tienen momentos aciagos y nos dan bastantes producciones malas. Sin embargo, casi siempre aparecen en ellas algunas secuencias en las que se aprecia la mano rec-

tora. Veamos un ejemplo: "La dama desconocida", de Robert Siodmak. El film es un conjunto incongruente, pero presenta dos fragmentos de alta calidad: uno, que no llega a secuencia, es la entrada de los músicos en el sótano; el otro, toda una secuencia, la callada y lenta persecución del mozo del bar. Secuencia magistral, por el ritmo, por el movimiento de la cámara, por la fotografía y por la banda sonora, con el monótono ruido de los pasos, callados y secos cuando suenan sobre el mojado asfalto, sonoros y acampanados cuando hacen vibrar las metálicas estructuras del elevado neoyorquino.

Antes de terminar, y como final del presente artículo, voy a dar un consejo al lector, que, como todos los consejos, puede o no ser seguido. Si las buenas producciones poseen todas sus secuencias de calidad y las malas presentan alguna que otra secuencia buena: ¡acostúmbrese a visionar las secuencias como unidad! Si lo hace es casi seguro que nunca saldrá del cine con el más negro de los humores; que la amargura del todo quedará atenuada por algún destello de dulzura. ¡Que este final no es ninguna broma y sí una cosa bastante seria! Pero no olvide tampoco el lector que la secuencia es sólo la parte de un todo; que un excesivo análisis puede quitar las verdaderas perspectivas a la obra artística, la cual, en definitiva, es una unidad: el film.



Mantoliol

El próximo artículo de esta serie
INICIACION AL ANALISIS DEL FILM
versará sobre
EL ARRANQUE

Del film
«La diligencia».

La lección del momento

CONSIDERACIONES SOBRE UN FILM EJEMPLAR

Por JOSÉ PALAU

Baudelaire, en unos versos célebres, proclamaba la correspondencia que existe entre las artes. Y si existe tal correspondencia es porque todas ellas, en última instancia, vienen a parar en lo mismo: dar cuenta del Hombre y de su aventura sobre la tierra. El objetivo resulta ser idéntico, cambiando únicamente los medios de expresión puestos en juego, es decir, aquello que constituye el lenguaje específico propio de cada arte. Como decía el poeta "*sonidos, colores y perfumes se corresponden*", lo cual crea una situación de convivencia que explica aquel juego de atracciones mutuas que Eugenio d'Ors ha reducido al principio que él llama de *la gravitación de las artes*.

Las artes, al mismo tiempo que mantienen su plena autonomía, se atraen mutuamente y por eso resultan legítimas aquellas analogías que se anuncian cuando se habla del carácter *escultórico* de las pinturas de Miguel Ángel, del plan *arquitectónico* de las fugas de Bach, del ritmo y cadencia *musicales* de la prosa de Proust. Y si estas atracciones e influencias son patentes tratándose de las artes mayores, ¿cómo no se harían sentir también sobre el cine, crecido en la peligrosa vecindad de artes potentes contra las cuales ha tenido que defenderse para legitimar su autonomía?

A través de su historia el cine se busca a sí mismo, va camino de su definición, pero, joven e inexperto, vese perturbado en su marcha por las seducciones e influencias que sobre él ejercen las artes maduras. Porque la verdad es que el cine ha crecido nutriéndose mucho de materias ajenas, aunque sólo a condición de conseguir su asimilación perfecta, ha podido ser lo que ha llegado a ser, es decir, algo más que un suceso visual de la novela y el teatro, algo más que un arte menor existiendo a expensas de las artes consideradas como fundamentales.

De su fuerza propia el cine ha dado pruebas convincentes. Nadie puede dudar que la suya es una aportación inédita a la conciencia estética del hombre actual, pero lo importante para la crítica es discriminar las notas que lo constituyen, sus rasgos esenciales, de tantas cosas adventicias que adulteran su

fisonomía verdadera. Dicho en otras palabras, vamos tras la fórmula "cine-cine", para llegar a la cual parece ser la primera condición que los asuntos sean pensados directamente para la pantalla, teniendo en cuenta únicamente los recursos de la cámara, aunque también puede partirse de una idea originariamente pensada en forma literaria, con tal de que tenga lugar su adecuada transferencia al léxico cinematográfico. Esta transferencia ha tenido lugar en "*Jeux interdits*" que nos suministra hoy la mejor lección del momento.

La mejor lección porque la película brota, íntegramente, de una inspiración genuinamente cinematográfica. Su realizador, René Clement, ha abierto los ojos al mundo y con una mirada pura, destinada a condicionar su sinceridad, nos ha ofrecido un espectáculo que se beneficia de aquel acento inconfundible que impregna necesariamente todo cuanto es auténtico. Y la mejor lección también, porque René Clement ha conseguido el mayor rendimiento con el mínimo de elementos, ya que no puede pedirse mayor simplicidad en el estilo ni más sobriedad en la utilización de los recursos expresivos.

Pienso que la mayoría de los lectores conocen a grandes rasgos el asunto del film y no he de insistir sobre el mismo, pero sí quisiera señalar el extraordinario resultado obtenido por el realizador al confrontar dos mundos impenetrables: el de las personas mayores gobernado por las necesidades del trabajo y los imperativos de la utilidad, y el mundo de los pequeños que no conoce más exigencias que las que dimanar de sus juegos graves e intransigentes. Adoptando, las más de las veces, la óptica peculiar a la infancia, René Clement consigue librarse del realismo estricto para darnos, en cambio, unas imágenes en que se infiltra una palpación lírica, nacida al proyectarse en ellas la generosa fantasía con que los niños elaboran un mundo íntimo cuyas llaves ya no nos pertenecen a cuantos hemos traspasado el umbral de la mayor edad. Sólo el poeta tiene el poder de evocar su presencia y decir la nostalgia que su pérdida nos inspira.

Y esto es en resumen la película "*Jeux interdits*". La obra de un poeta de las imágenes que, sin rehuir las tinieblas del mal y de la muerte, ha encontrado términos muy persuasivos para hablarnos de la inocencia y de la ternura que significa el mundo de la infancia, este mundo que va renovándose continuamente sobre la faz de la tierra para que no se pierda del todo el sentido de aquella pureza y de aquella simplicidad que son los valores que el arte trata de reconquistar mediante el poder taumaturgico de la forma. De este poder, de la potencialidad artística del cine, "*Jeux interdits*" nos ofrece una prueba contundente. El punto de partida no podía ser más ingrato: muertes y tumbas, cruces robadas, ignorancia y suciedad, pero el realizador se acercó a la realidad, con el amor al mundo que caracteriza al artista verdadero y elaboró sus materiales con tanto tacto y delicadeza que el resultado ha sido una película en la cual el mundo visible —hombres y cosas—, recibe su transfusión de poesía y de ternura, de emoción y belleza.

"*Jeux interdits*" representa el triunfo de la inteligencia y de la sensibilidad. La lección que nos suministra debe ser meditada concienzudamente por parte de quienes buscan, como nosotros, la fórmula "cine-cine".



José Palau

Una escena del film "*Jeux interdits*", realizado por René Clement.



THOMAS BOUCHARD EN BARCELONA

por JUAN BAS BOFILL

¿Quién es Thomas Bouchard?

Thomas Bouchard es un incansable peregrino. Un entusiasta misionero que va esparciendo la buena nueva del buen cine. Del buen cine en su contenido. Y en su forma.

Thomas Bouchard es el único cineasta actual que en los Estados Unidos de América, en Nueva York, dedica toda su vida, todo su amor, toda su pasión poética y artística a la producción de films culturales.

Como infatigable abeja recorre las flores del arte y produce la miel de sus films de 16 mm. en color, que continuamente se proyectan por las Universidades de América. Y en sus conferencias, solicitadas por todos los centros culturales de la Unión.

Thomas Bouchard es todo cine. Su cabeza, un gran estudio. Sus ojos, una motocámara tomavistas. Su corazón, un poético laboratorio. Y sus pies, dos bobinas que corren. Despacio. Pero corren. Tras lo bello. Tras lo plástico. Tras lo espiritual. Tras la poesía hecha imagen, color, contraste y movimiento.

Por lo menos así veo a Thomas Bouchard. A este amigo que huele a celuloide y que, cuando habla, lo hace con la atracción mágica de una buena proyección. Si me atreviera, confesaría que cuando le escucho, como con un fundido encadenado, me desaparece su humanidad y me encuentro ante una pantalla viviente que fuma tabaco rubio.

Thomas Bouchard, que visita España por primera vez, está enamorado de Barcelona. Todo le seduce. Todo le encanta. En las cabezas de las fuentes viejas descubre el secreto de la pintura de Miró. Ante la algarabía panorámica de la ciudad, comprende la pintura de Picasso. (Es posible que acierte.) Ante el voluminoso y popular Jefe del restorán típico "Los Caracoles", ve, con la fantástica sobreimpresión de una corona confeccionada con el laurel que condimenta sus "estofados", al último César de nuestra época romana.

¿A dónde llegará la finura de su observación que ha llegado a descubrir que el sonido del taconeo de la mujer española es distinto al de la mujer americana!

Ante el menor detalle, se para. Toma la posición de trípode. Entorna los ojos. Diafragma y foca. Y permanece calado; pétreo. Filma. Y después da el comentario hablado. Escueto. Claro. Preciso. Con el valor, orden y medida justa que la palabra debe tener en el cine.

Thomas Bouchard es francés.

Hace veintidós años que, con la esperanza en el corazón y la motocámara en la espalda, se fué a los Estados Unidos. Y, llegado allí, se propuso realizar lo que nadie se había atrevido: producir films con fines exclusivamente pedagógicos y culturales.

Y lo tomaron por loco.

Pero Thomas Bouchard siguió su camino. Sin apartarse un milímetro de lo trazado. Lento, pero seguro. Sin prisas, pero sin un desmayo. Secuencia a secuencia. Plano a plano.

Solo. Sin la ayuda de nadie. Sin hacer caso de los tentadores cantos de sirena de tanto "cuerdo" que se enriquecía enseñando a escarnecer al Decálogo por toda clase de sistemas y con toda suerte de medios.

Paso a paso. Con la fe de un creyente. Con la "locura" de un predestinado

Y Thomas Bouchard ha llegado.

Ya no es un loco.

Ya es una personalidad admirada. Una autoridad reconocida y firme contra la que se han estrellado las ofertas más estimulantes de Hollywood.

Con una independencia absoluta y con la sola ayuda de su linda hija, que es otra sensibilidad espiritual que proyecta hacia la poética teatralidad shakespeariana, construye su admirable obra, obra que sería de desear fuesen buscados los medios para ser vista en nuestra patria.

Dice que el cine hay que sentirlo en el corazón, verlo a través de los ojos y, después, a través del visor.

Y así trabaja Thomas Bouchard. Con los cinco sentidos. Con toda meticulosidad. Riguroso y exigente consigo mismo.

Su equipo técnico se compone de siete motocámaras tomavistas. Y al realizar un film procura emplear la misma marca y modelo con el fin de contar con la absoluta inalterabilidad de encuadre en la proyección.

Usa siempre la misma marca de película en color. Y, al filmar, a veces lo hace metro a metro, tomando nota de la luz correspondiente; notas que pasa después a los laboratorios de una gran marca norteamericana para que las tengan en cuenta en el revelado.

Filma y encuadra sin olvidar nunca las leyes básicas de toda composición. Dando la importancia y valor de orden requeridos a los contrastes de movimientos rítmicos; a los contrastes de masas, luces, sombras; estáticas y móviles; los sonidos, la palabra, la música. Como dice metafóricamente: "Orquestando un motivo poético como si se tratase de una ópera."

Cuando tiene recogidos todos los materiales que considera necesarios para la confección de su film se dirige, con su rico bagaje, a su casa de Nueva York que me imagino de olor monástico.

Y allí, con la valiosa colaboración de su hija, empieza el montaje. Despacio. Siempre sin prisas, porque dice que el "arte se hace con lentitud". Poniendo especial atención en conservar siempre el equilibrio entre el contraste y el ritmo, con el capital objeto de dar al film la máxima fuerza y combatir la monotonía que es el peor enemigo de un film artístico o cultural.

Su producción no es muy extensa, pero sí valiosa.

Consta de cuatro films de arte moderno y tres de danza moderna. Sólo haré referencia a los primeros. Son los siguientes:

FERNAND LEGER EN AMERICA — SU NUEVO REALISMO. — Film sobre la vida y trabajo de este pintor francés durante su reciente visita a América.

JEAN HELION — UN ARTISTA AL TRABAJO. — Del mismo tema que el anterior respecto a este artista, también francés.

EL ORIGEN DE UNA PINTURA. — Artista: KURT SELIGMANN. — Interesantísimo y perfecto film de arte con la Escuela de París y Nueva York del pintor Seligmann, el cual muestra el trabajo sobre la evolución creativa de una gran pintura, desde el primer estilo y tinta del boceto hasta completar el lienzo. Un marcado interés de este film, igual que en los dos anteriores, está en que es comentado por el propio artista. En éste, el pintor describe en detalle la técnica que él usa, la cual está basada sobre la del pintor del siglo xv Hubert Van Eyck.

JUAN MIRÓ CREA UN COLOR CAMBIABLE. — En él, nuestro famoso pintor barcelonés muestra el trabajo en el estudio 17 de HAYTER's sobre un color cambiante. El proceso completo es mostrado desde el primer trabajo sobre el revestimiento de la lámina hasta la terminación del grabado al agua fuerte, cambiante.

Este film, que ha recorrido todas las Universidades de Norteamérica, ha sido presentado en París por la Embajada de los Estados Unidos, con tal éxito, que ha sido una sorpresa.

Bouchard es tan entusiasta del arte de nuestro Miró que quiere recoger toda su obra pictórica representada en todos los museos de los Estados Unidos. Para su mayor documentación y en aras del más veraz realismo y máximo carácter ha venido a Barcelona para coger a Miró "en su propia salsa". Y llevarse a Nueva York el alma entera de Barcelona. Con sus ruinas venerables, sus callejuelas estrechas y pintorescas. Con sus personajes populares, llenos de carácter y color. Con el murmullo de sus gorriones. Con el silencio de sus plazuelas solitarias. Con el canto de sus olas marinas.

En el próximo mes de junio, Juan Miró celebrará su sesenta aniversario en París. Se le dedicarán varios festejos artísticos, los cuales serán encabezados por una exposición de su obra y la proyección de este film que muchos deseáramos contemplar y aplaudir en Barcelona.

Juan Bas Bofill

FilmoTeca
de Catalunya

El éxito que tienen en la Sección de Cine Amateur del C. E. de C. las sesiones del ciclo denominado "Los amateurs frente a su público" y el interés que realmente encierran, nos han hecho pensar en la oportunidad de darles permanencia y una mucha mayor expansión en estas páginas. El propio iniciador y animador de dichas sesiones, José M.^a Aymerich, tendrá a su cargo la transcripción de las mismas para OTRO CINE, con las naturales reducciones y además Salvador Mes- tres nos compensará de la ausencia física del cineísta *inter- viado* con su certero retrato a la pluma.

Empezamos con Marta Gresely, un poco por galantería y otro poco por razón de oportunidad. Pero procuraremos ir publi- cando las sesiones celebradas con anterioridad a ésta.

JOSE AYMERICH

LOS AMATEURS ANTE SU PUBLICO:

SEMBLANZA DEL CINEISTA Y SU OBRA

MARTA GRESELY

El hogar del matrimonio Steijer, en Badalona, está si- tuado sobre la franja de terreno delimitada por la línea del ferrocarril y la arena de la playa. El padre de Marta, gran aficionado a la pesca marítima, quiso construir una especie de refugio o *bungalow* cerca del mar, para tener en él su pe- queña embarcación y sus arreos de pesca. Fué Marta, pre- cisamente, quien proyectó el refugio y allí, en inacabables se- siones, planeó con sus colaboradores el film "Mireia". Por úl- timo, al contraer matrimonio, la joven pareja decidió fijar allí su residencia, previas las obras de ampliación y adapta- ción necesarias.

A medida que el visitante avanza en *traveling*, tras haber franqueado la verja de entrada, se suceden el jardín, la casa, la playa y el mar. La planta de la casa está constituida por una pieza principal y casi única: una gran sala, con su chi- meneas en un ángulo, un gran ventanal cara al mar, una es- calera de roble que conduce al piso y dos puertas de acceso a la cocina y a la playa. Los elementos decorativos que re- cuerdo son un piano, una mesa, unas vitrinas, y gran profu- sión de cuadros y objetos marinos. Como visión de fondo, el azul mediterráneo. "Los primeros albores del sol naciente —pensé— deben invadir el dichoso hogar de los Steijer." Todo pura delicia, como para pedirles ser el número uno en caso de interesarles traspasarlo.

Hasta aquí el ambiente en que vive Marta. Su personali- dad quedará definida al decir, simplemente, que es un alma artista, desde los rizos de su abundante cabellera hasta la punta del pie. Ha estudiado y practicado pintura, música, cine y medicina (ésta en la rama que requiere una sensibi- lidad más afinada: la psiquiatría infantil). Recientemente ob- tuvo el título de Doctor. ¿No es todo ello evidencia de una profunda inquietud espiritual? Me imagino que Marta no pue- de encontrar la plena satisfacción de su espíritu en lo que ya conoce y esa ansia le lleva a bucear constantemente en otros climas.

Llegó al cine amateur con su ya citado film "Mireia". Pre- sentado al Concurso Nacional de 1951, obtuvo con él medalla de plata, amén de otros premios de cooperación. "Mireia", film en color, es una ligera rapsodia pastoril, tratada en forma de *ballet*. La ingenua pastorcilla rechaza la compañía de su fiel camarada el pastor, y sueña con su príncipe. A través del sueño llega hasta él tras haber superado difíciles escollos, en contraposición a idílicos parajes. Luego, al despertar, se unirá, irremisiblemente, a su fiel pastorcillo.

El ritmo del film, su plasticidad y su adaptación musical son dignos del mayor elogio, si bien se *colaron* inevitables faltas, propias de un cineísta debutante.

Después de "Mireia", Marta quiso continuar su obra cine- matográfica, pero no ha conseguido poner el anhelado "Fin" a su "Fray Garí", también en color, basada en la célebre leyenda montserratina. El matrimonio y el doctorado han ro- bado al cine amateur, ojalá que sea transitoriamente, una sim- pática y prometedora figura.

En la sesión que se dedicó a Marta Grésely, el 19 de no- viembre último, dentro del ciclo "Los cineístas amateurs fren- te a su público", leída la "Semblanza" que antecede, contestó



Marta a una nutrida serie de preguntas con gracia, decisión e inteligencia. Y finalmente nos permitió gustar un avance de los cien metros que tiene impresionados de "Fray Garí", aún sin montar.

He aquí algunas de las preguntas que se le hicieron, y sus respuestas, con la obligada condensación.

INTERVIU EN "MONTAJE CORTO"

—¿Cómo nació en usted la afición al cine amateur?

—La casualidad, en forma de regalo paterno, puso en mis manos una cámara. Mi primera ambición fué llenar la incógnita que suponía ver los rostros familiares en la pantalla. Conseguido esto, inicié mis primeros pasos rodando la adaptación de un cuento de Poe, "El escarabajo de oro". Luego, "Mireia". Pero la fiebre, la verdadera afición, se había ya apoderado de mí después de haber conseguido mi primer film.

—¿Qué sensación le produjo la obra realizada?

—Más que sensación fué el divino goce que resulta del cultivo de cualquier arte: crear a nuestro gusto y voluntad.

—¿Bajo qué plan realiza sus films?

—Sólo escribo el guión como orientación cronológica de escenas y por ello mis guiones son escuetos y parcos, fiando el mayor porcentaje a la espontaneidad. ¿Cómo es posible ceñirse a un plan determinado si constantemente se observan nuevos e imprevistos mundos de belleza al encuadrar el visor? ¿Puede una desaprovecharlos sin sentir remordimiento? Si tanto se perfilan y maduran las cosas y el cineasta se rodea de múltiples ayudas, puede llegar a desvirtualizarse la idea artística primordial y entonces ya se sobrepasa la órbita del cine amateur para caer en algo muy parecido al profesionalismo.

—¿Qué predomina en usted sobre todos los factores artísticos?

—Si consideramos al cine como una de las bellas artes —y ésta es la base del cine amateur— creo debe predominar siempre lo emocional, lo espontáneo, la *chispa* genial de inspiración que puede brotar en cualquier momento, en lugar de ligarse a un plan con el peligro de producir, simplemente, una cosa narrativa. Creo que el gran mérito estriba en convertir a los espectadores de meros críticos en activos protagonistas; es decir, que se identifiquen y compenetren plenamente con la idea del autor.

—¿Por qué filma sus películas en color?

—Quizás por mi gran afición a la pintura. También porque un mismo ambiente puede impresionarnos diferentemente con sólo cambiar el color de los cortinajes, flores, etc., y ello es de gran interés. El color amplifica enormemente el campo de acción del cine. Y, por último, otra ventaja —bien utilizada, se entiende— es que realza el valor estético del film. Es algo así como la diferencia entre un buen dibujo al carbón y una buena pintura al óleo.

—Según usted, en el color todo son ventajas.

—De ninguna manera. Las desventajas son casi tan considerables como las ventajas. Y le voy a citar algunas: su elevado coste; los inconvenientes propios del revelado; la técnica, más precisa que en los films corrientes; el hecho de que, según me dicen, el color no tiene garantía de duración a largo plazo...

—Suponiendo que un productor de Hollywood le hace una tentadora oferta para ir a filmar allí, ¿cuál sería su reacción?

—Aceptaría sin titubeos. No como deserción del cine amateur sino como un medio eficaz para regresar a él con los

bolsillos repletos de buenas divisas que me permitieran elevarme hasta regiones soñadas, que ahora no puedo alcanzar.

—Cuando tiene la cámara entre las manos, ¿es enérgica e imperativa —es decir, masculina— o bien dócil y amable —es decir, femenina?

—No sé si soy una cosa u otra, pues me hallo por completo abstraída en lo que estoy haciendo, pero lo que sí puedo decirle es que pongo una fe tan grande en lo que imagino que no cedo fácilmente, por lo que, según las veces, puedo parecer una cosa u otra. Ahora bien; mi íntima convicción es de que, en cine amateur, debe buscarse "un agradable ambiente de diversión" con las naturales reminiscencias bohemias que surgen al contacto del arte. Todo lo que no sea esto son ganas de querer complicarse la vida inútilmente.

—¿Aceptaría usted rodar un film con un guión que no fuese suyo?

—Sí, a condición de que se me dejase con absoluta libertad para hacer las cosas con arreglo a mi *sello* personal.

—¿Cree en los cuentos de hadas, como lo viene a ser su "Mireia"?

—Ya soy algo mayorcita para creer en ellos. Sin embargo, ¿quién no los ha creído, en alguna época de su vida? Su gran ventaja estriba en que podemos colmar a nuestros personajes de todas aquellas cosas bellas y placenteras que, por reflejo, quisiéramos para nosotros mismos.

—¿Cuál es su opinión sobre la Sección de Cinema Amateur del C.E.C.?

—Que su ambiente nos impresionó y cautivó, a mi hermana Judith y a mí, desde el primer contacto. Mi sorpresa —le digo la verdad— fué igual a la de quien descubriese un tesoro. Junto a ustedes he encontrado amistad, comprensión, alegría, ayuda, deseo de colaboración.

—No siga, Marta; diga: la verdadera felicidad.

—Eso es. Pero aún hay más: la gran obra colectiva que realiza la Sección. Si no fuese por ella, ¿cuántos cineastas amateurs dejarían de serlo y cuántos no lo serían nunca!

—Si todo el mundo pensase como usted tendríamos un auténtico *paraíso* en la calle de Paradís. En fin; continuemos. ¿Qué opina usted de la revista OTRO CINE?

—Que es la más completa y pulcra publicación sobre cinema, sin las tan fáciles concesiones a la publicidad y a la galería, que se observan en otras de su género. Mi cordial felicitación a quienes la realizan.

—Para terminar, ¿recuerda usted alguna anécdota de rodaje?

—Hay un momento de "Mireia" en que salgo yo misma, vestida de hada con un traje muy vaporoso, llevando cogida de la mano a la pastorcilla hacia el mundo de los sueños, por entre una densa humareda. Este efecto lo logré atándome al tacón del plateado zapato de hada una bengala preparada exprefeso. Al andar, subía por entre mis faldas una prevista humareda que me seguía fielmente. Pero en otras escenas, el humo debía continuar su importante misión, y esta vez, créame, me horroriza recordarlo. La primera bengala explotó y grandes llamaradas chamuscaron un magnífico traje de quien la sostenía, a pesar de que había sido sujetada a la punta de un bastón. La segunda quemó las manos de un ayudante de mi padre. La tercera hizo arder el abrigo de una buena amiga que, desde entonces, no lo fué tanto. La cuarta... vale más no proseguir! Al llegar a casa caí desplomada en una butaca, sintiendo escalofríos al pensar que había tenido un auténtico volcán bajo mis faldas y sujeto al tacón de mi zapato.

—¿Y qué les pasó con cierto murciélago, del que he oído hablar?

—También pertenece al film "Mireia". Habíamos asignado una cantidad para la compra de un murciélago disecado, que debía cruzar la escena varias veces. Mi hermana Judith fué a dos tiendas especializadas de la Plaza Real, en Barcelona. En una de ellas no les quedaba ningún ejemplar y en la otra le pedían setenta y cinco pesetas por él. Este importe rebasaba el presupuesto, por lo que tres de los actores del film se prestaron a repetir cada uno el intento. Todos se encontraron con lo mismo: en una tienda no tenían murciélagos y en la otra pedían setenta y cinco pesetas. Por último, decidí ir yo misma. En la primera tienda, la dueña, al encontrarse ante la quinta persona interesada en murciélagos, se llevó las manos a la cabeza exclamando: "¡Válgame Dios, qué desgracia la mía! ¡Me he pasado años tratando de sacarme de encima los murciélagos que tenía, y ahora que no tengo posibilidad de hacerme con ninguno no cesa de pasar gente pidiéndome este bicho!"

—¿Y compró usted, por fin, el de setenta y cinco pesetas?

—Sí, pero me lo dieron por cincuenta en vista de que ya otros varios compradores lo habían rehusado por caro.



Una escena del film "Mireia".

Imaginació

FilmoTeca
de Catalunya

En el Estudio

El director. — El galán entra por la ventana, la ata a usted y la besa.

La actriz. — ¿Y cómo es el galán?

El director. — Alto, guapo, elegante

La actriz. — Entonces no hace falta que me ate.

Guión a reformar

—Sí, este guión me gusta —dijo el gran director de películas—. Unicamente habría que alterar un poco el diálogo de las últimas escenas y hacerlo más fácil. Quiero que lo entienda hasta el espectador más idiota.

—Muy bien, señor director. Ahora, ¿tendría la bondad de decirme exactamente cuál es la parte del diálogo que no entiende usted?

Anécdota de caza

El actor alemán Emil Jannings, famoso en la época del cine mudo en Norteamérica, iba con frecuencia, en unión del crítico Carl Hubber, a cazar en los bosques de California, durante el verano. Pero Emil tenía una puntería funesta. Una vez hirió a uno de los monteros; otra vez mató a un perro, dos veces hirió a otros tantos de los caballos.

Cierta mañana salió de cacería en unión de Hubber con otros seis mozos muy expertos en esa clase de correrías cinegéticas. Pronto se perdió en la maraña para topár, de improviso, con un ciervo enorme, cuyas astas miraba a menos de cincuenta pasos, con los ojos cargados de asombro y de ternura. Emil apuntó, apretó el gatillo y al tiempo que sonaba el disparo el caballo viró grupas y fué a reunirse con los otros monteros. Emil no pudo detenerlo. Cuando llegó a la hacienda de su amigo éste le miraba sonriente.

—Dime, Carl —indagó el cómico— ¿ya regresaron todos los muchachos?

—Sí, todos.

—¿Y los caballos y los perros?

—No falta ninguno.

—¿Y están todos ilesos?

—Sí, hombre, ¿por qué lo preguntas?

—En ese caso, ven conmigo a la selva. Creo que maté a un ciervo

El "Extra" recela

Sucedió en un estudio cinematográfico. Un "extra" debía actuar. Su trabajo consistía en meterse en una jaula donde estaba un tigre. Naturalmente, se resistió.

—Vea, director, que...

—¡No tenga miedo, hombre! —exclamó el director—. Ese tigre ha sido criado a leche desde que nació.

Reflexionó el "extra". Y contestó:

—Vea, director: yo también fui criado a leche y, sin embargo, de vez en cuando me gusta comer carne.

Mary Pickford, dice...

"Cada minuto de enojo os hace perder sesenta minutos de felicidad."

Groucho Marx, sentencia...

"Si diéramos crédito a lo que dicen los médicos, viviríamos más años suprimiendo todo lo que da ganas de vivir."

Cinerama y trucos

Los críticos neoyorkinos que vieron las primeras pruebas del Cinerama le llaman revolución cinematográfica. El cinerama, dijeron, es una sensación tridimensional para los ojos y los oídos.

El truco del cinerama consiste en filmar los objetos con una cámara de tres lentes (cada uno dirigido a un ángulo diferente). Luego el film es proyectado, por tres proyectores, en una ancha pantalla cóncava. El sonido es transmitido por varios altavoces colocados en todo el teatro. El resultado es una impresión de plena dimensión de vista y oído. Sobre todo, en las pantallas al aire libre, el cinerama da la impresión de que uno está presenciando, de que está participando realmente en el acontecimiento mismo.

El cinerama parece tener un defecto: permite menos trucos de cámara que las películas ordinarias.

Los "truquistas" de Hollywood han amenazado con pasarse al enemigo (el teatro) si el cinerama sigue convirtiéndose para ellos en una especie de cine-drama

Greta Garbo no quiere lucir su garbo de gran actriz

Una compañía de televisión ha ofrecido a Greta Garbo 30.000 dólares por una escena de siete minutos. Hace dos años la famosa estrella rechazó un ofrecimiento de 20.000 dólares por una sesión. Se supone que ahora también se negará.

A pesar de tratarse de la televisión, es posible que Greta Garbo no lo haya "visto" suficientemente claro.

Crisis

Hollywood habla nostálgicamente de los días ya pasados en que los cines estaban atestados. Desde este verano, la asistencia ha disminuido en un 20 %.

Será cuestión de colocar a los protagonistas en las taquillas. Y a ver si interpretando este nuevo papel agotan el ídem.

Cine italiano

La producción cinematográfica italiana está experimentando un aumento constante. En cinco años ha doblado sus cifras. En 1947 se produjeron 72 películas; en 1948, 92; en 1949, 102; en 1950, 110; en 1951, 128; en 1952 se ha pasado de las 163 películas.

Pabst prepara una "Giuditta" protagonizada por Ana Magnani.

Y el italiano de Sica realizará en América, en la primavera próxima, su película "Milagro en la lluvia". Auguramos a De Sica una lluvia de felicitaciones.

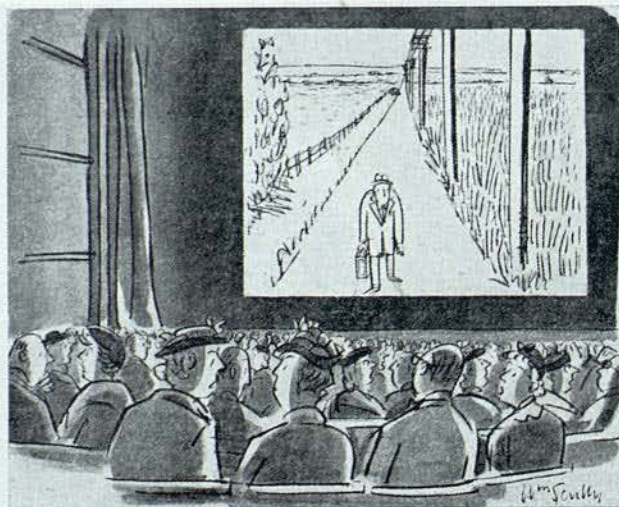
Traje de vagabundo

Los organizadores de Royal Show, de Londres, donde fué presentado el film "Limelight", rogaron a Charlie Chaplin que asistiera vestido con su popular traje de vagabundo. Charlot se negó por dos razones: hace más de doce años que no se viste así; tampoco se había traído el vestuario de su célebre caracterización. Alguien le sugirió que encargase uno en Londres. Charlot precisó que la cosa era más difícil de lo que se suponía. Su traje de vagabundo está hecho por uno de los mejores sastres de Los Angeles y le cuesta unas 3.000 ptas. Incluso el bastón de junco requiere una fabricación especial bajo las indicaciones de Charlot.

Los organizadores del Royal Show retiraron el ruego, admirados de que pudiera existir un traje de vagabundo hecho a medida.

El insomnio

El actor Louis Jourdan, que ha pasado una temporada en España rodando junto a Joan Fontaine el film "Erase una vez", tiene un hijo de año y medio. Fruto de su experiencia de papá es esta definición del insomnio: "Enfermedad contagiosa que los niños transmiten a los padres".

**PANICO EN LA SALA**

—¿Ya has pensado en llenar el depósito antes de salir?

(Punch)



TRUCAJES Y EFECTOS TECNICOS

Por D. FUNDIDO ENCADENADO

II

MODIFICACIONES EN LA "FORMA" DE LA IMAGEN

En el número anterior de OTRO CINE explicamos el grupo de trucajes que se logran o se basan en el *mecanismo de las cámaras* y que por lo tanto sólo pueden producir variaciones en la cadencia de las tomas (el *retardado*, el *acelerado*, la *imagen por imagen* y la *cámara parada o sustitución*) invertir la marcha de la película, (la *vuelta atrás* y la *marcha atrás*) e impresionar de nuevo sobre escenas ya filmadas, (la *sobreimpresión* y el *encadenado*).

Fijémonos en que todos estos trucajes no modifican la *forma* ni la *cualidad intrínsecas* de la imagen. Hoy vamos a explicar los que introducen una modificación en la *forma* de los fotogramas. En este grupo se conocen: 1.º las *reservas*, 2.º las *cortinillas* y 3.º el *iris*.

Veamos en qué consiste cada uno de ellos y para qué nos pueden ser útiles en la expresión cinematográfica.

RESERVAS

El nombre de este truco está justificado ya que en realidad todo consiste en tapar parte de la escena que vamos a filmar con el fin de *reservar* dicha parte para una ulterior impresión o para dejarla en negro. Ahora bien, el nombre de *reserva* lo damos no sólo al tuc sino también al accesorio que nos sirve para lograrlo.

Por lo tanto, decimos que *reservas* son unas plaquitas opacas que sirven para tapar parte del campo abarcado por el objetivo.

Las formas de estas *reservas* pueden ser muy variadas. La más simple y conocida utilización de la *reserva* es la que imita el ojo de las cerraduras o la que remeda el campo de unos prismáticos. Aún modernamente es muy vista una *reserva* circular, con retícula, con la cual nos dan la impresión del campo abarcado por el periscopio de un submarino. En estos casos el espacio reservado queda en negro.

Sin embargo la verdadera utilidad de este truco es para lograr una *reserva* de espacio con el fin de impresionar en él otra escena. Un ejemplo clásico es la escena en que vemos un personaje dialogar con sí mismo.

Pero esta utilización de las *reservas* ya entra en el grupo de los *trucajes combinados* de los cuales ya hablaremos en su lugar.

Las *reservas* pueden colocarse en dos posiciones distintas: 1.º Entre el objetivo y la película. 2.º Entre el objetivo y el sujeto.

En el primer caso los bordes son nítidos ya que normalmente se colocan muy cerca de la emulsión. Para ello es preciso que las cámaras estén provistas de una ranura especial para que por ella puedan deslizarse las *reservas*.

En el segundo caso (que es el más corriente), se sostienen delante del objetivo por medio del parasol. Es conveniente que el parasol sea lo más largo posible, por lo cual es mejor utilizar un "portaaccesorios". De todas formas los bordes de las *reservas* quedan siempre desenfocados debido a su proximidad. Lo cual en general es más una ventaja que un defecto. Dispuestas en esta forma, las *reservas* pueden ser iluminadas u oscuras. En el primer caso delimitan una superficie más o menos clara que no permite una nueva exposición. Por lo tanto para poder impresionar la parte reservada, la máscara debe estar bien ajustada al parasol.

LA CORTINILLA

La *cortinilla* se usa para tapar o destapar progresivamente la escena que se filma, según se trate de un fin o principio de secuencia. Como simil podemos decir que es lo más parecido al telón en el teatro en los principios o finales de acto.

El efecto se logra de una forma muy simple con sólo deslizar delante del objetivo una cartulina negra y opaca. Por lo tanto vemos que es una especie de *reserva* en movimiento. Por supuesto, hay muchas formas de mover *cortinillas*, entre las cuales las más comunes son: bajando y subiendo (telón), lateralmente e inclinadas. Se pueden mover también dos *cortinillas* a la vez y en este caso, a los movimientos anteriores podemos añadir los de *abanico*, *dientes de sierra*, *puntas*, etc.

Tratándose de *cortinillas* simples éstas se pueden mover a mano. Para dos *cortinillas* es mejor utilizar accesorios mecánicos que efectúan los movimientos de cierre y de apertura con más precisión, sin sacudidas y con un tiempo de duración exacto.

Y, por último, también es posible lograr efectos sin utilizar accesorio alguno. Por ejemplo: se puede empezar o terminar una escena sobre un obstáculo natural situado cerca de la cámara: árbol, esquina, pared, persona, barandilla, arbusto, antepecho de ventana, etc. Es preferible que estos obstáculos sean oscuros. Se empieza por filmar sobre el obstáculo y gradualmente se panoramiza hacia la escena que se desea filmar, o, al revés, si lo que se quiere es obtener una *cortinilla* de cierre.

Existe otro tipo de *cortinillas* de forma y movimientos complicados (espirales, cuadrículas, etc.), pero estos trucajes no se realizan al filmar. Son operaciones de laboratorio que se efectúan en el momento de tiraje por medio de *bandas-reserva*. Por lo tanto, caen fuera de las posibilidades normales de los cineastas amateurs.

Por último, tenemos las *cortinillas encadenadas*, que forman parte del grupo los *trucajes combinados*, de los cuales hablaremos más adelante.

EL IRIS

El *iris* es un efecto ya casi abandonado entre los recursos de la expresión cinematográfica. Se usa principalmente para empezar o terminar una escena. El *iris* delimita sobre la película un campo circular que se *abre* o se *cierra* progresivamente, descubriendo o tapando la escena, mientras que el contorno queda en negro. Es por lo tanto una especie de *reserva* circular pero de área variable.

Este efecto se logra adaptando sobre la montura exterior del objetivo de la cámara (mejor sobre un largo parasol) un diafragma variable parecido a los que van montados en los objetivos fotográficos. Se compone de cierto número de laminillas que se mueven gobernadas por un aro, y que delimitan una abertura circular de diámetro variable. Los *iris* especiales para este truco tienen además una laminilla independiente que sirve para lograr el *cierre total* de la abertura, cosa que todos sabemos no es posible lograr con los diafragmas iris de los objetivos.

Otra utilización del *iris* es la de permitir, en una escena, llamar la atención sobre una persona o cosa determinada. Al cerrar el *iris* sobre esta persona o cosa se logra concentrar sobre ella la atención del espectador.

No es una técnica mala. Por el contrario, la creemos en algunos casos mucho más expresivo incluso que un *primer plano*.

En cuanto para *abrir* o *cerrar* una escena, hoy día se prefieren los fundidos. De todos modos pensad un poco en la fuerza de aquellos finales de Charlot, marchando de espaldas al espectador, camino o calle adelante, hasta hacerse pequeño, mientras el iris se iba cerrando a su alrededor concentrando sobre su figurilla el negro circundante...

¿QUIEN ES CINEISTA AMATEUR?

Por JOSE TORRELLA

Es del dominio público la gradación con que el humor mediterráneo clasifica esos líquidos negruzcos que solemos beber por café aunque no sepamos si lo son: aquéllo, más o menos, del *café-café*, *café* y *casi-café*. Pues bien; yo opino que deberíamos crear una matización entre los cultivadores del cine amateur. Matización que no se haría popular como la del *café*, por descontado, pero que nos sería de mucha utilidad, a los metidos en estas cosas del cine de aficionados, para entendernos. Yo propondría la siguiente clasificación:

Cineísta amateur - cineísta.
Cineísta amateur - aficionado.
Cineísta amateur - doméstico.

Como chispa no tiene ninguna, pero me parece que es muy explícita.

Y por si no lo fuese del todo, puesto que no deja de ser una clasificación muy personal, vaya una definición para cada grupo.

Digo *cineísta amateur - cineísta* a aquél que hace cine amateur con vocación de cine. Esto quiere decir que ame y sienta el cine, que se interese por conocer su historia y sus leyes estéticas, y que en su producción amateur persiga la creación de obras que lleven una impronta personal. Son muy escasos estos cineístas; podrían contarse con los dedos.

El *cineísta amateur - aficionado* es el que manipula la cámara con intención de hacer cine, como el anterior, pero carente de una fuerte vocación y sin una sólida preparación artística. Lo hace movido por espíritu imitativo. Si posee intuición, hasta logra un cine bastante correcto y atractivo. Desde luego, acude a los concursos; es el que constituye la mayoría de los concursantes.

Y nos queda el *cineísta amateur - doméstico*, o privado; el clásico señor que posee una cámara y con ella impresiona vistas de sus peques, de sus excursiones y viajes, y de los festejos populares y actos importantes (y hasta de los que no lo son) de su parroquia o de su casino. A veces incluso pone títulos a un reportaje de estos, o a una serie de ellos, y los exhibe con gran regocijo y aplauso de la familia y de las amistades y consocios, pero nada más. En fin, que, en rigor, no debería ser considerado un cineísta, y él mismo es el primero en no considerarse como tal. Podríamos decir que es un amateur del cine amateur.

Ahora bien; no podemos aplicar aquí el consabido disco de que los extremos se tocan. Quitemos por unos momentos de en medio el grado de "cineísta amateur - aficionado" y nos daremos cuenta del abismo que separa al primer grupo del tercero. ¿Qué nexo hay, qué relación puede existir, y unir, a esos dos hombres tan distantes: el cineísta que siente el cine como una forma de arte, con sus leyes estéticas propias, como un medio de comunicar a los demás las intimidades de su sensibilidad (cineísta que denominaremos A, por simplificación) y el señor que ha adquirido una cámara porque los recuerdos familiares son, gracias a ella, más vivos y más completos que los impresionados antes con la fotografía inanimada (a quien denominaremos C)? ¿Verdad que nos resulta difícil, así enfrentados, decir *cineísta amateur* del mismo modo a uno que a otro?

Sólo tienen de común, A y C, una cosa: la cámara. La cámara y toda la secuela físico-mecánica de su manejo y rendimiento. Pero —¡atención!— que esa comunión aparente comporta también una diferencia fundamental en cuanto se la examina un poco a fondo. Para el cineísta A la cámara y todo su intríngulis es un *medio*, un *instrumento* (precioso y estimado, pero instrumento cuyo dominio se impone el cineísta). Para el C es un *fin*, una panacea que debería dársele todo hecho y por la que es dominado.

El cineísta C cree que conociendo los secretos de la cámara y de su utillaje auxiliar lo tiene ya todo. El cineísta A sabe que el conocimiento de la técnica es una base; un buen punto de partida para empezar.

Pero con esto me estoy olvidando del cineísta de en medio, el aficionado, a quien lógicamente llamaremos B. Y éste, por lo general, está en peores condiciones que el C, porque aquél por lo menos no pretende nada (aparte su satisfacción personal y doméstica), mientras que el B intenta emular al A sin apenas moverse del estadio de "instrucción primaria" (léase "conocimiento técnico") del C.

Y recordemos que, como he dicho antes, los cineístas A son escasísimos, los B son bastantes y los C son a miles.

El panorama sería como para llegar a conclusiones desoladoras si no fuese porque somos de natural optimista y tenemos presente tan sólo un pequeño detalle: que algunos cineístas A han salido del grupo B y que la mayor parte de los del grupo B nacen en el grupo C. Esta criba jerárquica señala un desarrollo *biológico* en el cine amateur, y donde hay *vida* hay *esperanza*. En todo señor que posee una cámara hay la posibilidad de un aficionado. Y en todo aficionado hay la posibilidad de un cineísta. Lo verdaderamente desolador sería que los tres grupos estuviesen acotados y estacionados.

Y bien, si mi consejo vale para algo, me atrevo a dar los siguientes:

A los del grupo A, que no se dejen seducir por cantos de sirena con sonido a copas y medallas y se permitan el lujo de ser, como aconseja Cocteau, malos alumnos, es decir rebeldes a los éxitos fáciles y a los caminos trillados.

A los del grupo B, que no se detengan en el conocimiento de la técnica ni en el camino de la imitación. Y ésta tanto se refiere a la del cine amateur como a la del profesional. Su preocupación ha de ser, en lugar del fetichismo técnico, el crearse una personalidad, pero no artificial sino buscándola dentro de sí mismos.

A los del grupo C tan sólo les encomiendo, de momento, una cosa: que se ejerciten en el montaje. La mayor parte de esos cineístas domésticos no montan; empalman solamente. Y pierden un placer tanto o más intenso que el del rodaje y, al mismo tiempo, el mejor camino de acercamiento al cine. Porque el montaje es, en cine amateur, una función de *creación* cinematográfica tan importante, por no decir más, que la toma de vistas. Estoy seguro de que, encariñándose con el montaje, lo demás irá viniendo por añadidura, porque *descubrirán* el cine y empezarán a sentirse *cineístas*.

Y entonces ya no habrá dificultades para considerarles incluidos a todos en la común denominación de *cineístas amateurs*. Así fuese.

A LOS SUSCRIPTORES DE OTRO CINE

Si, como suponemos, el suscriptor ha leído el artículo editorial, ya sabe que con este número 6 terminan las suscripciones que fueron hechas por un año a partir del primer número. Ahora bien; no escribiremos particularmente a cada suscriptor para saber si desea renovar la suscripción, como lo hicimos después del n.º 3 con los que tenían suscrito un semestre, porque los de un año constituyen una cifra considerable y nos reportaría mucho trabajo. Por lo tanto, todos aquellos suscriptores que antes de aparecer el próximo número no nos hayan dado orden en contra, entenderemos que renuevan su suscripción por otros seis números, y enviaremos el n.º 7, sin otro aviso, contra reembolso. Los amigos suscriptores que lo prefieran, pueden girarnos el importe de la suscripción y enviamos nuestro más sincero agradecimiento, por la confianza que supone, a todos los que ya nos han escrito renovándola por avanzado y alentándonos a seguir el camino emprendido.

El cine amateur



SECCION DE CINEMA AMATEUR
del
Centro Excursionista de Cataluña
Calle Paradís, 10 BARCELONA

Después de las vacaciones navideñas se han celebrado los siguientes actos.

14 de enero.—Sesión de revisión con el siguiente programa: "El bello Rhin", de Modesto Gual (1945); "Real Monasterio de Sta. María de Poblet", de Juan Español (1947); "El hombre propone...", de Juan Español (1946); "Retales deportivos 1931", de Delmiro de Caralt (inédito).

21 de enero.—"Los amateurs frente a su público": Manuel Amat. Semblanza del cineísta e "interviu" en montaje corto, ambas cosas a cargo de José M.^a Aymerich, y proyección de un film inédito, comentado por el autor. Oportunamente daremos con toda extensión el contenido de dicho acto, dentro de la sección de OTRO CINE que bajo el propio epígrafe de "Los amateurs frente a su público" se inaugura en el presente número.

28 de enero.—Sesión de revisión: "Pedraforca", de Fco. Comas (1947); "Año bisiestro", de José Arch (1946); "Marte no es un dios", de Felipe Sagués (1950); "Fantasía novelesca", de Quirico Parés (1950).

4 de febrero.—Sesión de revisión: "Aplec a Sant Roc", de Salvador Rifa (1947); "Las inundaciones del Ter en Manlleu y Torelló", film inédito de Salvador Rifa (1941); "Costa brava", de José Roig Trinxant (1951); "Control de almas", de Francisco Comas (1945).

Esta Sesión se vió honrada por la visita de Mr. Thomas Bouchard, cineísta independiente, productor de films de arte, y sobre cuya personalidad se habla en otro lugar de este mismo número. Su verdadero entusiasmo por el cine y su visión poética del mismo cautivaron inmediatamente. Captados totalmente por su sentido artístico y la experiencia que demostraba en sus palabras se vió con claridad el enorme interés que podría tener una disertación suya sobre cine. A lo que accedió Mr. Bouchard captado a su vez por el ambiente amateur de nuestro Club.

14 de febrero.—Conferencia de Mr. Thomas Bouchard sobre el tema "Les problèmes du Cinéma d'Amateur". La importancia de este acto requiere una amplitud de la que no disponemos en esta crónica de actividades pero prometemos dar una amplia reseña del mismo en nuestro próximo número ya que verdadera lección desde el concepto del auténtico cine amateur verdadera lección desde el concepto del verdadero cine amateur hasta su desarrollo como arte narrativo puramente visual.

Como agradecimiento a la deferencia con que Mr. Bouchard honró a la Sección de Cine Amateur del C. E. de C., ésta le dedicó una cena de homenaje durante la cual Mr. Bouchard nos dió abundantes pruebas de su entusiasmo por el cine poético con ejemplos concretos y sencillos al alcance del cineísta amateur con verdadera vocación. Al final de la cena se proyectaron en honor de Mr. Bouchard y de don Juan Miró los siguientes films: *Ritmos de un día*, de Giménez Botey; *Montserrat*, de Delmiro de Caralt; *Impasse*, de Llobet y Font; *Retorno*, de E. Fité y *El Campeón*, de Castellort y Lladó, para todos los cuales tuvieron frases elogiosas.



SECCION DE CINE AMATEUR
Asociación Artístico Literaria
CERVANTES
PRAT DE LLOBREGAT

El día 22 de enero, en el cine Monmarí, esta entidad celebró su cuarta sesión de cine amateur, organizada en colaboración y bajo el patrocinio de la Sección de Cinema Amateur del C.E.C. y con el siguiente programa: "El reporter mecánico", de Delmiro de Caralt; "Otoño motorista", de Carlos Santías; "Compra-venta de ideas", de Felipe Sagués; "Real Monasterio de Santa María de Poblet", de Juan Español; "La Cámara soñadora", de Juan Llobet; "El Campeón", de J. Castellort y J. M.^a Lladó.

CELEBRACION DE LA FESTIVIDAD DE SAN JUAN BOSCO

En general los amateurs no se acuerdan mucho del Patrón de la Cinematografía, San Juan Bosco. Quizá la causa de esta pasividad estriba en que las celebraciones que en honor del Santo organizan los profesionales del ramo, terminan casi siempre con la poca adecuada elección de la Miss Cinema local. Sea lo que fuere, los amateurs parece como si no tuvieran conocimiento del significado que la Cinematografía mundial ha otorgado a la festividad del Santo.

Por ello señalamos aquí la excepcional dedicación a San Juan Bosco de la sesión del día 31 de enero que tuvo efecto en Solsona y compuesta por un programa de films del cineísta Salvador Baldé. Junto a los ya conocidos *Jira Folklórica* y *Hogar Apagado*, se proyectaron las nuevas producciones *Andorra*, *Pesca Fluvial* y *Santa Infancia*, alguno de los cuales veremos seguramente en el Concurso Nacional de este año.

CINE-CLUB ARGENTINO

Durante el año 1952 el Cine Club Argentino realizó diversas sesiones de cine amateur y cine profesional, dedicadas a la conmemoración de su vigésimo aniversario, al que ya nos referimos en nuestro número anterior.

También en el pasado año convocó el Cine Club Argentino el "X Concurso de películas de aficionado". De la reglamentación de dicho concurso, basada en gran parte en las normas dictadas por la UNICA para los concursos internacionales, que queremos destacar algunas particularidades interesantes. Divide las películas en tres categorías, igual que en nuestro concurso nacional y que en los de la UNICA, pero define cada una de dichas categorías, a saber:

"Películas de argumento. Son aquellas en las cuales intervienen actores u objetos animados, encargados de desarrollar un asunto dramático (cómico o trágico)".

"Películas de fantasía. Son aquellas que carecen de trama argumental o de información documental. Expresan ideas abstractas (la suavidad, la fuerza, etc.) o de inspiración poética, musical, pictórica, o sugerida por cualquier otro motivo psicológico."

"Películas documentales. Son aquellas que reproducen las distintas manifestaciones de la vida. Sus temas son extraídos de la naturaleza, de las costumbres, de las artes, de las ciencias, de las industrias o de cualquier otra actividad humana."

El jurado está integrado por dos elementos de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, uno de la Dirección General de Espectáculos Públicos de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación; uno de la Asociación de Cronistas Cinematográficos y uno del Cineclub Argentino, o sea un solo cineísta amateur.

No se admiten películas en las que hayan intervenido, dentro de su especialidad, elementos profesionales (directores, operadores, argumentistas, actores, escenógrafos, etc.).

CINE AMATEUR ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

Al preparar este número de OTRO CINE se encuentran en el extranjero el crítico cinematográfico y colaborador de esta publicación, don Juan Francisco de Lasa y el cineísta amateur don Lorenzo Llobet-Gracia, realizando una gira de difusión y exaltación del cine amateur español en Francia, Bélgica y Gran Bretaña.

El itinerario es el siguiente. BELGICA: Namur, Bruselas y Charleroi (entidades adheridas a la UNICA). GRAN BRETAÑA: Edimburg y Glasgow (Scottish Council) y Londres (British Film Institute). FRANCIA: París (Cinemateca Francesa).

En cada una de dichas ciudades el señor Lasa dará una conferencia sobre el cine amateur español y serán proyectadas las siguientes películas: "Memento", de Delmiro de Caralt; "El hombre importante", de Domingo Giménez; "Porta ciosa", "Fantasía Trágica" y "Retorno", de Enrique Fité; "Gotas", de Pedro Font; "Plegaria a la Verge dels Colls", de Lorenzo Llobet-Gracia; "Impasse", de Font y Llobet-Gracia; y "El Campeón", de J. Castellort y J. M.^a Lladó.

Es posible que cuando este número de OTRO CINE vea la luz los señores Llobet y Lasa hayan regresado, pero la anticipación con que debe prepararse la revista nos impide dar una impresión de su viaje, que no dudamos ha de tener una trascendencia enorme para nuestro cine amateur. En el próximo número insertaremos una información amplia de esa importante gira.

EL CINE AMATEUR EN SU SALSA



Comentarios con o sin música

Nunca nos cansaremos de repetirlo: el Concurso Nacional es el Registro Civil del cine amateur. Un film amateur sancionado en el Concurso Nacional adquiere carácter público y pasa a la historia del cine amateur. Un film no sancionado en el Concurso Nacional sigue siendo una cinta de carácter privado; sus fronteras son las del estrecho ámbito familiar.

* * *

En el Concurso del pasado año, de treinta y seis films participantes sólo trece quedaron incalificados. Tienen que pesar mucho los defectos sobre las cualidades para que un film vaya al cesto. Y mientras quede clasificado, es de menor importancia el que lo sea con mención o con una u otra de las categorías de medalla. Lo esencial es que el film figura, queda, y adquiere una personalidad.

* * *

Un consejo a los que no se atreven o dudan a mandar su film al Concurso: traten de verlo y juzgarlo con ojos de persona extraña, como si fuese realizado por un desconocido. Si visto así le encuentran un cierto interés o atractivo, mándenlo al concurso. Total puede pasar que no resulte calificado. Y bien; sabrán que se equivocaban y procurarán hacer otro año un film que tenga un interés y un atractivo ciertos.

* * *

Ya sabemos que muchos lectores no quieren consejos y algunos quizá no los necesiten. Lo que desearían encontrar esta vez en esta salsa es chismorreo, información; qué películas van a presentarse a concurso, qué nombres participarán, qué probabilidades se atisban. Pero no queremos hacer de Gallup. Amamos demasiado al cine amateur y a nuestro Concurso Nacional para convertirlo en una competición deportiva cualquiera. El cine amateur es una afición muy divertida y el cineasta amateur suele ser un hombre de muy buen humor, pero el Concurso Nacional de Cine Amateur es una cosa muy seria.

* * *

Sólo diremos, porque no es ninguna indiscreción sino que lo hemos leído en el boletín de un Club asturiano, que el Vicepresidente del mismo piensa presentar un film al Concurso Nacional. Le invitamos de todo corazón a que lo haga. ¡Un film de Asturias, el primero que participaría! ¡Pues no es la noticia para proclamarla a los cuatro vientos del solar español, tan tarde en unirse al ritmo catalán en la marcha del cine amateur!

* * *

Amigos; el cine amateur español ha perdido a uno de sus más prometedores elementos: José M.^a Costa. ¿Ha fallecido? No; gracias a Dios vive y se encuentra rebosante de energía y juventud. Pero ha sido nombrado Alcalde de Vich, donde reside. Y no creemos que con los problemas de una ciudad como la de Balmes, además de las atenciones de su propio negocio y las de la familia, que también hay que acordarse de ella, le quede ningún resquicio para tomar la cámara ni para pensar temas. Felicitamos a los vicenses por la excelente persona que tienen al frente de la ciudad, pero a él le compadecemos. ¡Cuántas veces desde su despacho el joven Alcalde de Vich recordará con nostalgia las horas de intensa emoción estética que pasó realizando "Adagio" o las divertidísimas sesiones de "Nubecillas de verano"!

* * *

Después de haber explicado, en nuestro editorial del número 4, la sesión de cine que organizó el Ayuntamiento de Barcelona con motivo de las fiestas de la Merced, para cuyo programa fueron solicitadas a la Cinemateca Francesa los rollos proyectados en la histórica primera proyección mundial del "Grand Café", de París, el año 1895, nos comunicó nuestro amigo, el cineasta amateur de Solsona, Salvador Baldé, que en su cinemateca particular posee varios de los primeros films impresionados por los hermanos Lumière, tales: "Salida de los obreros", "Llegada del tren", "Juego de naipes", "Regador regado", "Derribo de un muro", y así hasta diez. En resumen, que de Barcelona se envió a buscar en París lo que se hallaba aquí al lado, en la vecina provincia de Lérida. ¡Quién lo iba a pensar de un amateur! Conocíamos la "Biblioteca del Cinema", de Delmiro de Caralt, y la cinemateca y museo de Llobet-Gracia, pero ignorábamos ese tercer tesoro filmico en manos de otro cineasta amateur. Permítasenos un "¡Olé por los cineastas amateurs!"



PREMIO "CIUDAD DE BARCELONA"

El día 26 de enero, aniversario de la Liberación de la Ciudad, fueron dados a conocer, en una velada que tuvo lugar en el Ateneo Barcelonés, los fallos de los "Premios Ciudad de Barcelona 1952", de novela, teatro, música, poesía castellana, poesía catalana, cine y fotografía.

Para el premio de cine fueron presentadas dos películas bajo los temas "Piedras vivas" y "Paz". El jurado, presidido por el concejal don José M.^a Blay Castillo, e integrado por los señores don Ernesto Foyé, don Juan Estrada, don Salvador Rifa, don Juan Francisco de Lasa, don Alfonso García Seguí y don Jesús Ruíz Ruiz, decidió declarar el premio desierto, ya que dichas cintas, aunque poseen un innegable valor e interés documental carecen, a juicio de dicho jurado, de la calidad cinematográfica imprescindible para aspirar al premio.

No obstante, el Ayuntamiento decidió adquirir los dos films presentados con destino a la Cinemateca del Archivo Histórico de la Ciudad.

XIV CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR

Se acerca la fecha de cierre de admisión de bobinas para el Concurso Nacional de este año. Es el 25 de marzo y, lo recordamos una vez más, dicho plazo no será prorrogable. Las bases del Concurso figuran, íntegras, en el n.º 4 de OTRO CINE, y en la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (Paradís, 10, Barcelona), entidad organizadora del Concurso, con la autorización y patrocinio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información.

CONCURSO PERMANENTE DE IDEAS Y TEMAS

En el número anterior OTRO CINE lanzó la convocatoria de un Concurso permanente de ideas y temas realizables en cine amateur. Se trata de una competición sin grandes complicaciones formalísticas ni minuciosos requisitos reglamentarios. En el fondo, lo que nos interesa son temas suscitadamente desarrollados, o simples ideas esbozadas, que tengan un mínimo de dignidad literaria para ser publicados en esta revista y que puedan servir de base a los cineastas amateurs para sus películas. Recomendamos la lectura de dicha convocatoria, en nuestro número anterior, pero aun recomendamos más el envío de temas e ideas.

EL CINEISTA, SU MASCOTA Y SU CARACTERÍSTICA

por
Salvador Mestres



CARLOS SANTIAS

Su Mascota: Bambi

Su Característica: Su elegancia realizadora, con la más alta fantasía y elevado sentido del humor.

FilmoTeca
de Catalunya



TRES IDEAS DE FACIL REALIZACION

En espera de que lleguen a esta redacción los trabajos destinados al "Concurso permanente de ideas y temas" cuyas simplísimas bases dimos a conocer en nuestro número anterior, vamos a proponer hoy tres sugerencias para otros tantos films amateurs adecuadas a principiantes, tanto por su brevedad como por su sencillez. Sirvan de contrapartida al difícil guión para "veteranos" que con el título de "El belén" propuso en el pasado número de OTRO CINE su Redactor-Jefe D. Giménez Botey.

■■■■■■■■

I. — Supongamos que usted, querido lector, ha impresionado una o dos bobinas como vía de ensayo. Se encuentra usted aún inexperimentado pero desea filmar a su esposa y a su hijita de siete años y quisiera que ese su primer film resultara aceptable.

Piense en esa pequeña narración: su hijita, cartera en mano, sigue un camino en plena campiña para ir al colegio. Por todas partes árboles, flores, campos. La niña camina lentamente. De pronto, abandona el camino, esconde la cartera entre la maleza, y sin la menor vacilación, toma un simpático sendero, llega a un claro, baila, coge florecillas, se encarama a los árboles. Encuádrela con primeros planos de flores y de ramaje; pruebe de variar las tomas y las iluminaciones.

Pero todo tiene su fin. Su hijita llega brincando hacia la cámara y, súbitamente, da media vuelta: ha visto a mamá. Una pequeña persecución —esto es muy cinematográfico— y una no menos indispensable azotaina terminarán esta película que usted sonorizará con música vienesa sin olvidar los inefables trinos pajariles.

■■■■■■■■

II. — Hoy mamá está muy atareada y filmaremos tan sólo con nuestra pequeña —o nuestro pequeño—. Días atrás descubrimos unas magníficas rocas no muy lejos. Pondremos a nuestra pequeña "estrella" un calzón corto, una cuerda bien arrollada en la espalda, una pequeña mochila, un bastón y ¡adelante para un film de alpinismo!

Primero, un pequeño camino rocoso que asciende; luego, las rocas. A los niños les gustan las escaladas. Filmad de cerca a vuestro alpinista: su cintura, sus pies, sus manos que se agarran, su cabeza que emerge por detrás de los brazos (todo en grandes planos, pues de ese modo disimularéis las verdaderas dimensiones del pico escalado). Tenéis en este film una gran profusión de planos de vuestro hijito. Hacedle desenrollar la cuerda, atarla, consultar un mapa, manejar la brújula, enjugarse el sudor, comer, beber, quitar una piedra de su zapato (Los jóvenes actores amateurs deben aparecer siempre haciendo algo para resultar "naturales".) Teniendo vuestra cámara a 90°, y con mucho cuidado de evitar cielo y árboles, podréis hasta dar la ilusión de una ascensión vertical. Habrá faltas, qué duda cabe, pero este film será vivo.

Terminemos con un "gag": vuestro hijito escribe una postal representando una alta montaña.

Atención con la longitud. Estos temas tan simples han de ser tratados rápidamente (6 a 8 minutos todo lo más).

■■■■■■■■

III. — Esta tarde va a ser filmada abuelita por primera vez. Pedrito (cuatro años) es el más travieso de la "troupe". Luego hay dos niñas.

No olvidemos que somos debutantes. Por lo tanto, seguiremos al aire libre.

Vamos a comprar unas golosinas, que ponemos dentro de la cesta con la merienda, y henos aquí saliendo de paseo. Ya estamos todos sentados en la yerba. Abuelita lee un interminable cuento, que a Pedrito parece no gustarle. Los demás prestan una gran atención. Pedrito lo aprovecha para comerse todas las cosas buenas de la merienda o meterlas en sus bolsillos. Luego, con un paquetito de bombones en la mano, váse hacia la libertad a perpetrar su fechoría.

Abuelita y las dos hermanas se aperciben, por fin, del latrocinio. Buscan al chiquillo, y lo encuentran dormido al pie de un árbol.

Es cosa de usted, señor principiante, bordar sobre este pequeño cañamazo y hacer obra personal. Hay que buscar algunos "gags". Piense en lo que puede dar la travesía de un riachuelo, por ejemplo, cuando los niños van ligeramente vestidos y nos hallamos en pleno verano



SENSACIONAL AVANCE EN LA SENSIBILIDAD DE LAS EMULSIONES CINEMATOGRAFICAS

Según parece las fábricas de material sensible están lanzando a otra carrera con el fin de establecer nuevos "records" sobre la rapidez de las emulsiones cinematográficas.

Reciente todavía el anuncio de que la Kodak estaba ensayando una nueva película susceptible de permitir la filmación de escenas con muy poca luz, ha saltado ya al terreno de lo "concreto", o sea, al mercado, una nueva emulsión en los pasos 8 y 16 mm. con la marca Kin-O-Lux y fabricada por la Du Pont.

Sus características son realmente sensacionales: Sensibilidad: ¡300 ASA! Si tenemos en cuenta que las emulsiones más rápidas actuales en 16 mm. no pasan de los 100 ASA, la nueva película representa ser 1.5 veces más sensible. En 8 mm., el aumento de rapidez, comparada con las actuales (25 ASA), es de 6 veces.

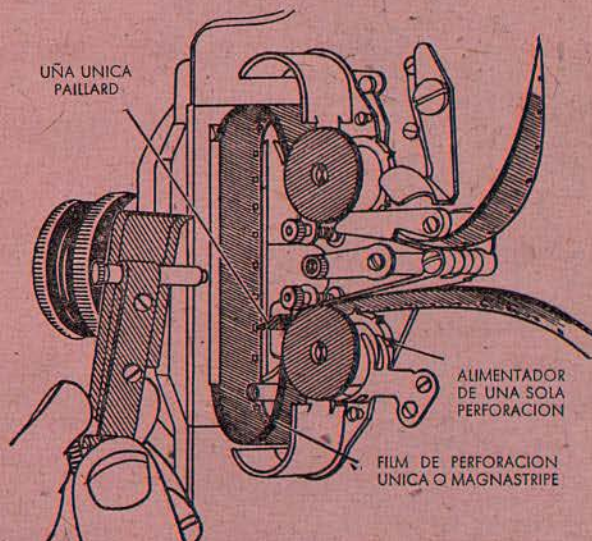
Esta emulsión fué estudiada para las necesidades de la televisión y los amateurs se han aprovechado de los estudios realizados al efecto. De ser ciertas las características anunciadas, resulta que la finura del grano es tal, a pesar de su extrema sensibilidad, que la señalan también como indicada para la inscripción de la banda sonora fotográfica, ya que es capaz de registrar frecuencias musicales de 7.000 por segundo.

Como orientación se indica que es posible filmar un espacio de 3 metros, con la sola iluminación que resulta de orientar un solo "Photoflood" con reflector al techo de la estancia y... ¡con diafragma a F: 3.5!

LA CASA PAILLARD ADAPTA SUS CAMARAS A LAS NECESIDADES DE LA SONORIZACION POR PISTA MAGNETICA MAGNASTRIPE

El problema de la sonorización de films amateurs por grabación electromagnética del sonido en la misma película, asunto del que venimos dando noticias continuamente desde esta Sección, parece que va sentando poco a poco las premisas sobre las que basar unas futuras "normas".

Concretando las ideas en lo que al paso 16 mm. se refiere, vemos cómo va afianzándose el criterio de colocar la banda magnética en el mismo lugar que ocupa la banda sonora fotográfica. Y ello por varios motivos: La colocación de la banda magnética en el borde de las películas con doble perforación presenta los inconvenientes de un reducido espacio libre y de una difícil obtención de un riguroso y exacto espesor de la



capa de óxido en todos sus puntos, lo que se traduce en la práctica por defectuoso sonido. Los mejores resultados se obtienen por lo tanto utilizando el clásico formato de película sonora, o sea con perforaciones en un solo lado.

Naturalmente esto trae como consecuencia que las casas constructoras de aparatos cinematográficos de 16 mm. se preocupen de adaptar sus modelos a las necesidades del momento y futuras. En cuanto a proyectores de 16 mm. casi todos están concebidos para que puedan proyectar películas con perforaciones en uno o en dos lados. Pero no así las cámaras. Ello es debido a que (salvo cámaras especiales de toma sonora directa), la sonorización óptica se efectúa en la copia y no es necesario por lo tanto utilizar en la toma de vistas película de la llamada "sonora", o sea con una sola hilera de perforaciones.

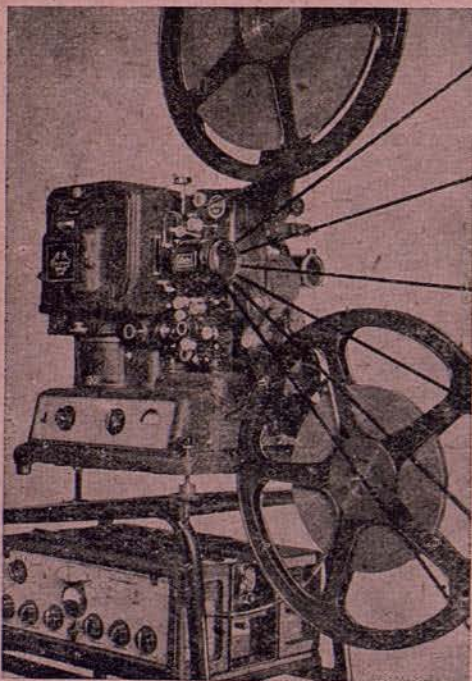
Ahora la cosa es diferente. Hoy tenemos la posibilidad de sonorizar, por el procedimiento magnético, la misma película en que registramos las imágenes. Y como los mejores resultados en esta nueva técnica se obtienen aplicando la banda de óxido en película de una sola perforación, de ahí la necesidad de prever que las cámaras de 16 mm. puedan pasar este tipo de película.

Y que esto es así lo demuestra la noticia que nos llega de la casa Paillard comunicando a los poseedores de estas cámaras que la adaptación de las mismas para poder filmar con película de perforaciones en un solo lado es sumamente simple ya que basta tan sólo cambiar los rodillos alimentadores, pues el arrastre de la película en estas cámaras ya se efectúa por medio de un solo garfio y precisamente por el lado correcto. (La adaptación se efectúa en España.) En el gráfico adjunto queda bien clara la disposición interior de las cámaras Paillard al quedar adaptadas para el uso de película sonora, ya sea por el procedimiento óptico o magnético.

Naturalmente, otra necesidad de los cineastas amateurs de 16 mm. será la de ir acostumbrándose a usar película con perforaciones en un solo lado. El precio es el mismo e igual su manipulación. Sólo falta... ¡encontrar película!

EL PROYECTOR "LEITZ G 1" DE 16 m/m EN LA "EXPOSICION DE APARATOS OPTICOS PARA USOS CIENTIFICOS Y TECNICOS" (BARCELONA)

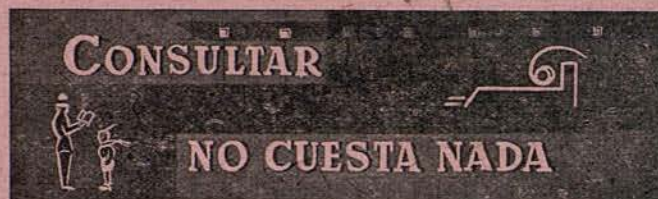
Durante la semana del 3 al 13 de diciembre pasado estuvo abierta en los locales de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Barcelona, y bajo el nombre de *Exposición de Aparatos Ópticos para usos científicos y técnicos*, una interesantísima exhibición de útiles científicos, fabricados por la prestigiosa firma alemana Ernest Leitz Wetzlar, agrupados bajo común denominador de estar todos ellos basados en la óptica. Las modernas necesidades de la ciencia y la industria tienen en la óptica su más eficaz colaborador. Las más insospechadas y delicadas tareas se confían a sus leyes. Los sen-



Leitz G 1, 16 m/m
diseñado para
salas públicas.

tidos humanos son de una grosería evidente ante la sensibilidad de los aparatos de visión, medición, comprobación y análisis ópticos. Desde el mundo maravilloso que nos descubre un microscopio de luz polarizada hasta los aparatos de medición con escala proyectada capaces de acusar variaciones de milésimas de milímetro, toda una extensa gama de aparatos ópticos al servicio de la ciencia y la técnica fueron puestos a la atenta observación de los visitantes interesados en diversas disciplinas.

Por nuestra parte sólo vamos a describir la exhibición de un proyector sonoro de 16 mm., realmente destacable. Se trata del LEITZ G 1. Todo un señor proyector. Conviene señalar seguidamente que no por ser un aparato de 16 mm. es un aparato amateur en el concepto que normalmente se tiene de aparato casero. Por el contrario se trata de un proyector que está destinado a un uso intensivo, es decir, a un esfuerzo de trabajo comparable al de los proyectores de 35 mm. Sin ser un aparato fijo (pues su conjunto es transportable en cuatro estuches y un caballete-soporte) tiene sin embargo su sitio en las cabinas de las salas profesionales. Es bien sabido como cada día son más los locales públicos equipados con proyectores de 16 mm. A esta necesidad "profesional" responde el aparato que comentamos y cuya foto reproducimos. Sus características son: bobinas de una capacidad para 1.200 m. de película, lo cual representa una proyección ininterrumpida de casi dos horas. Tensión graduable en la bobina receptora. Tracción de la película por cruz de malta. Sistema de iluminación por espejo parabólico de gran diámetro. Dispositivo para la proyección de diapositivas. Amplificador de potencia con 25 watts de salida y altavoces dinámicos de imán permanente, previsto también para su acoplamiento a micrófono y pick-up.



LA FORMULA DE LOS DISCOS. ESTROBOSCOPICOS

Don Gerardo Fernández, de Segovia, después de unos cuantos *piropos* a la Revista, que le agradecemos sinceramente, solicita la fórmula para construirse unos discos estroboscópicos con el fin de poder ajustar visualmente su proyector a la velocidad de 16 imágenes por segundo. Ya posee uno para graduar la velocidad del plato de su tocadiscos a 78 vueltas.

R. Como sea que la corriente eléctrica del sector es de 50 ciclos o períodos (caso general en España), la fórmula es muy simple:

$$\text{Número de segmentos} = \frac{100}{\text{revoluciones por segundo}}$$

o sea, que si el eje en donde quiere colocar el disco estroboscópico es el del rodillo alimentador de 8 dientes, éste, para la velocidad de 16 imágenes, da dos vueltas por segundo. Por consiguiente el número de segmentos del disco que solicita será de 50.

Como que es posible que el asunto interese a otros lectores de OTRO CINE, damos a continuación una pequeña tabla para distintas velocidades y para los rodillos más comunes:

Rodillos 8 dientes	a 16 imágenes por segundo = 50 segmentos			
	a 24	"	"	= 33 "
Rodillos 12 dientes	a 16	"	"	= 74 "
	a 24	"	"	= 50 "



"LA GRAN ILUSION" DE RENOIR, EN CINE PUBLICO A QUINCE AÑOS VISTA

Por Manuel Rabanal Taylor
Director del Cineclub Universitario de Madrid

Totalmente desapercibida para el público en general, y perdida en la penumbra de un modesto cine de Madrid, el Albarrán, se estrenó en esta capital la tal vez obra cumbre de Jean Renoir "La gran ilusión".

Tomar en cuenta todas las consideraciones que se desprenden del hecho citado nos llevaría demasiado lejos y requeriría un tiempo y un espacio del que no disponemos, peso a pesar de ello, y antes de pasar al análisis de la película, se impone un parco comentario acerca de este anómalo suceso.

Es realmente sorprendente que cuando, en Madrid, determinados cines de los denominados "de estreno", carecen de películas y logran salvar su programación a costa de prolongar indefinidamente, con pérdida, su cartel, permitan que una película como "La gran ilusión" se estrene casi anónimamente. La explicación a este hecho sólo puede tener dos contestaciones: la estulticia habitual de los exhibidores que no entienden, ni por lo tanto se preocupan del "buen cine" o bien *algo raro* en cuanto a la presencia de este film en nuestra nación que ocasione el no querer estrenarlo a bombo y platillo. Nosotros nos decidimos por el primero de estos supuestos.

Después de este brevísimo, pero ineludible, comentario, pasemos a analizar una película que si es ya conocida por las minorías de los Cineclubs, es sin embargo extraña para el gran público, ya que la miopía intelectual de los empresarios hace que no se fijen en cuanto tiene un valor perdurable y si en lo accidental y anecdótico como las mascaradas de "Amaya" o de "Sansón y Dalila".

Citamos expresamente la frase *valor perdurable* pues "La gran ilusión" llega con hartó retraso a nuestras pantallas; dicha película data del año 1937 y, sin embargo, el paso del tiempo no ha disminuido un ápice su valor, que sigue siendo actual y presente, pues tiene como fondo algo tan eterno como la humanidad del hombre.

Lástima que el doblaje infame a que ha sido sometido reste poesía y profundidad a alguna de sus secuencias, como la escena de la despedida entre la mujer alemana y el fugitivo soldado francés, donde cada uno, sin entenderse, se declara su amor que surge a pesar de la separación de razas. Pues bien; esta magnífica escena ha sido reducida a la nada, al hacer que sus dos personajes hablen igual lengua, resultando por lo tanto discordes sus gestos y sus palabras. En fin, el sonido plano, propio del doblaje español, ha contribuido en diversos momentos a rebajar la fuerza dramática de algunas situaciones.

Esta influencia perniciosa del doblaje es evidente en una película como ésta en que el problema se enfoca un poco literariamente, debido quizá a la influencia de Charles Spaak (recuérdese "Justicia cumplida") perfecto exponente de la literatura concebida como determinante del cinema francés.

Pero no olvidemos que si bien la influencia literaria de Spaak es muy notable, está contrarrestada por la tendencia instintiva hacia la composición plástica del realizador, hijo del famoso pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir. Por lo tanto la película resulta armonizada entre sus tendencias plásticas y literarias, y de esta conjunción surge una realización perfecta dotada de una gran fuerza dramática.

El drama de la guerra, las aspiración de que un día ésta desaparezca; ese día en que todos seremos hermanos, esto es "la gran ilusión". Cada soldado habla su propio idioma y sin embargo todos se comprenden. No hay buenos ni malos sino simplemente seres humanos; soldados alemanes, franceses, rusos e ingleses; todos luchan por la misma ilusión, ninguno comprende la guerra. "¿Para qué sirve?", es la pregunta habitual.

Entre los dos aristócratas, vencedor y prisionero, ambos oficiales de carrera, surge la amistad, basada en esa mutua comprensión que, saltándose todas las barreras, sirve de enlace a los espíritus superiores. Ambos saben que luchan por una causa perdida; su clase social desaparecerá ganen o pierdan la guerra; cumplen con su deber, pero ya sin fe.

La película está dividida en cuatro "tiempos" perfectamente delimitados: el campo de concentración, el castillo de oficiales prisioneros, la fuga y el idilio. Tratado cada uno de ellos con especial cuidado en sus más íntimos y definidores caracteres.



En el campo de concentración, la algarabía y francachela propia de los soldados; en el castillo, la seriedad de los oficiales, firmes en la adversidad; en la fuga, el dramatismo del capitán que se sacrifica buscando la muerte; en el idilio, toda la intensa fuerza poética del amor.

La ambientación es perfecta, como es corriente en el cine francés. Algunos detalles resaltan el patetismo de la situación, como la maceta con su único geráneo, dentro de la inmensa mole, seca y desnuda, del castillo.

La interpretación verdaderamente antológica de Erich von Stroheim y las magníficas de Jean Gabin, Pierre Fresnay y Dita Parlo, contribuyen a dar un tono de fuerte realismo. La música cumple su misión ambiental a la perfección, cosa no extraña ya que se debe a Joseph Kosma. Igual ocurre con la fotografía que está a cargo de Christian Matras y del hermano del realizador, Claude Renoir.

Si hemos destacado con tanta extensión "La gran ilusión", se debe, además de a sus grandes méritos artísticos, a ser la única película de Renoir, de su etapa francesa, estrenada en España públicamente, pues "Memorias de una doncella" es de su época en Hollywood y considerablemente inferior a la citada.

FILMOGRAFIA DE JEAN RENOIR

ETAPA DEL CINE MUDO

1924. "CATHERINE" ("UNE VIE SANS JOIE"). Argumento y guión, Jean Renoir. Dirección, Albert Deudonné y Jean Renoir.

1925. "LA FILLE DE L'EAU". Argumento, Pierre Lestringuez. Director, Jean Renoir.

1926. "NANA". Basada en la novela de Emilio Zola. Guión, Pierre Lestringuez. Director, Jean Renoir. "LE BLEU". Argumento y dirección, Jean Renoir.

1927. "CHARLESTON". Argumento y Guión, Pierre Lestringuez. Director, Jean Renoir. "MARQUITA". Argumento y guión, Pierre Lestringuez. Director, Jean Renoir. "LA PETITE LILY". Dirección, Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Jean Renoir, Catherine Hessling.

1928. "LA CERILLERA" ("LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES"). Basada en el cuento de Christian Andersen. Guión, Jean Tadesco y Jean Renoir. Director, Jean Renoir.

1929. "LE PETIT CHAPERON ROUGE". Dirección, Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Jean Renoir, Catherine Hessling. "LE TOURNOI DANS LA CITE". Argumento y Guión, Henry Dupuy-Mazuel. Director, Jean Renoir. "TIRE AU FLANC". Basada en el vodevil de Sylvain y Mouezy-Eon. Guión y Dirección, Jean Renoir.

ETAPA DEL CINEMA SONORO (FRANCIA)

1931. "ON PURGE BEBE". Basada en una comedia de Georges Feydeau. Guión y Dirección, Jean Renoir. "LA CHIENNE". Basada en la novela de Georges de la Fouchardiére. Guión y Dirección, Jean Renoir.

1932. "LA NUIT DU CARREFOUR". Basada en una novela de Georges Simenon. Guión y Dirección, Jean Renoir. "BOUDU SAUVE DES EAUX". Basada en una novela de René Fauchois. Guión y Dirección, Jean Renoir.

1933. "CHOTARD ET CIE". Basada en una comedia de Roger Ferdinand. Guión y Dirección, Jean Renoir.

1934. "MADAME BOVARY". Argumento, la novela de Gustave E. Flaubert. Guión y Dirección, Jean Renoir. "TONI". Argumento y Guión, Jean Renoir y Carl Einstein. Dirección, Jean Renoir.

1935. "LE CRIME DE MONSIEUR LANGE". Argumento y Dirección, Jean Renoir. Guión, Jacques Prévert.

1936. "LA VIE EST A NOUS". Dirección, Jean Renoir. "LES BAS-FONDS". Basada en una novela de Máximo Gorki. Guión, Jean Renoir, Charles Spaak, Jacques Companeez, Eugen Samiatin. Director, Jean Renoir. "LA PARTIE DE CHAMPAGNE". Basada en un cuento de Guy de Maupassant. Guión y Dirección, Jean Renoir.

1937. "LA GRANDE ILLUSION" ("LA GRAN ILUSION"). Distribuida en España por Cicosa, S. A. Argumento, Guión y Diálogos, Jean Renoir y Charles Spaak. Dirección, Jean Renoir. Intérpretes: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Dita Parlo. "LA MARSELLAISE". Argumento y Guión, Jean Renoir, Carl Koch y M. Martel. Dirección, Jean Renoir.

1938. "LA BETE HUMAINE". Argumento, la novela de Emilio Zola. Guión y Dirección, Pierre Renoir.

1939. "LA REGLE DU JEU". Argumento y Guión, Jean Renoir y Carl Koch. Dirección, Jean Renoir. **ETAPA DEL CINE SONORO (ITALIA)**

1940. "TOSCA". Basada en el drama de Victorien Sardou. Guión, Jean Renoir, Carl Koch y Alessandro de Stefani. Dirección, primera parte dirigida por Jean Renoir y segunda por Carl Koch.

ETAPA DEL CINE SONORO (ESTADOS UNIDOS)

1941. "SWAMP WATER". Argumento y Guión, Dudley Nichols. Dirección, Jean Renoir.

1943. "THIS LAND IS MINE". Argumento y Guión, Dudley Nichols. Dirección, Jean Renoir.

1944. "SALUTE TO FRANCE". Directores, Jean Renoir y Garson Kanin.

1945. "THE SOUTHERNER". Basada en la novela "Hold Autumn in Your Hand", de George Sessions Perry. Guión y Dirección, Jean Renoir. "MEMORIAS DE UNA DONCELLA" ("THE DIARY OF A CHAMBERMAID"). Argumento, la novela de Octavio Mirbeau y su versión teatral de André Heuzé, Adré de Lhordé Thielly Nores. Guión, Burgess Meredith. Dirección, Jean Renoir.

1947. "THE WOMAN ON THE BEACH". Basada en una novela de Mitchell Wilson. Guión, Jean Renoir y Frank Davis. Dirección, Jean Renoir.

1950. "THE RIVER". Según la novela de Rumer Godden. Guión, R. Godden y Jean Renoir. Dirección, Jean Renoir.

ETAPA DEL CINE SONORO (ITALIA)

1952. "LA CARROZZA D'ORO". Basada en la obra de Próspero Mérimée "Le Carrosse du St. Sacrement". Dirección, Jean Renoir. Guionista, Giulio Macchi.

De vuelta a Francia, Jean Renoir prepara "LOS CAZADORES FURTIVOS", que empezará a rodarse en abril con Danielle Delorme en el principal papel femenino.



CINECLUB UNIVERSITARIO DEL S. E. U.

M A D R I D

Sesiones realizadas en la presente temporada:

Octubre, 1952. XXVII sesión. "Festival del Gran Café", comprendiendo las primeras películas de los Hermanos Lumière: "Sortie de l'usine Lumière", "L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat", "Partie d'écarté", "Le goûter de Bébé", "La démolition du mur", "Sortie du port" y "L'arroseur arrosé". "El amante de la Luna", de Zecca. "Viaje a la Luna", de Méliés. Como película base "Diario de un cura de aldea", de Bresson.

Noviembre, 1952. XXVIII sesión. Los documentales "Homenaje al Héroe", de Ray Ventura y "Mephisto" del mismo realizador. La película "Jocelyne", de Jacques de Casembrot.

Diciembre, 1952. XXIX sesión. El Documental "TAGET", de Gösta Werner. La película "Fröken Julie", de Alf Sjöberg.

Diciembre, 1952. Sesión extraordinaria. Los documentales: "AUBUSSON", "Revolution, 1848" y "Fetes Galantes". La película de Julien Duvivier "La bandera".

Enero, 1953. XXX sesión. "Pacific 231", un ensayo de Jean Mitry. La película "Les amants de Verone".

Enero, 1953. XXXI sesión. Los documentales: "Les Arts du Feu" y "Conquete de la Neige", este último de André Gillet. La película "Le Puritain", de Jeff Musso.



CINECLUB S. E. U. VALLADOLID

Alcáceres, 1, 1.º

Sesión 41. 17-12-52. "Charlot en el baile", "Charlot presidario" y "Charlot bombero" (1914, 15 y 16). "Luz azul", de Leni Riefenstahl.

Sesión 42. 22-12-52. "Conquête de la neige", documental francés. "Les visiteurs du soir", de Marcel Carné.

Sesión 43. 29-12-52. "A través de la India", documental. "Alta escuela", de Engel.

Sesión 44. 15-1-53. "Fantasía Sottomarina", documental italiano. "La nave bianca", de Rossellini.

Sesión 45. 16-1-53. "British Olympic News N.º 600". "Dancing Fleece" (ballet en color). "La verdadera gloria", de Frank Capra.

Sesión 46. 20-1-53. Viejo cine cómico. Cintas de Max Linder, Mack Sennett, Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Charlie Chase, Harry Langdon, La Pandilla, Stan Laurel y Oliver Hardy y Charlie Chaplin.

Sesión 47. 21-1-53. "Metrópolis", de Fritz Lang. Conferencia de don Vicente Antonio Pineda sobre "La Universidad y el Pensamiento en el cine". "Fröken Julie", de Alf Sjöberg.

Sesión 48. 27-1-53. "Colette", documental francés. "L'aigle à deux têtes", de Jean Cocteau.

CINE-CLUB "CINAES"

Ruzafa, 67, puerta 15 - VALENCIA



LA SESION.—Viernes, 7 de noviembre. Programa: 1.º Estreno del documental inglés "Cambridge". 2.º Charla a cargo del Ilmo. Sr. D. Francisco Sánchez-Castañer, Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras. 3.º "María Luisa de Austria", de Karl Harlt.

LI SESION.—Lunes, 1 de diciembre. Programa: 1.º Secuencias de "ballet" de "Las zapatillas rojas", de Powell y Pressburger. 2.º "El espectro de la rosa", de Ben Hecht.

LII SESION.—Viernes, 5 de diciembre. Programa: Los documentales alemanes "Cambio de programa", "Llega el teatro" y "Giro eterno". 2.º "Groza" (La tempestad), de Iván Petrov.

LIII SESION.—Viernes, 19 de diciembre. Programa: Estreno de los documentales italianos "Portofino" y "La città d'oro". 2.º "Un americano en vacaciones", de Luigi Zampa.

LIV SESION.—Viernes, 9 de enero de 1953. Programa: 1.º Los documentales alemanes "El verano en los lagos" y "Paseo por Dresden". 2.º "Mascarada", de Willy Forst.

LV SESION.—Viernes, 23 de enero. Programa: 1.º Estreno de los documentales italianos "Scamoglie" y "Racconto da un affresco", de Luciano Emmer y Enrico Gras. 2.º "I Promessi Sposi" (Los Novios), de Mario Camerini.



—Estas secuencias de Montserrat son las que me gustan más, ¡una se siente tan pequeña junto a aquellas montañas!



Diccionario Enciclopédico del Cinema. — Es de inminente publicación por la Editorial Bestetti, de Roma, un voluminoso "Diccionario Enciclopédico del Cinema", primero de Italia y quizá del mundo. Sus autores son Roberto Chiti y Mario Quargnolo.

Japón, tercera potencia cinematográfica. — Aunque al lector le parezca raro, la industria cinematográfica del Japón es la tercera del mundo en importancia. El cine nipón produce unas doscientas películas por año y cubre el mercado de todo el Asia Oriental excepto lo acotado por la guerra. Allí se consume mucho más cine que aquí. Los cines funcionan muchas horas diarias. Los programas contienen tres películas de largo metraje y varias cintas cortas. Los espectadores suelen llevarse algo de comer o lo adquieren en el bar.

Guía del empresario. — En una revista cinematográfica, y en una de sus secciones, que lleva el título de esta nota, leemos la siguiente orientación relativa al film italiano "Mañana será tarde": "Un tema escabroso, muy difícil de calificar a simple vista. Podría ser educativo pero puede ser también altamente perjudicial." (Hasta aquí, bien. Ahora viene lo bueno.) "Por la morbosidad que encierra resulta bastante comercial."

No es nada nuevo que a costa de morbosidades hagan su agosto productores, distribuidores y exhibidores del cine. Lo que nos ha sorprendido y hasta ha tefido de rubor nuestra ingenua epidermis, es que esto se publique en letras de imprenta y como garantía de un pingüe resultado.

¿Josefina Vilaseca-Maria Goretti? — Otra cosa que nos ha producido cierta desazón es la noticia de que se halla escrito el guión para un film sobre la vida de la niña Josefina Vilaseca, y que una productora barcelonesa lo tiene adquirido dispuesta a realizar la película. Nos ponemos en guardia como católicos y como cinófilos. Pensando en la cosa cinematográfica, nos preguntamos, en efecto, qué puede hacerse después de "Cielo sobre el pantano" con un caso tan semejante al de la ya Santa María Goretti. Y desde el punto de vista religioso, no deja de levantar en nosotros ciertas reservas la extraordinaria prisa con que ha sido iniciado el proyecto y escrito el guión. Sería lamentable que se tratara puramente de un móvil especulativo.

"La muerte de un viajante". — Con el conocimiento en España de esta famosa obra teatral norteamericana, nos damos cuenta de la enorme influencia del cine sobre el teatro. La influencia inversa, la del teatro sobre el cine, la venimos conociendo hace tiempo, desde que el cine rompió a hablar. Pero ahora vemos con "La muerte del viajante" la feliz incorporación a las tablas de una técnica totalmente cinematográfica. ¿Llegaremos, con este mutuo acercamiento, a la fusión o confusión de ambas formas artísticas? ¿Es un bien o es un mal esta creciente interferencia? Las respuestas no son para una breve nota de enfoque a lo actual. Quisiéramos que alguien, con calma, nos las proporcionara.

Sobre las revistas cinematográficas. — Con este título hemos leído en "Correo Literario" un artículo de redacción que deja a las revistas de cine como "para el arrastre". Entre otras cosas dice que "las revistas de cine han llegado a ser las revistas del anticine".

Aunque el artículo en cuestión no hace excepción alguna, nosotros nos permitimos considerarnos exceptuados. Nosotros no tenemos nada que ver con el anticine puesto que somos el otro cine.



ARBOR. — Revista General de Investigaciones y Cultura. N.º 84, diciembre y 85, diciembre.

BIANCO E NERO. — Roma (Centro Sperimentale di Cinematografia). N.º 12, diciembre. Il balletto nel cinema. Dalla danza di attrazione alla cinecoreografia. Lo sviluppo della scenografia cinematografica. Hein Heckroth. La cinematografia sovietica e il film italiano. Una nota. Olivier Shakespeare ed il Rinascimento. Cinema e narrativa in America, e in Italia. Venti anni di cinema a Venezia. Pietà per i giusti y otros films. The Serpentine Dance. Ballo Excelsior. Vita del C.S.C.

BOLEX REPORTER. — EE. UU. Diciembre 1952. Sumario: Some considerations for satisfactory depth effect in motion pictures. Double depth with stereo. Portable recording system for synchronized sound movies. Come into the two-eyed world with stereo movies. The moon beams on Bolex. Slit lamp cinematography, etc.

CINE AMATEUR. — París. N.º 162, diciembre. Sumario: Sport et cinéma d'amateur. Le Festival International de Trente. Un viseur intégralement couplé. Je chasse sans tuer. Une grande équète de Ciné Amateur. Una idée de film. La technique par l'image. N.º 163, enero 1953. Sumario: Deux petites histoires. Un domaine où l'amateur peut rivaliser avec le professionnel. Méthode du carton blanc dans l'emploi des posemètres. La vraie chance des cinéastes amateurs. A propos du Festival Amateur de Cannes 1952. Un procédé de cinéma en relief a la portée de tous les amateurs. Etude technique sur les écrans de projection à réflexion vitreuse.

CINE AMATEUR DIGEST. — Bélgica. N.º 47, noviembre. Sumario: A propos d'intellectualité. Réalisations. Le drame est à portée de main. L'UNICA en deuil.

FILM CINE AMATEUR. — Suiza. N.º 162, diciembre. Sumario: Aufnahmen aus dem fahrenden Auto. Les pistes magnétiques sur films de formats substandards 16 et 8 mm. Die immer wiederkehrenden Fehler! Der kopierte 8 er. Réflecteur à prise pour appareils cinématographiques. Der kurz film des Monats. N.º 163, enero. Sumario: Pour l'an nouveau. Abstraktion im Amateurfilm. Vivre et laisser vivre. Die auf den kopf gestellte Kamera. Le pas à franchir. An die Ton-Bastler! Voilà l'hiver. La lumière artificielle au service de l'amateur.

CINEMARIDOTTO. — Roma. N.º 12, diciembre. Sumario: Carrellata. Lettera al Direttore. America non amara per i Cinematori. I film di Cannes. Un repertorio comico per aumentare i clienti. Taccuino dell'Esercente. Inflazione di concorsi dedicati ai cinematori.

CINE SCIENCES PHOTOGRAPHIE. — París. N.º 7, diciembre. Sumario: Cinéma et progrès. Les buts de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique. La photographie des éclairs. Le cinéma en relief à Paris. Vite et bien. Sélections. Matériel. L'emploi des lampes "Flash". Macrophotographie instantanée.

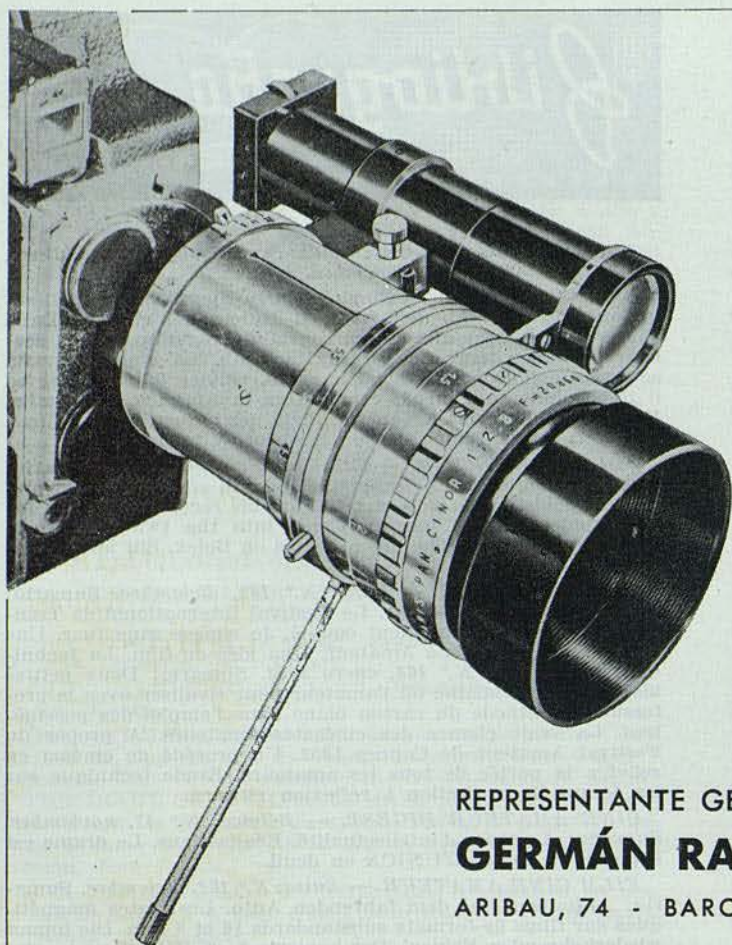
CORREO LITERARIO. — Madrid. Arte y letras hispano-americanas. N.º 62, 15 de diciembre.

LAYE. — Publicación de la Delegación Provincial de Educación. Barcelona. N.º 21, noviembre. Entre otros artículos: "Tres notas sobre una sesión de cine-club", de Alfonso García Seguí.

MOVIE MAKERS. — Nueva York. Noviembre. Sumario: New ACL members. The reader writes. Movie making indoors. Using color creatively. Addenda on ice. Protect your projection parties! Do your own developing; 2. Try the church newsreel. Diciembre. Sumario: New ACL members. Closeups. The reader writes. The Ten Best and the Maxim Memorial Award. The Fifth Festival at Cannes. Incident light meters indoors: 1. Notes from magnetic notebooks. Christmas in closeup. You pull the strings, Nelco does the rest. The clinic. Winter on the high iron.

PATHE REVUE CINE. — París. N.º 3. Sumario: Sonia, la cámara et moi. Expédition au mont Ararat. Votre film de Noël. Les dessins animés d'Omer Boucey. Nous avons le cinéma chez vous. Chanter comme la cigale mais travailler comme la fourmi...

S.E.T. — Revista Cinematográfica Argentina. Buenos Aires. Septiembre-octubre. N.º 34. Sumario: la dama del mar. Hay que atraer a la juventud al cine. La mano que aprieta. François Perier, un gran actor. Donde se separan los caminos. Prólogo para la muerte. El hombre quieto. La mujer de las camélias y otros artículos.



TODAS LAS FOCALES DESDE 20 A
60 mm. CON UN SOLO OBJETIVO

El objetivo PAN-CINOR 16 mm. le resuelve el problema de pasar gradualmente de un plano general a un primer plano, como en un «travelling», sin moverse de sitio y sin perder la nitidez del enfoque.

El PAN-CINOR va equipado con un visor especial que da en cada momento el encuadre justo.



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 28 45 68



RADIOS • GRAMOLAS • DISCOS

**EQUIPOS DOBLES CON MICRO
PARA CINE AMATEUR**

CESAR VICENTE

MADRID
Montera, 24
Tel. 21 27 94

BARCELONA
Paseo de Gracia, 4
Teléfono 21 13 65



Un fotómetro de alta sensibilidad completamente automático y protegido contra golpes

Filtros de cristal óptico, de caras pulidas y coloreados en la masa.
Filtros tratados con capa antirreflejos.
Filtros «flou» - Lentes de aproximación.

Ormag

MEJORAN EL RENDIMIENTO
FOTOGRAFICO DE LAS EMULSIONES
Y LOS OBJETIVOS

VENTA EXCLUSIVA A LAS CASAS DEL RAMO

PABLO A. WEHRLI

C. Gerona. 115

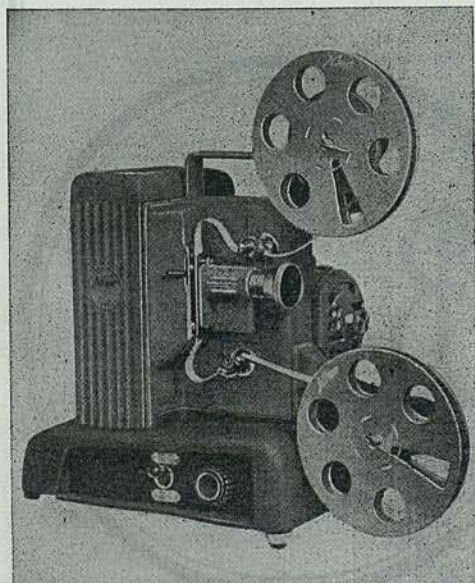
BARCELONA

Teléf. 27 48 44

PROYECTOR

Nizo Lucia

8 m/m



Lámpara de
500 Watts
Objetivo 1:1,6, f:20m/m
110-220 Volts
Bobinas de 120 mts.

CÁMARA

Nizo Heliomatic

2 x 10 m/m

Modelo S2R

Fotómetro acoplado

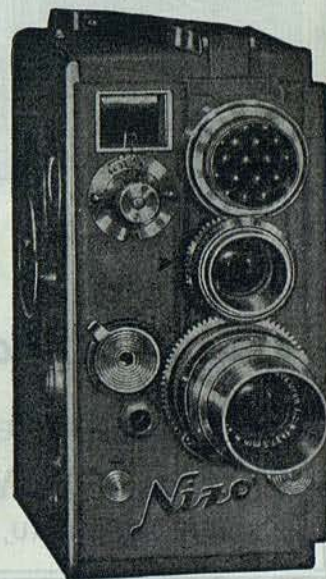
Torreta para dos
objetivos

Velocidades : 8 a 64
e imagen por imagen

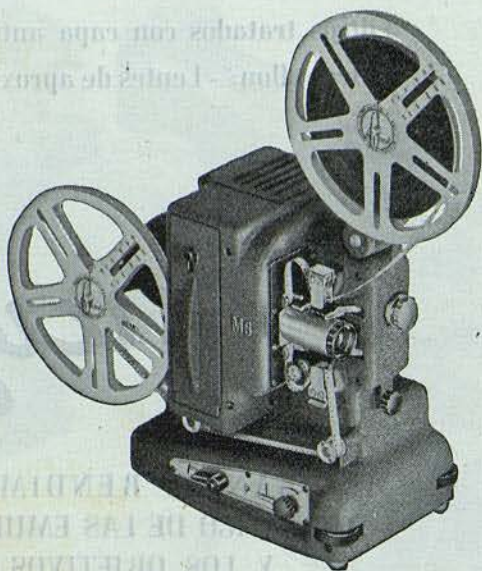
Corrección de paralaje

Marcha atrás

Visor directo y de lado



FilmoTeca
de Catalunya



CINE Y FOTOGRAFIA

MATERIAL FOTOGRAFICO
ALQUILER DE FILMS 8, 9,5 y 16 mm.
PROYECCIONES A DOMICILIO



CASA ALEXANDRE

San Pablo, 4 (cerca Ramblas)

Teléfono 21 35 39

B A R C E L O N A

VENTA DE TODA
CLASE DE APARATOS



*Filme Ud. también
con*
SUPER-PANCHRO

su éxito es seguro



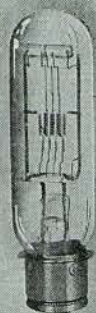
REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 28 45 68



FilmoTeca
de Catalunya



Saipe

SERIE AZUL
LAS SUPERA A TODAS



Saipe

EXPORTA SUS LAMPARAS Y SUS CELULAS A TODO EL MUNDO

Saipe

ABASTECE A LAS MARCAS MAS IMPORTANTES DE PROYECTORES DE 8, 9,5 Y 16 MM.

Saipe

PROPORCIONA MAS LUZ Y DURA MAS DEBIDO A LA ESPECIAL DISPOSICION DE SU FILAMENTO

VENTA EN ESPAÑA:

SUMINISTROS CINEMATOGRAFICOS SUCI

M. DEPREZ BORNACHEA

Julio Verne, 10, pral. - BARCELONA - Teléf. 27 95 05

FOTO CINE

Kaluar

CONDE DE ROMANONES, 10 - TELEFONO 27 33 36
M A D R I D

LABORATORIO PARA AFICIONADOS

ENTREGA DE TRABAJOS AL DIA

REVELADO EN COLOR

REVELADO DE PELICULAS DE 8, 9,5 y 16 MM.

FOTOCOPIAS - REPRODUCCIONES

MATERIAL DE LABORATORIO,
TANTO PARA EL PROFESIONAL
COMO PARA EL AFICIONADO

J. ALEMANY

ULTIMAS NOVEDADES
Y EXTENSO SURTIDO DE
LAS MEJORES MARCAS
EN

CINEMA AMATEUR
ARTICULOS FOTOGRAFIA
DISCOS, RADIOS, ETC.

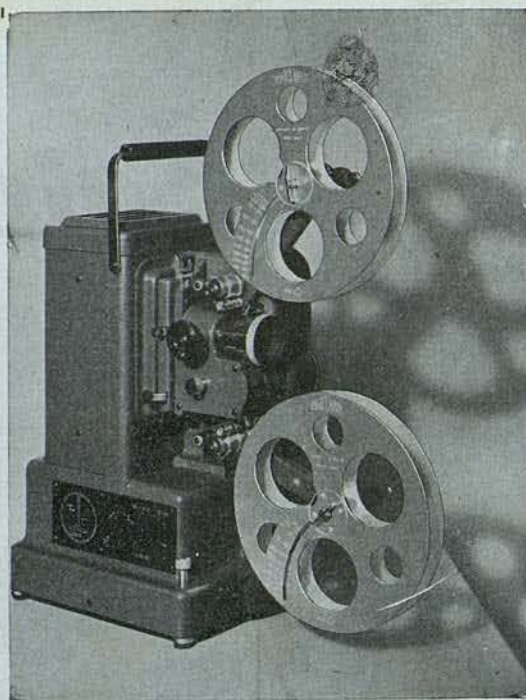
PASEO DE GRACIA, 58
TELEFONO 28 03 21
B A R C E L O N A

COSMOS FOTOGRÁFICO FERNÁNDEZ, S. A.

Rambla de Canaletas, núm. 1

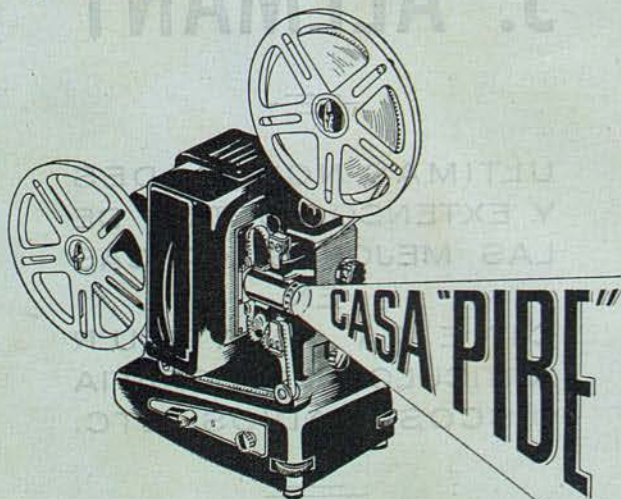
TELÉFONO 21 39 43

B A R C E L O N A



MATERIAL COMPLETO PARA FOTOGRAFIA Y CINEMATOGRAFIA

*VAYA VD. ADONDE GUSTE...
¡QUE YO VOY A CASA "PIBE"!*



Cines PATHE BABY, BOLEX, etc.

PELICULAS

Máquinas fotográficas :: Trabajos de Laboratorio
Revelado de películas 8, 9 1/2 y 16 mm

Bolsa, 3 MADRID Teléf. 217875

PEQUEÑOS ANUNCIOS

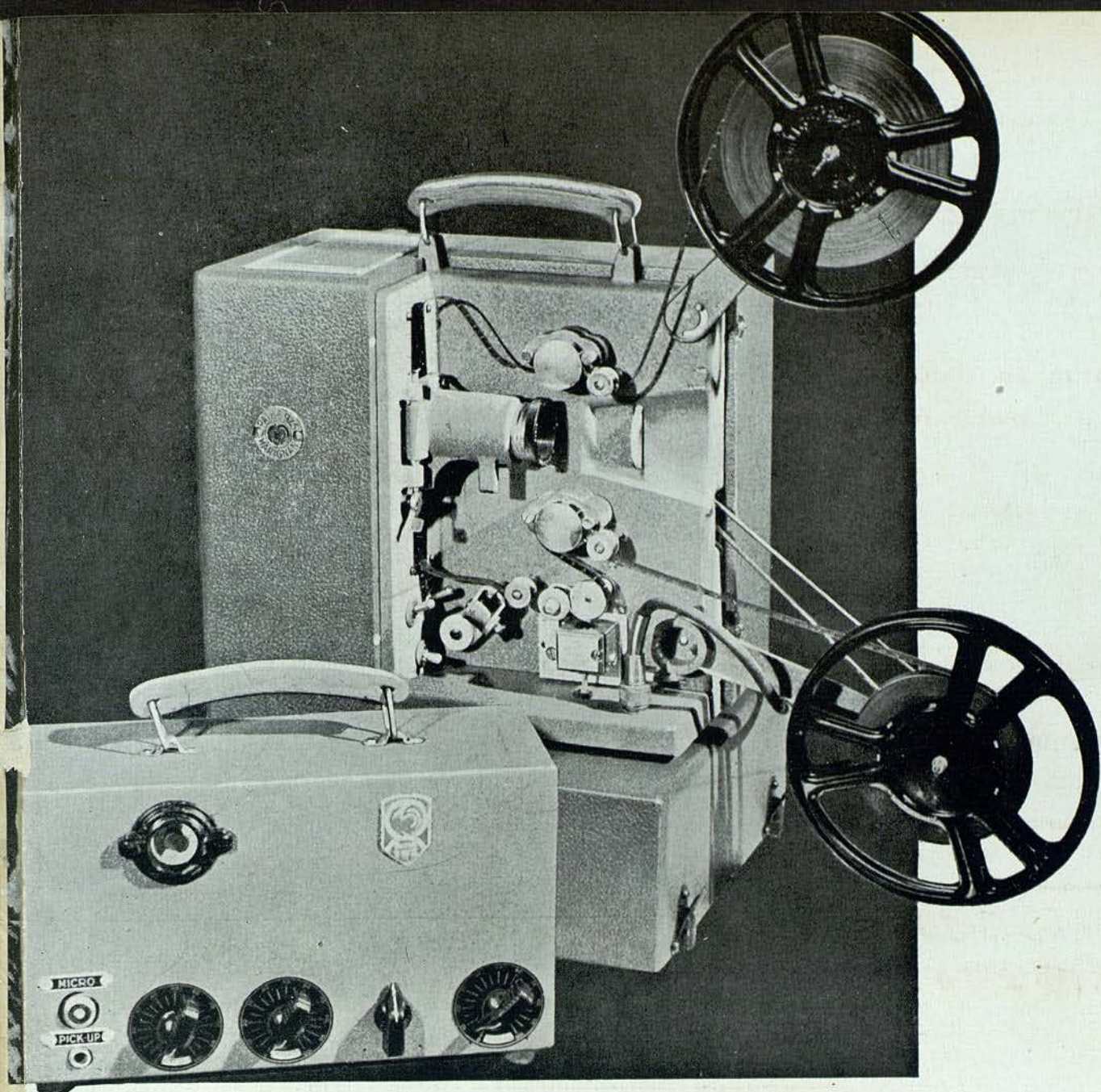
De no citar dirección postal, dirigirse a la Administración de **Otro Cine**, citando el número que precede al anuncio.

- 17 COMPRARÍA película virgen positiva 16 mm. Indicar marca, precio y cantidad disponible.
- 18 CONFECCIÓN DE TÍTULOS dibujados y de imprenta. Montamos los títulos en las películas.
- 19 NO TIRE LAS BOBINAS VACÍAS de película virgen de 16 mm. Se las compramos de 1 a 1,50 ptas con caja.
- 20 REPORTAJES cinematográficos de Bodas, Comuniones, Excursiones. Solicite precios.
- 21 KODASCOPE, modelo D, 400 Wats. Mecanismo impecable. 4.000 ptas.
- 22 VENDO proyector Bolex-Paillard trifilm, sonoro, y pantalla. Completamente nuevo. 22.000 ptas.
- 23 COMPRO cámara de manivela KODAK, mod. A, de 30 mts., 16 mm.

PEQUEÑOS ANUNCIOS

Tarifa de precios: **25 ptas.** por línea

(Suscriptores de **Otro Cine**: 10 ptas. por línea)



EL SONIDO POR BANDA MAGNÉTICA
al alcance de todos los amateurs con el
proyector **"MARIGNAN"** (9,5 m/m).
Una vez revelada la película se fija la
banda magnética y con el mismo proyec-
tor puede hacerse el registro del sonido
(música, hablado, ruidos, etc.) y su repro-
ducción con una fidelidad perfecta.

¡ES UNA NUEVA CREACIÓN DE LA **S. C. I. PATHÉ!**

Filmoteca
de Catalunya



CADA
ESTACION
TIENE
SUS
TEMAS...

...PERO
EL
MATERIAL
DE
CADA
MOMENTO
ES



8, 9½ Y 16 MILÍMETROS

Filmoteca
de Catalunya