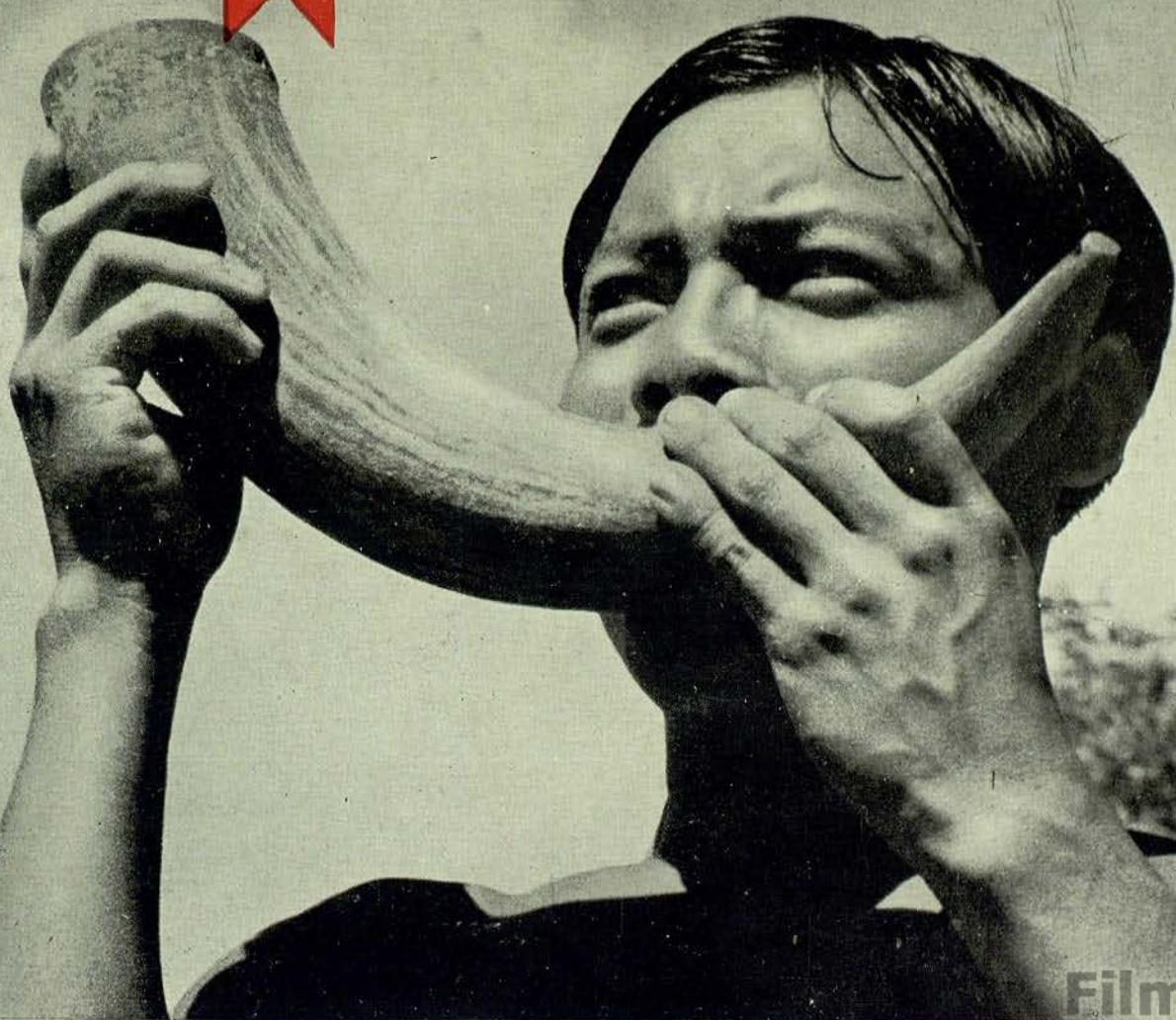


AÑO II
N.º 7
1953

oro cine



Filmoteca
de Catalunya

Un fotograma del film «EL DORADO»

Tan fácil..



...como en cine plano,
es 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



AÑO II

1953

NÚMERO 7

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 219385

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 214186

Sumario

Editorial Estadísticas.

Estudio J. López Clemente: «El Documental en la Gran Bretaña».

Estética José Palau: «Un Maestro: Vittorio de Sica».

» J. Montoriol: «El arranque».

Técnica Jacques Beaudouin: «Cantar como una cigarrilla... pero trabajar como una hormiga».

» Eugenio Jordana: «El cine en relieve».

» Salvador Mestres: «Los dibujos animados como recurso cinematográfico».

» Quírico Parés: «Filmación con efectos de noche».

Crítica A. Llobet de Robles: «París 1900».

» M. Rabanal Taylor: «Il sembra del cine italiano».

Humor Manuel Amat: «Tijeratura».

Temas J. F. Ormond: «Vuelo de pájaros».

» Juan Blanquer: «El regreso» (Guion).

Reportajes José Torrella y José Aymerich: «Los cineastas ante su público: Delmira de Caralt».

» «Lo mejor del cine amateur español, en Bélgica, Escocia, Inglaterra y Francia».

» «Eusebio Ferré: Madrid-Barcelona, ida y vuelta».

» «Una conferencia de Mr. Thomas Bouchard».

Concursos Fallo del XVI Concurso Nacional de Cinema Amateur (1953).

Actividades Cine Amateur-Cineclubs.

Bibliografía Revistas recibidas.

Noticiario Enfoque a la actualidad.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 219385	
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 »

ESTADÍSTICAS

El "Ufficio di Studi Economici e Statistici" de la ANICA (Italia) ha elaborado unas estadísticas de alcance universal sobre la producción y la difusión cinematográficas. No vamos a cansar al lector reproduciendo íntegramente dichas estadísticas, aunque si hemos creído de interés darlas a conocer en parte y ya casi digeridas.

Para empezar, sepa el lector que funcionan en el mundo más de cien mil cines. España ocupa el sexto lugar en la lista de los países con más abundancia de salas de exhibición. He aquí estos seis "grandes":

Estados Unidos	23.199 cines	Francia	5.212 cines
Italia	8.625 "	Inglaterra	4.471 "
Alemania	5.832 "	España	4.000 "

Siguen Checoslovaquia, India, Japón, Suecia, Argentina, etc.

Los países de habla española forman un total de 11.000 salas con 810 millones de espectadores al año. De éstos, 300 millones corresponden a España. El total anual de recaudación en las taquillas de los países de habla española es de 190 millones de dólares.

Naturalmente, la cifra de cines por países no deja de ser un dato poco o nada eficiente si no se le relaciona con la población de cada uno de ellos. Es muy natural que Estados Unidos tenga muchos más cines que Italia o que Inglaterra. Pero, ¿sabemos con esto si los yanquis van más al cine que los ingleses o los italianos? La oportuna estadística de la "afición" nos revela que Inglaterra e Irlanda van en cabeza y que Norteamérica, país del cine por autonomía y del bienestar económico, se queda en cuarto lugar y con un bajón considerable. Las cifras de la lista siguiente indican las veces por año que cada habitante del país concurre al cine:

Inglaterra	44	Italia	21
Irlanda	35	Austria	21
Australia	32	Alemania	18
Estados Unidos	28	Checoslovaquia	16
Canadá	25	España	16
Bélgica	24		

Nosotros los españoles vamos, pues —estadísticamente—, diecisésis veces al cine por año. Aunque bien sabemos lo que quizás ignora el "Ufficio" italiano: que esta cifra es la resultante de promediar una cantidad de españoles que van por lo menos semanalmente al cine (o sea 52 veces), con otra cantidad, especialmente diseminada por las zonas rurales, que no va nunca. De todos modos, nuestra media supera a la de Francia, que es de 13, a la de Suiza (12) y a la de Argentina (11). La India, a pesar de sus tres mil y pico de cines (octava en la lista) no llega a una media de una vez al año por habitante. El último de la lista es China, la inmensa China, cuyos habitantes van un tercio de vez al cine cada año.

Y terminamos con la producción. El total de películas de largo metraje que se producen por año excede de dos mil. He aquí por países la producción de 1951:

Estados Unidos	440	Filipinas	60
India	283	Alemania	60
Rusia	200	Argentina	54
Japón	150	Inglaterra	50
Méjico	120	Egipto	40
Italia	110	España	30
Francia	102	Y otros de pequeña producción	

Por bloques lingüísticos o políticos:

Angloamericano	500
Asiático	500
Europa occidental	400
Soviético	250
De habla castellana	200

No crea el lector que en todo el mundo se traguen las 440 películas americanas. En Inglaterra es donde ven más films yanquis (390 en 1951) y es justificado por la comunidad de lengua. En Cuba, a pesar de la influencia que ejerce sobre ella el Tío Sam, vieron 236 (poco más de la mitad). En Suiza, 230; en Francia, 207; en España, 130. Y tengan en cuenta los que aquí lamentan la escasa importación americana, que Portugal vió aquel año sólo 109 de las 440 películas rodadas en Hollywood.

Lo sorprendente es la escasísima relación que ofrecen algunos países entre la concurrencia de sus habitantes al cine y la producción de películas propias. Por ejemplo, India, Japón y México, que producen muchas más películas que España, y en cambio tienen una asistencia media al cine por año y habitante de 1, 11 y 7, respectivamente y en cifras redondas. Las explicaciones suponemos que son, para el Japón y la India, la necesidad de una producción autóctona ante la difícil asimilación del cine occidental, y para México, la exportación de su cine a los países de habla castellana.

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL GÉNERO

En realidad para referirse al cine documental lo primero sería definir qué se entiende por documental, aplicando esta palabra a una cierta clase de películas. La necesidad de esta definición es mayor todavía tratándose de Gran Bretaña, donde se realizan films de las más diversas clases y especializaciones, servidos por todos los medios: dibujos animados, micro-cinematografía, cinerradiología, movimiento retardado, etc. Sin embargo, para entendernos mejor y muy a *grosso modo*, al hablar de cine documental en este trabajo se entenderá que se excluye de este concepto a toda película de ficción, concebida fundamentalmente como espectáculo, y realizada en estudios por actores profesionales. También habrán de excluirse aquellos films, de largo o corto metraje, que supongan pura especialización, bien sea científica, técnica o educativa y que con tanta variedad y riqueza se ofrecen en Gran Bretaña. Por último se excluirán las películas infantiles, en las que es maestra Mary Field y las de dibujos animados con relatos de ficción.

UN POCO DE HISTORIA

Una de las creaciones más peculiares de la cinematografía británica es la de las películas documentales. Así ha sido reconocido hoy, al cabo de los años de la aparición en 1929 de *Drifters*, un documental de John Grierson acerca de los pescadores de arenques en el mar del Norte. Con esta película se marca el comienzo del movimiento documentalista que tanta importancia ha tenido en Gran Bretaña y que se caracteriza por la continuidad de su doctrina, de tendencia social y de sus métodos. El documentalismo en Gran Bretaña no ha sido el fruto de los esfuerzos aislados, más o menos esporádicos, de unos cineastas, sino la consecuencia de una doctrina del documental, expuesta en parte en los numerosos escritos de Grierson y en parte en el libro *Cine documental*, de Paul Rotha. (1)

Con *Drifters* se inicia la tradición realista del documental británico que se ha de enfrentar principalmente con los problemas sociales que la nación tiene planteados. Este carácter social del género ha hecho afirmar a Grierson recientemente (2) que el documental es "el único arte que la democracia social ha producido".

Alrededor de este hombre se agrupan unos cuantos jóvenes que siguen sus métodos y su doctrina y cuyos nombres han de destacarse en esta actividad: Basil Wright, Arthur Elton, Edgard Anstey, John Taylor, Harry Watt, Paul Rotha, Stuart Legg, Donald Taylor, Robert Flaherty, invitado por Grierson, llega a Gran Bretaña y realiza *Industrial Britain* (1933) sobre el trabajo de los alfareros y vidrieros británicos, dejando profunda huella de sus métodos y enseñanzas entre sus discípulos más notables, como Basil Wright, uno de los pocos documentalistas líricos británicos, al menos en *Canción de Ceilán*, sobre el tema muy flahertiano de la influencia de la civilización occidental en la vida de los nativos.

Elton dirige *Aero-Engine* (1933) referente a la construcción de motores de aviación; Rotha realiza *Contacto* (1932-33) sobre las líneas de aviación inglesas; Legg, *La Voz de Britania* (1934-35), una exposición de las influencias sociales de la radio en Gran Bretaña; Cavalcanti, *Vivimos en dos mundos* (1937); Anstey, *Bastante comida* (1936); Watt, *Mar del Norte* (1938) que trata del servicio de radio en la costa y en los barcos; John Taylor, *Los Londinenses*, película de las actividades, en el pasado y en el futuro, del Concejo de Londres, de marcado carácter social, como lo son también los films *Hoy vivimos* (1937), que trata de la vida comunal en un pueblo campesino; *Astillero*, en el que Rotha examina las consecuencias sociales y económicas derivadas de la construcción de un mercante; *El futuro está en el aire* (1936-37), un aspecto del futuro de la aviación civil; *Niños en la escuela*, de Wright, llamando la atención sobre las viejas escuelas británicas; y *Problemas de la vivienda*, de Anstey y Elton, que ejerce gran influencia por su tema y la estupenda realización.

Durante todo este tiempo se experimentan sin cesar las nuevas técnicas cinematográficas. Como movimiento, el documentalismo progresa rápidamente en la década 1930-40. El gobierno y las entidades comerciales e industriales más potentes subvencionan la realización de documentales.

Es la época de florecimiento del género, y así cuando estalla la segunda guerra mundial existe ya una sólida tradición realista y unos equipos bien preparados para acometer la ardua labor que la guerra impuso al cine.

Aparte de la información semanal fija que se facilita al público, se comienza por hacer cortos documentales mostrando a los británicos en la defensa de su país: *Frente de Dover*, *Palabras para el combate*, *El corazón de Britania*. Se hacen films para promover el reclutamiento o para mostrar la colaboración de los aliados; se filman reportajes del frente.

Al lado de estas películas de urgencia se intentan más ambiciosas realizaciones. La primera en importancia es *Marinos*

EL DOCUMENTAL EN GRAN BRETAÑA

por

J. LÓPEZ - CLEMENTE

mercantes, realizada por J. B. Holmes, acerca de los azares en la guerra de la marina mercante, en un relato contado a través de las experiencias personales de un grupo de marinos. Holmes también realiza en 1942 *Coastal Command*, que describe el trabajo de las patrullas costeras de la RAF.

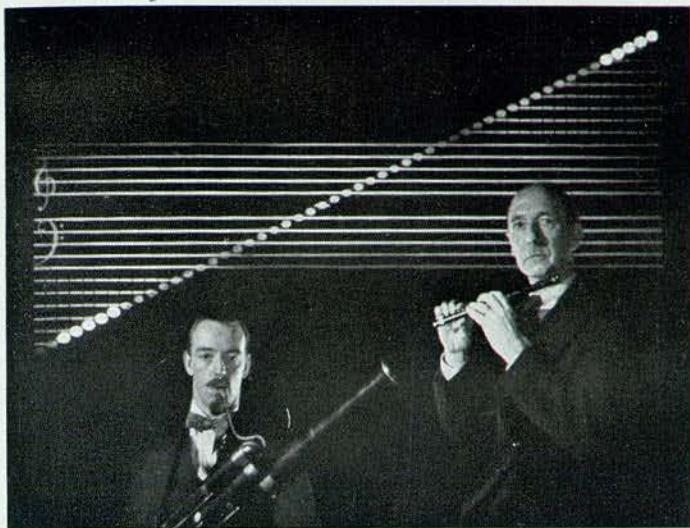
El documental más divulgado y de más aceptación durante la guerra en Inglaterra es *Objetivo para esta noche*, de Watt, con el que su realizador consigue descubrir la intimidad de los pilotos aviadores en un grado no conseguido hasta entonces en ninguna película de este género. A su vez, Pat Jackson realiza otro de los éxitos del documental, *Western Approaches*, estrenada en España con el título "La ruta del Este", en tecnicolor, referente a la lucha contra las lanchas "U", y Humphrey Jennings dirige *Empezó el fuego* (1943), película en que cuenta, con un solo incidente, un bombardeo; del mismo director son *La verdadera historia de Lili Marlen* (1944) y *Un diario para Timoteo* (1945).

El documental de largo metraje alcanza su mayor difusión en películas como *La verdadera gloria*, de Carol Reed y Garson Kanin; *Victoria del desierto*, *San Demetrio London*, *Objetivo para esta noche*, etc.; y la industria británica viendo que estos films se imponen al público por su autenticidad, adopta para sus películas comerciales los métodos documentalistas y el estilo directo de abordar la realidad.

La influencia que el género documental, favorecido por los temas de la guerra, ejerció en las películas comerciales inglesas como *Sangre, sudor y lágrimas*, *Millones como nosotros*, *El capataz se fué a Francia*, *El camino adelante*, también se puede observar en otras cinematografías europeas, como la italiana, con films como *Roma, ciudad abierta*, *Paisa*, y casi todos los de la escuela neorrealista. En Norteamérica también se deja sentir esta influencia del género documental en películas como *13 Rue Madeleine*, *La ciudad desnuda*, *El justiciero*, *Pánico en las calles*, etc. Si esta influencia es innegable, no es menos cierto que el auge de estas películas ha declinado pronto, como si la producción de las mismas hubiera sólo obedecido a imperiosas necesidades del momento y no a razones de orden estético o artístico.

Del film «Daybreak in udi», de Terry Bishop.





Del film «Science in the orchestra», de Alex Strasser.

ESTADO ACTUAL

Durante la guerra se desarrolla considerablemente en Gran Bretaña y los demás países envueltos en la contienda la exhibición no-comercial (non-theatrical) de películas, especialmente en 16 mm. Las fábricas, los talleres, hospitales, campamentos, escuelas, tienen de una u otra forma los medios para proyectar películas más o menos relacionadas con los problemas del momento. Se realiza una labor de difusión mediante el cine, hasta entonces desconocida en tan gran medida.

Pero al terminarse la guerra dejan de existir las 150 unidades móviles que proyectan documentales por todo el país; la exhibición no-comercial baja considerablemente; cesan en casi su totalidad las subvenciones estatales; el documental encuentra dificultades para su exhibición en los cines y la distribución que se consigue no basta para sufragar los gastos de producción de las películas. Se origina, por consiguiente, la crisis y una gran desorientación invade los medios documentalistas británicos, sin que, hasta el momento, se haya podido encontrar solución satisfactoria a los problemas que el cine documental tiene planteados.

No quiere esto decir que la producción se haya suspendido. La Asociación de Productores de Películas Especializadas agrupa a 62 miembros, entre los que se encuentran tanto los documentalistas propiamente dichos, como los especializados en dibujos, en anuncios cinematográficos y en películas educativas. Muchos de ellos poseen estudios y una fuerte organización para realizar documentales tanto en las mismas islas como en cualquier parte de la Commonwealth donde sean solicitados sus servicios.

Aunque algunos de los destacados documentalistas se han pasado al cine de ficción, como el fundador Grierson, que al frente del Grupo 3 ha producido últimamente *Los valientes no lloran*, y Wright, que ha intervenido también en la producción de la película africana *The boy Kumasewu*, la mayoría siguen dedicados al documental, género que cuenta últimamente con películas como *Amanecer en Udi* (1948), de Terry Bishop, un documental de largo metraje que presenta el progreso en la educación de una tribu del África Occidental, aunque a pesar de su éxito no es muy convincente en el retrato de los personajes negros. *Escalones de Waverly*, de John Eldridge, es una película sin comentario, que trata de presentarnos el ambiente de Edimburgo, sus instituciones y sus habitantes. *El Dorado*, es otro documental de largo metraje realizado por John Alderson sobre la Guayana Inglesa. Es una completa presentación de este territorio que se divide en tres zonas: la selva espesa, amazónica; las tierras agrícolas, del arroz y el azúcar, y las tierras de pasto y de minas de aluminio. *Ciencia en la orquesta* es una película que, a pesar de su carácter eminentemente educativo, cabe considerarla también como documental de general interés por la forma clara y sencilla en que se nos muestra, en tres partes: 1.º Cómo ófmos. 2.º Cómo suenan los instrumentos; y 3.º Qué aspecto visual tienen los sonidos. El director de este film, Alex Strasser, consigue hacernos visibles los sonidos de una orquesta y por medios visuales y auditivos hacer claras y comprensivas a cualquiera las explicaciones musicales más complejas. John Taylor ha realizado últimamente *Opus 65*, o las impresiones de un músico sobre la fabricación de un automóvil. Pretende

ser una sinfonía adaptada al ritmo de un proceso industrial, pero sólo está conseguida a medias, aunque la película ofrece un gran virtuosismo fotográfico y técnico. Un joven director, Paul Dickson, ha realizado un documental, *El invencido* (1950) en el que se aborda de manera valiente y cruda la situación de los mutilados de guerra y la ayuda para rehabilitarlos a la vida útil. Película tremenda, cuya fuerza expresiva se ve considerablemente aumentada por la estupenda interpretación del papel principal, a cargo de un piloto aviador mutilado de las dos piernas que revive en la película su propio drama.

El documental de arte también se aborda en Gran Bretaña, aunque no en la forma que en Italia o Francia, ni tampoco con tanta frecuencia. Algunos "ballets" han sido llevados a la pantalla. De ellos el más interesante es el realizado por el Grupo Experimental de la Universidad de Oxford, titulado *Entre dos mundos*. Su director, Guy L. Cote, ha desarrollado en forma de pantomima abstracta las experiencias de un artista ciego que recobra la vista y se encuentra sumido en un mundo extraño de formas y colores. Baja mucho en calidad el film *El cisne negro*, de Peter Bierson, con música de Tchaikowsky, realizado para cine en relieve. También esta modalidad cinematográfica del cine estereoscópico ha atraído a otros documentalistas. Así, para el Festival Británico de 1951, Wright dirigió *Aguas de tiempo*, una poética evocación del puerto de Londres; Dickson, en *David*, relató a través de la vida de un hombre la historia del país de Gales, y J. B. Napier-Bell, en *Un siglo adelante*, hizo la reseña del avance técnico y social de nuestros tiempos.

A pesar de toda esta actividad, no se llega a producir con intensidad y los documentalistas británicos piensan que la solución ha de hallarse de nuevo en el incremento de films subvencionados. Sin embargo, algunos estiman que el documental, si ha de tener vida variada y propia, necesita emanciparse de estos patrocinadores estatales y burocráticos. Los documentalistas británicos saben su oficio bien; sus películas son de gran calidad técnica, tanto en lo sonoro como en lo visual; relatan bien y de forma exhaustiva los temas, pero en general, salvo excepciones, sus películas no distraen. Enseñan sin distraer y sus limitaciones para ser exhibidas fuera y aún dentro del mismo país, son obvias. Sus temas, por otra parte, no son todo lo variados que tan profusa producción requeriría y adolecen de cierta monotonía, debida a mi entender al carácter de movimiento casi exclusivamente social que ha tenido el documental de altura en Gran Bretaña.

John Grierson

(1) DOCUMENTARY FILM. Paul Rotha, en colaboración con Sinclair Road y Richard Griffith. Nueva edición corregida, Londres, 1952.

(2) DOCUMENTARY 51, editado por Edinburgh Film Festival.

Del film «The undefeated», de Paul Dickson.





Del film «Othello»,
de Orson Welles.

INICIACION AL ANALISIS DEL FILM

II

EL ARRANQUE

J. MONTORIOL

Aparecen los últimos letreros de las portadas: Director...; es un doblaje de... Luego —si las letras no nos han sido dadas en sobreimpresión, junto con las primeras imágenes del film—, “cierra en negro”. Ligero rumor en la sala: los espectadores han aprovechado el momento para instalarse, lo más cómodamente posible, en sus butacas. Unos instantes... y “abre”. Estamos frente a las primeras imágenes.

Comienza la primera secuencia. Secuencia de enorme importancia, superada únicamente por la más alejada de ella: por la última. En efecto, como es bien sabido, el “establecer contacto” es una cosa fundamental en Arte: sin una “corriente” que logre unir creador y espectador, jamás el último llegará a la íntima percepción de lo que la sensibilidad del primero plasmó en su obra. En el cine, la “corriente” se establece ya desde los primeros planos, y, desde luego sin que se dé cuenta, el espectador se ve metido en el camino que le marcan: mejor dicho, en un camino que puede o no puede ser el que el autor pretendió marcarle. De ahí la importancia que hemos señalado al arranque, que deberá ser extremadamente cuidado y calculado, bajo pena de que el público “se nos escape”.

En efecto, pasados los primeros momentos de proyección, todo el mundo se ha hecho ya una idea —consciente o inconscientemente— de lo que va a ser la película. De ahí proviene el decisivo papel del arranque, y es preciso que esté en consonancia con lo que va a seguir, ya que muchas buenas producciones quedan malogradas por un arranque deficiente, mientras que un comienzo “demasiado bueno” puede hacernos parecer mala una película aceptable, al no sernos dado enteramente lo prometido.

Existe una diferencia fundamental entre la Literatura y el Cine. En la lectura de una novela quien la lee toma “parte activa”, en cierto modo, en la creación de ambientes y psicologías: debe “imaginarse” lo que lee, y, según sea el lector, podrá verlo de uno u otro modo. De ahí que la novela no defina desde un principio, por ejemplo, la especial psicología de los personajes, que irá, por el contrario, quedando patente en el transcurso del desarrollo.

En el film ocurre radicalmente lo contrario. El espectador es esencialmente pasivo, no debe “trabajar” en absoluto —de ahí su gran aceptación entre las masas—, en la colaboración de crear ambientes o personalidades. Es por ello que todo debe quedar claro, patente y bien definido, desde un principio. Por lo tanto, misión fundamental del arranque es su poder de definición, sea de lugar de acción, de ambiente, de clima, o de la especial psicología de los personajes. A ser posible, debe quedar también expuesto el problema principal de la acción.

Veamos, como ejemplo, algunos arranques que bien podemos calificar como excepcionales, pues se cumplen en ellos —cosa que raramente ocurre— todas las premisas que hemos sentado anteriormente:

“Forajidos” (“The killers”, 1946), de Robert Siodmak. Sería inútil que relatáramos su arranque, pues aunque ese film es de estreno ya algo lejano, creemos que perdurará en la memoria de los lectores. En él queda todo bien definido: el lugar de la acción —el letrero con el nombre del pueblo, Brenwood, iluminado por los faros del coche—, el clima —que se respira desde los primeros fotogramas—, la especial psicología de los bandidos, e incluso el angustiante problema

de la película —que luego se irá esclareciendo en el más soberbio “relato a la inversa” que hemos visto jamás—, puesto de manifiesto por la pregunta del asustado mozo del bar: —“Y... ¿por qué quieren matar al sueco?”

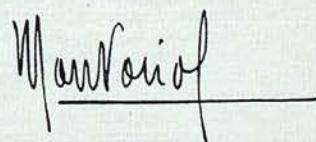
“Hombres intrépidos” (“The long voyage home”, 1940), de John Ford. Arranque magnífico, lleno de poesía —triste poesía— que nos enfrenta con aquellos hombres del mar, en su propio ambiente... Claro que aquí, John Ford se debe repartir el mérito, por un igual, con el malogrado Gregg Tholand y con Richard Hageman.

Sin embargo, no es estrictamente necesaria la descripción total que hemos visto en los dos anteriores ejemplos; así, por ejemplo, arranques como el de “El testamento del Dr. Mabuse” (1931), de Fritz Lang, con su perfecta descripción del clima de angustia que reinará a lo largo de toda la acción —subrayado por el monótono y acompañado trepitante de la imprenta—, podemos considerarlos como perfectos.

En el momento en que escribo este artículo, se halla en la cartelera de un cine barcelonés de estreno una película con un arranque perfecto: sencillamente perfecto. Cuando ustedes lo lean, hará tiempo que la habrán retirado de programa, pero es posible —no probable, ya que dudo de la “salida” que tenga el film en cuestión en los cines de reestreno—, que la proyectan en algún local: si no la han visto, no vacilen, acudan a él y podrán visionar un ejemplo sumamente didáctico. Me refiero a “Otello”, de Orson Welles.

Se trata de una obra altamente desequilibrada —el sentido del equilibrio, tan necesario en la creación artística, es cosa de que carece totalmente Orson Welles—, pero entre sus múltiples aciertos se halla, sin discusión posible, su arranque: los soberbios planos del doble entierro —doble: de Otello y Desdémona—, encuadrando asimismo el inicio del suplicio del pérfilo Yago. Planos impresionantes que el espectador recordará —mejor dicho, le harán recordar— en el transcurso de toda la acción. Las malvadas maquinaciones de Yago se verán siempre bajo la sombra del castigo en potencia: mientras el traidor desarrolla sus intrigas, la jaula del suplicio, como siniestro presagio, oscilará siempre en algún ángulo del encuadre.

Se ha dicho muchas veces que, en Arte, el exceso de dinero y de medios enturbia las facultades creadoras. No sabemos si ello es verdad o no; pero nos tememos que lo sea. Arranque de mil películas producidas en Hollywood: panorámica de Nueva York; otra panorámica de Nueva York; fotografia estática de la 5.^a Avenida; fotografia de un rascacielos; otra de una ventana del mismo; “funde en”... escena intrascendente y de escaso interés en el interior del mismo... Claro que todo ello no tiene nada de particular. ¡Al salir tampoco sabemos si hemos visto un estreno o nos han proyectado la misma película que nos dieron la semana anterior!



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



Del film «Foragidos», de Robert Siodmak.



Del film «Hombres intrépidos», de John Ford.



Del film «El testamento del Dr. Mabuse» (1931), de Fritz Lang.



El film LA CIGARRA Y LA HORMIGA fué presentado en Barcelona durante el XIV Concurso Interna-

HISTORIA DE LA DEL "LA CIGARRA Y

Por JACQUES

Cantar como una cigarrilla...

La idea de realizar este film me vino escuchando el disco de "Imágenes sonoras", de Grofe y Zimmermann, que ilustra la fábula del mismo nombre. He aquí un tema que yo buscaba hace tiempo. Realizando "Histoire d'Allumettes", un film anterior, había descubierto el goce del film de animación, que permite al realizador dar libre curso a su fantasía. Tan sólo tenía que transformar mi sueño en realidad.

Héme aquí, ante un cuaderno de dibujo, diseñando los decorados, croquizando los personajes, ilustrando los planos musicales del disco, en acuerdo con la fábula.

En el entusiasmo de los primeros momentos de creación, tomé una determinación audaz:

—Está decidido. Esta vez impresionaré en Kodachrome...

Pero una voz interior parecía complacerse en *duchar* mi entusiasmo:

—Ja, ja! Conciliar el color, la animación, el cronometraje... Hace falta estar loco. Derrocharás tu película y perderás el tiempo.

—Y bien. Veremos.

Espoleado por ese reto a la dificultad, pongo muy pronto manos a la obra. Pero que esta fiebre no me haga olvidar lo esencial: un serio cronometraje y una sucesión precisa de "Imágenes sonoras" que van a servirme de guión.

Primer disco, nada de particular: acompañamiento de guitarra. *La hormiga trabaja, la cigarrilla canta*: todo en cinco planos. Lo esencial es seguir el disco.

Segundo disco. El asunto se complica. Conviene seguir las palabras y cronometrar. Poniendo la cabeza del *pick-up* en cada secuencia, anoto la longitud de la frase musical y, en frente, el número de imágenes necesarias al rodaje. Labor meticulosa, pero de ella depende el éxito del film.

Tercer disco. Es fácil como el primero. Se trata simplemente de una música que acompaña la muerte de la cigarrilla: únicamente tres planos. No es necesario el cronometraje; sólo hay que encontrar un ritmo.

Habiendo conducido a buen fin este trabajo básico, tengo la seguridad de que no andaré sobre el vacío y que puedo pasar al estadio siguiente: la creación del país de los insectos.

Obedeciendo a los croquis escogidos, he aquí que papel de dibujo, aguada y acuarela, madera, hilo de latón, pinzas, martillo, tijeras... empiezan a ejecutar una danza mágica. A medida que pasan los días, las doce maquetas necesarias para el rodaje toman cuerpo, se precisan, se colorean y se convierten en tantos otros "plateaux" de toma de vistas.

Pensemos ahora en los personajes. El cuerpo y la cabeza son de madera; las articulaciones, de latón; las alas de la cigarrilla, de película cinematográfica. Los pájaros serán de algodón, recubriendo un alma de latón y de madera. El algodón, que hará las veces de plumón, será recubierto de plumas de periquito que, prolongando la espalda, formarán la cola.

Otra dificultad a resolver: la hormiga canta, en el disco, ante su tesoro. Y la cabeza que yo he elaborado en madera es inerte. Pronto encuentro la solución: haré un gran plano del busto y construiré varias cabezas intercambiables, pasando de la boca abierta hasta la boca cerrada y del ojo cerrado hasta el ojo abierto. Con un cabo de latón iré uniendo cada cabeza al cuerpo, observando la progresión del movimiento. Tengo, pues, que hacer doce cabezas de expresión distinta pero de iguales dimensiones y parecido. Si la realización es buena, la superchería no se notará y mi hormiga tendrá más vida.

Me siento satisfecho al ver que las cosas no van nada mal. Pero la voz interior reanuda su crítica, intentando desanimarme:

—Loco, te digo que no todo consiste en construir decorados y personajes. Es preciso filmar... en *animación* y en *kodachrome*. Y si quieres lograr un colorido justo tienes que emplear *floods*.

—Ja, ja! ¡Cómo nos vamos a reír!

Tengo que admitir que la sugerencia es pertinente. El color, para ser real, necesita una iluminación constante que sólo un *flood* puede proporcionarme. ¡Voy a dejarme descorazonar o



cional del Mejor Film Amateur (U.N.I.C.A.) clasificándose en tercer lugar en la categoría FANTASIA.

REALIZACION FILM LA HORMIGA" BEAUDOUIN



...pero trabajar como una hormiga

voy a hacer un destrozo de esas lámparas cuya duración es tan efímera?

Entonces decido confeccionarme un interruptor "serie-paralelo" a pedal para cuatro *floods*. Gracias a este aparato tendré las manos libres para animar mis personajes y para disparar la cámara. Podré cómodamente, con un golpe de pedal, poner las lámparas a su tensión normal en el momento de la obturación y velar así por su existencia.

Por otra parte, voy a resolver el problema de la constancia de luz intercambiando las lámparas. Iniciaré las tomas con una lámpara nueva, otra a media toma y otra a las tres cuartas partes de su duración, aproximadamente.

Cada vez que pondré en servicio una nueva lámpara, desplazaré las otras, y así hasta el fin. Gracias a este artificio, dispondré de *floods* de una duración útil igual. Me falta aún repartir la iluminación según las maquetas y en función de los efectos deseados: para las grandes superficies, cuatro *floods*, distribuidos lo más regularmente posible a 0,60 m. alrededor (el diafragma quedará así sensiblemente el mismo para todas las secuencias, a saber: F.4).

El problema iluminación está, pues, resuelto, pero el trabajo preliminar no ha terminado todavía. Mi guión técnico prevé tres *travellings* sobre partes de maqueta y el carro que puedo procurarme es muy grande. Una sola solución posible: construir un carro a la medida de los decorados y de los personajes. Dos raíles cuadrados de un centímetro de sección y de un metro de largo, atornillados a una tabla, guiarán a una tablita que soportará una rótula destinada a recibir la cámara. Unas graduaciones sobre la plancha sirven de señales y permitirán hacer *travellings* regulares. La tablita soporte de cámara rodará sobre cuatro poleas de "Mecano". *Et voilà* La cámara gira en todos sentidos y estoy en disposición de conseguir *travellings* laterales y longitudinales.

Ahora, al trabajo: 8.000 imágenes, a impresionar *una por una*, me aguardan. Y llevo ya consagrados mis ocios de cuatro meses en la *preparación* de esas tomas de vistas.

Mis actores están prestos. Hélos aquí: 3 cigarras, 2 hormigas, 3 pájaros, 2 caracoles, 1 mariposa, aguardan para obedecer a todas mis exigencias con una docilidad que en ningún ser humano podría encontrar.

Siguiendo exactamente mi guión, cronometrado y preparado en sus menores detalles, hago evolucionar a mis personajes a la cadencia determinada.

La cámara impresiona y registra los movimientos imagen por imagen: 15 imágenes para salir cada saco de oro, 13 imágenes para abrir la puerta, 3 imágenes para cerrarla, 22 imágenes para la reverencia de la cigarra, la hormiga sacude la

cabeza a razón de 6 imágenes por meneo...

Algunas secuencias comprenden tres y hasta cuatro movimientos simultáneos a contar. Unas cerillas que alineo encima la mesa permiten controlarlos y el contador de la cámara es remontado sin cesar. El es quien me guía, en relación con mi guión, descompuesto, también, en número de imágenes. De momento tengo la impresión de que mi cerebro va a estallar. ¡Vaya trabajo! En los momentos de desaliento, me pregunto si verdaderamente esto que hago es normal. ¡Pensar que es tan fácil y menos fatigoso consumir su película a la medida de la inspiración de uno, ante tal o cual hermoso monumento, ante tal o cual panorama grandioso!...

Llueve: una placa de vidrio interpuesta entre el decorado y la cámara va a crear la ilusión. Para los relámpagos, una imagen sobreexpuesta iluminará la pantalla 1/16º de segundo...

Cuatro meses más de labor han transcurrido. 25 *floods* han rendido su alma durante esta lucha desigual. El montaje acaba de ser terminado y, en mi bobina, están enrollados los 60 metros del film. En el cesto de los papeles tan sólo algunos metros de celuloide yacen, en espiral, como un resorte estropeado.

¡Mi film está terminado!





Ha venido a nuestras manos un libro bello y sugestivo. Procede de Suiza y se titula «Vols d'oiseaux». Su autor, J. F. Ormond, no es un escritor. Desconocemos su filiación cabal, pero por el libro sabemos de sus dos grandes aficiones: la caza y la fotografía. (O sea que es cazador dos veces) Y el libro no es más que un álbum de caza. Eso es; un álbum de las piezas de caza cobradas con ayuda de la cámara fotográfica. Nueva modalidad deportiva que brindamos a los cineísta, a quienes invitamos a leer las palabras con que Ormond prologa su álbum. Palabras que constituyen el único texto del libro, integrado por una espléndida sucesión de instantáneas todas ellas de aves sorprendidas en su vuelo.

VUELO DE PÁJAROS

Cazador empedernido, tuve ganas, un día que iba de caza, de llevarme una maquinita de retratar, para fijar en imágenes todos los buenos recuerdos que se suelen traer de un día pasado con la escopeta bajo el brazo.

Pero de pronto me vino la idea de probar de fotografiar, no aquello clásico y banal de "parada de mi perro" o, peor todavía, "piezas cobradas en la cacería", sino más bien la salida de las piezas de caza, tal como se presentan al cazador en el momento en que éste va a disparar. Y, descubriendo todas las dificultades de esta caza de imágenes, la he encontrado tan apasionante que, llegado el momento, casi he dudado entre coger la escopeta o la máquina fotográfica.

Os aseguro que tomar una buena foto procura tanta emoción y satisfacción como acertar un tiro difícil.

Todos vosotros cazadores, habéis conocido como yo estos momentos de emoción intensa: habéis aguantado la respiración procurando calmaros cuando vuestro perro hacía una parada magnífica, en pleno galope, y esperabais ansiosos el bando de perdices que iba a levantarse de un momento a otro, proporcionándos la ocasión de hacer una carambola. — ¡Y esta liebre que casi habéis pisado y que ha saltado en medio de las remolachas! — ¡Y aquella becasina que se levanta a vuestra espalda y que saludáis con dos cartuchos cuyos perdigones caen en el agua detrás de ella! — Y, es-

tando de parada, ¡aquellos patos que oíais dar vueltas encima de la balsa, y que de repente, negro sobre oscuro, se dirigen hacia la mata de juncos en que estáis escondidos! — ¡Y la becada que se levanta de los pies, pero que siempre encuentra el medio de poner un tronco entre ella y vuestra escopeta! ¡Caramba! Al final acabamos tirando de cualquier manera, tontamente, con rabia, aun sabiendo que no la vamos a tocar.

Estos minutos emocionantes y su recuerdo son la razón de vuestra pasión por la caza. Pues bien; cambiad la escopeta por una máquina fotográfica y viviréis los mismos instantes de emoción intensa. Tendréis la ventaja de poder cazar en todas las estaciones, cuando la luz se preste, y no tendréis que preocuparos más de cotos ni de permisos de caza. Al contrario, las reservas quedarán allí, para proporcionaros futuras alegrías. El único inconveniente es que con una máquina de retratar no se sabe el resultado del "tiro" inmediatamente: hay que esperar el revelado de la película para saber si se ha acertado o no. Pero es más duradero el placer de contemplar una buena foto, acordándose de todas las dificultades que se han tenido que vencer para obtenerla.

J. F. ORMOND

Filmoteca
de Catalunya

RATAS A RATOS

La gatita amiga de Orson Welles en "El tercer hombre", vuelve a actuar en la pantalla. Ahora aparece en la nueva cinta, dirigida por Anthony Kimmins, "Mr. Denning se dirige hacia el Norte". Quizá interese saber a sus admiradores que la gatita no ha trabajado en ninguna película desde entonces. Ha estado muy ocupada manteniendo en orden a los ratones del estudio.

... Y no actuando de protagonista, como decían las malas lenguas, de un film sobre el "Mau-Mau".

NO ES CUENTO

La producción británica "Los cuentos de Hoffmann", de la que es protagonista Moira Shearer, ya conocida de nuestro público por su actuación en "Las Zapatillas Rojas", ha sido premiada en el Festival Cinematográfico de Berlín con el Oso de Plata, clasificándose en segundo lugar entre las mejores cintas presentadas.

¿Pero, quién dijo que los jurados clasificadores no estaban por "cuentos"?

DECEPCIÓN JUSTIFICADA

Phyllis Calvert, considerada como una de las estrellas de la pantalla británica mejor vestidas en su vida privada ha sido siempre muy aficionada a los buenos trajes. El primer dinero que ganó trabajando para el teatro lo empleó en la adquisición de una máquina de coser, cuyo importe amortizó en pocas semanas, haciendo vestidos para los otros miembros de su compañía, a precios verdaderamente económicos. Actualmente trabaja en los estudios Shepperton, en la cinta "Mr. Denning se dirige hacia el Norte", ataviada con trajes hechos especialmente para ella por modistas de fama; sin embargo, aún encuentra tiempo para practicar su antiguo oficio, aunque ahora el maniquí es su propia hija, de ocho años.

Los que creían que las artistas de la pantalla solamente sabían desvestirse, habrán sufrido una gran decepción.

RETRASO INSUFICIENTE

Una señora joven, que iba acompañando a su hijito mimado, uno de esos niños que trisan y brincan como cabritillos salvajes, penetró a grandes pasos en el despacho de un productor de películas de Hollywood, decidida a conseguir un papel para su retoño en algunas de las películas en proyecto.

—Ya hemos admirado al niño en sus películas anteriores —le contestó el productor— pero ¿no cree usted que resulta un poco mayorcito?

—Sí, ya sé que tiene más años de los que le corresponden para el papel que debe desempeñar, y que está ahora en una edad difícil —contestó la madre—. Pero si bien no me ha sido posible evitar que siga creciendo, en cambio hemos conseguido retrasar su inteligencia.

MATCH NULO

Durante la toma de vistas de la película "La ciudad de las violencias", que se rodó en Milán, la malograda actriz americana María Montez y la alemana Petra Peter, se enzarzaron en una fuerte disputa, llegando a las manos. Según la película, la italiana Mirella Uberti tenía que golpear a María Montez, pero como Mirella carecía de energía y de convicción para representar aquella escena, fué sustituida por la alemana. Esta, tomando el asunto con demasiada seriedad, representó la escena con tanta violencia, que María Montez montó en cólera, segura de que la otra lo hacía de veras, y contestó de una manera energética y completamente real. Fué necesario separar a ambas actrices.

CINE PASADO POR AGUA

Con objeto de hacer observaciones sobre la vida de los bacalaos en los grandes bancos de pesca de Lofoten, hace poco zarpó del puerto de Oslo, para dirigirse al Norte de Noruega el barco más moderno de exploración científica. El buque está equipado con un gigantesco micrófono que, al sumergirse a diversas profundidades, tiene la misión de descubrir si el bacalao "conversa" en la época del desove o de la procreación.

El "G. O. Sars", que así se llama el navío, lleva también una complicada cámara submarina para "filtrar" los usos y costumbres de los peces, con aparatos de sonido, que registran sus reacciones ante la luz y el sonido.

El cine evoluciona. ¿Quién podía llegar a sospechar que las mismas estrellas de mar se convertirían en estrellas de la pantalla?

ESPECIALISTAS EN PLATOS FUERTES

La Organización Rank, en asociación con Technicolor Limited, va a realizar una película de largo metraje, a todo

color sobre las ceremonias de la coronación de la Reina Isabel II. La cinta será distribuida por todo el mundo, poco después de celebrarse el histórico acontecimiento. El realizador será Castleton Knight, quien supervisó las películas relativas a las bodas reales y a los juegos olímpicos.

Ese Castleton Knight es un especialista en platos fuertes. El éxito más grande de su carrera, se lo apuntará el día que consiga filmar a Churchill iniciando una campaña contra el vicio del tabaco.

«BLANCA NIEVES» Y EL GENERAL CHARLES DE GAULLE

Al general Charles de Gaulle le gusta el cinematógrafo. En Argel, donde, después de su viaje a los Estados Unidos, detuvo un mes, listo para trasladarse en cualquier momento a París, su ayudante le ofreció la oportunidad de ver "Blanca Nieves y los siete enanitos", principalmente para complacer a la más joven de las hijas del general, Anne, quien tiene 16 años de edad y es inválida. Toda la familia Gaulle pasó un momento muy entretenido con la película pero un incidente agradó al jefe francés. Cuando Blanca Nieves, bajo los efectos del encantamiento reacciona ante el beso del príncipe, el general se volvió hacia uno de sus ayudantes y le dijo:

—Excelente: me gusta la gente que puede volverse a levantar.

Todos los presentes tomaron la frase como alusión a Francia.

ALGUNAS DEFINICIONES NUEVAS

Teatro: Local donde se proyectan películas.

Acomodador: Buscador de propinas con lámpara eléctrica.

Descanso: Proyección de anuncios hasta que le cansan a uno.

Vestíbulo: Crítica cinematográfica con tabaco rubio.

Taquillera: Joven agraciada que pierde todos sus encantos al exclamar: No me queda nada...

Aire acondicionado: Cameló para aumentar el precio de las localidades.

EN EL ESTUDIO

Director.—¿Y cómo es posible que diga usted que se ha dejado la barba con esta cara tan afeitada?

Actor.—Es que quise decir que me la he dejado en casa...

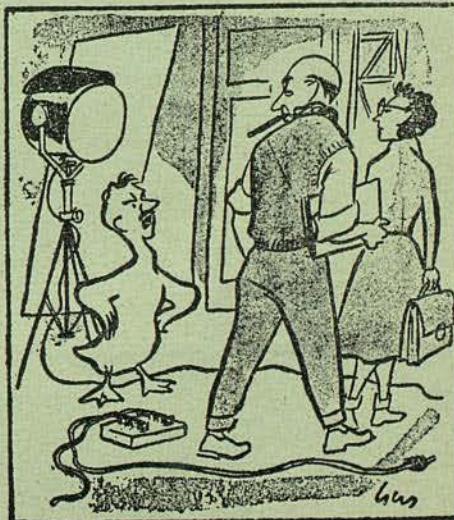
ENTRE ESPECTADORES

—¿Y hace muchos años que va usted al cine?

—Una barbaridad. Con decirle a usted que cuando empecé a ir Charlot solamente se había divorciado seis veces...

Por la recopilación

manuel amat



— Me parecen bien los trucos de este film, pero mi mujer me espera para comer...

(De «France Dimanche»).

Todas las cosas referentes al cine en relieve están de actualidad. Todas las publicaciones escriben sobre el cine en relieve. Todos hablan del cine en relieve. Un día y otro se anuncian nuevos «inventos» del cine en relieve. Es asombrosa la gran cantidad de nuevos (?) procedimientos que se anuncian en todo el mundo. Si, el cine en relieve está de actualidad, y tiene una explicación: Se ha forzado, sea como sea, desde la Meca del Cine, una nueva «diversión». Diversión en los dos sentidos: como «atracción» y como movimiento estratégico industrial. Y como sea que los «dólares» atraen mucho, he aquí que ahora, de golpe, ha reventado el saco mágico de los inventos y, como una lluvia, los vemos caer sobre las páginas de revistas y diarios.

Es así como nos enteramos de las «novedades» ya viejas de los diversos sistemas de cine en relieve-relieve y del cine en relieve pero no tanto.

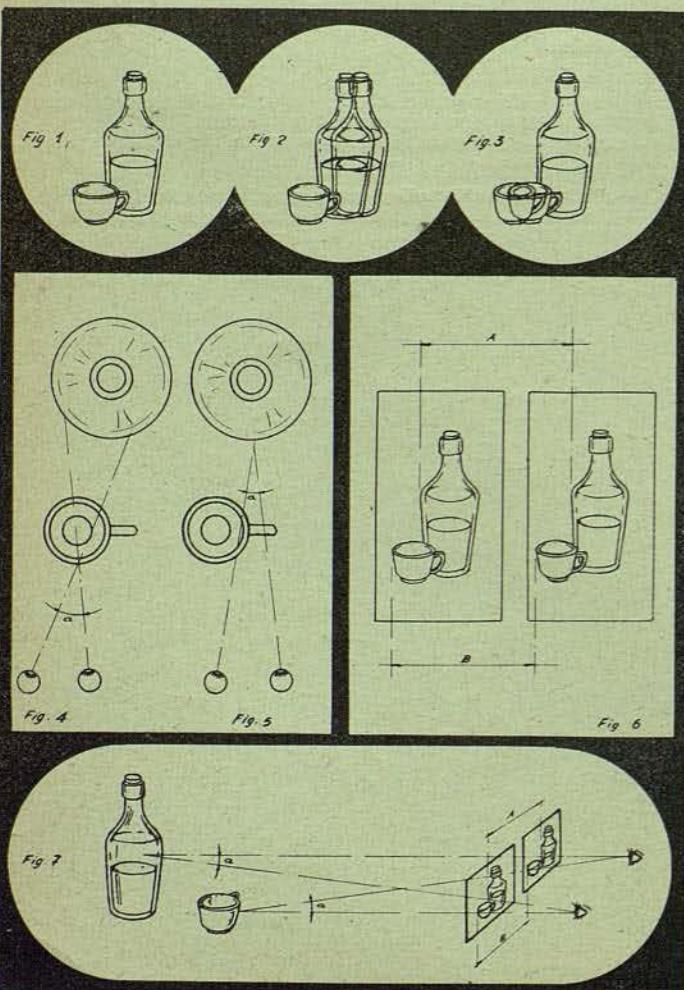
Por otra parte es también divertida la lectura de algunas crónicas presentando o divulgando los «secretos» y el «porqué» de los infinitos sistemas. Eso sin contar con la pasión polémica que los propios autores ponen en sus artículos.

Quizá es pues oportuno continuar prestando atención en estas páginas al cine en relieve (ver n.º 4 de OTRO CINE págs. 134-135), dando una clara idea de sus bases, de los principios en que descanzan las diversas soluciones propuestas y la realidad de los resultados experimentados. Tanto en el cine profesional como en el campo amateur.

A esta razón responde por lo tanto la serie de artículos que hoy iniciamos, debidos al investigador en la materia E. Jordana P.

E. JORDANA P.

EL CINE EN RELIEVE



Desde el triunfo del cine como espectáculo de masas, se ha tratado en todo el mundo de perfeccionarlo llegándose en la actualidad, después de medio siglo de continuos adelantos, a un nivel de técnica y belleza que seguramente no hubiesen creído posible los que le vieron nacer.

El sonido, el color, el relieve. He aquí las tres etapas sucesivas por las que va llegando el cine a su máximo esplendor; las dos primeras ya prácticamente logradas pero falta aún el relieve para que el cine haya llegado a su plenitud técnica que pedimos a DIOS sea también plenitud artística pero con los Diez Mandamientos por norma.

Trataremos de exponer para su mayor difusión, un resumen de todo cuanto al relieve cinematográfico se refiere con relación al siguiente orden:

- 1.º Mecanismo de la visión binocular.
- 2.º Sistemas con anteojos.
- 3.º Sistemas sin anteojos.

1.º MECANISMO DE LA VISION BINOCULAR

El hombre posee la visión binocular de las cosas, con la cual puede apreciar las diferentes posiciones de los objetos que le rodean, de una forma tan acentuada que la distancia con la visión binocular, se «siente». Es de gran importancia comparar la diferencia entre la visión con un ojo y la visión normal. En el primer caso, las imágenes se observan pegadas unas encima de otras, pero al mirar con los dos ojos aparece súbitamente la sensación de distancia, destacándose unos cuerpos de otros. Esta sensación nos la da la convergencia de los ejes oculares, es decir, en términos más sencillos, debemos focalizar con los dos ojos a la vez al punto al que miramos, y según se halle más lejos o más cerca, los ojos deberán girar más o menos, mirando al infinito si el punto es muy lejano, o mirando casi bicego si el punto es próximo.

En la retina del ojo humano, cuya estructura es vulgarmente conocida, la mancha amarilla es la parte más sensible de la misma y en ella se centra la imagen que de los objetos que se observan se forma dentro del ojo.

En un objeto cualquiera, un punto del mismo mirado fijamente, puede considerarse como punto de fusión de los ejes de los ojos. Esos ejes son pues las rectas que se originan para cada ojo, desde un punto mirado fijamente, hasta su imagen que se forma en el centro de la mancha amarilla.

Al observar un objeto no se hace otra cosa que ir sucesivamente y rápidamente mirando en puntos distintos. Con ello, los ejes de los ojos varían constantemente su posición respectiva para cada movimiento ocular. Esos giros de los ojos (que instintivamente hacemos) son los que nos producen la sensación de volumen de los objetos.

Para la apreciación de las distancias a que se hallan situados los objetos que nos rodean, la visión binocular es pues indispensable. Los ejes ópticos, cuyas prolongaciones se cortan en el objeto considerado, convergen tanto más, es decir, se apartan tanto más del paralelismo, cuanto más cercano está el objeto. Esta convergencia "se siente", tenemos conciencia de ella y según su magnitud juzgamos de las distancias.

Para mayor claridad, expondremos un ejemplo: trataremos de hacer comprender el mecanismo visual, mediante el cual nuestro espíritu comprende el que un objeto se halle situado delante de otro.

Supongamos que hemos colocado frente a nuestra vista una tacita y una botella tal como en la figura n.º 1 hemos representado. Si miramos con ambos ojos la tacita, observaremos que la botella, por estar situada más lejos, se verá duplicada (tal como representa la figura n.º 2). Si por el contrario miramos la botella, será la tacita a su vez la que se verá duplicada (figura n.º 3).

Con este experimento, que puede realizarse fácilmente, comprobaremos también que si cerramos un ojo desaparece la sensación de separación, de distancia real entre la botella y la tacita. Vemos, si, por perspectiva, que la tacita está delante pero no "sentimos el espacio" que apreciamos verdaderamente con la visión binocular.

Las figuras n.º 4 y 5, nos demuestran como varía la convergencia de los ejes oculares para cada distancia. El ángulo (a) formado por las miradas de los ojos que coinciden en el objeto observado es mayor al mirar la tacita que al mirar la botella. ESTA VARIACION RESPECTIVA DE LOS GLOBOS OCULARES PARA CADA DISTANCIA, ES A NUESTRO JUICIO LA CAUSA PRINCIPAL POR LA CUAL EL ALMA HUMANA "SIENTE" EL ESPACIO O SEA EL AUTENTICO RELIEVE.

Ahora bien, si desde el lugar que ocupan los ojos tomamos dos fotografías del grupo formado por la tacita y la botella, obtendremos dos vistas que representarán exactamente lo que ven cada uno de los ojos en aquel lugar (figura n.º 6). Conviene observar un detalle muy importante. LA SEPARACION ENTRE LAS BOTELLAS (A) ES MAYOR QUE LA SEPARACION ENTRE LAS TACITAS (B).

Si dichas fotografías las miramos en un estereoscopio (ver figura n.º 7) observaremos lo que antes habíamos hecho resaltar para la visión directa o sea, como la diferencia entre la separación de las respectivas imágenes derecha e izquierda del grupo. OBLIGA A QUE LOS OJOS VARIEN SU POSICION RESPECTIVA PARA MIRAR SEA LA TACITA SEA LA BOTELLA. Al mirar la tacita el ángulo de convergencia de las miradas será mayor que al mirar la botella.

No hay pues otra causa que nos pueda comunicar la "sensación de espacio" que la diferente posición de los ojos al mirar un objeto más próximo o un objeto más alejado.

Resumiendo lo explicado tendremos:

- 1.º En la visión natural binocular los objetos situados a diferente distancia del que miramos se ven duplicados (figs. 2 y 3).
- 2.º Para mirar distintos objetos a diferentes distancias, los ojos han de hacer coincidir las visuales en un punto de los objetos observados (figs. 4 y 5).
- 3.º En la visión de fotografías estereoscópicas, la separación entre las figuras que según la perspectiva son más

alejadas, es mayor que la separación entre los primeros términos y es la causa principal por la que sentimos espacio donde no existe.

4.º Las diferentes separaciones entre figuras en las fotografías estereoscópicas obligan a que los ojos efectúen un movimiento de convergencia o divergencia con lo que causan la "sensación de espacio".

5.º Para lograr el relieve es pues condición indispensable que cada ojo vea solamente la imagen que le corresponde, pues si son iguales no hay giros posibles con lo que no se puede ver el relieve.

Nos resta por último aplicar el ejemplo anterior en su proyección sobre una pantalla.

Proyectemos las dos fotografías sobre una pantalla. Si lo efectuamos superponiendo la imagen de la tacita, tendremos una proyección nítida de dicha tacita, pero duplicada de la botella (ver figura n.º 8). A simple vista no podrá observarse separación entre la botella y la tacita, puesto que ambos ojos verán lo mismo, pero supongamos que mediante el procedimiento que sea (unos anteojos adecuados, por ejemplo) cada ojo vea solamente su imagen. En tal caso al mirar los dos ojos a la vez harán coincidir su mirada a la distancia en que se halla la pantalla, apreciando entonces que la tacita se halla exactamente a la distancia de la pantalla. Pero al mirar la botella, como el ojo derecho la ve más a la derecha y el ojo izquierdo más a la izquierda, los globos oculares girarán cada uno un poco en sentido contrario (divergencia) hasta lograr fundir en una la visión doblada de la botella. ESTA NUEVA POSICION DE LOS OJOS NOS HARA SENTIR QUE LA BOTELLA ESTA MAS LEJOS QUE LA TACITA, O SEA DENTRO DE LA PANTALLA (fig. n.º 8).

Inversamente, si proyectamos las dos citadas fotografías de manera que se forme en la pantalla una sola botella y dos tacitas (ver figura n.º 9) al mirar la botella, ambos ojos harán coincidir sus visuales en la pantalla, viendo allí situada la botella. Pero al mirar la tacita el ojo derecho ve la de la izquierda y el izquierdo la de la derecha, con lo que para fundirlas deberán girar un poco en sentido hacia adentro (convergiendo) Y EN EL CRUCE DE LAS VISUALES Y FUERA DE LA PANTALLA, EL OBSERVADOR VERA SITUADA LA TACITA.

De todas las explicaciones que hemos expuesto, salta a la vista una conclusión clarísima:

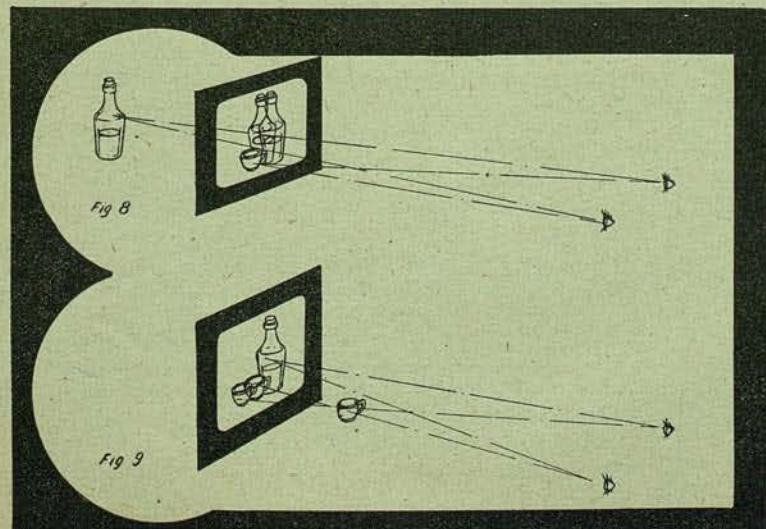
LA VISION DEL RELIEVE CINEMATOGRAFICO O SEA LA SENSACION DE ESPACIO FUERA Y DENTRO DE LA PANTALLA, SOLO ES POSIBLE CUANDO CADA OJO VE LA IMAGEN QUE LE CORRESPONDE.

* * *

Se ha explicado con la mayor claridad posible, la demostración de cómo actúa el mecanismo visual binocular, pues para estudiar los diversos sistemas de cine en relieve y comprender sus respectivas ventajas e inconvenientes, es indispensable tener una idea exacta del citado mecanismo de la visión binocular.

En próximos artículos detallaremos los diversos sistemas conocidos hasta la fecha, para finalmente exponer un procedimiento inédito, del que si DIOS quiere esperamos mucho bien.

Jordana



Aplicación de los principios estereoscópicos a las imágenes proyectadas.

La lección del momento

UN MAESTRO: VITTORIO DE SICCA

Por JOSÉ PALAU

Mis tareas literarias en nuestra revista se iniciaron con un trabajo sobre el neorrealismo que, con excelentes resultados, practican algunos de los realizadores más relevantes de la cinematografía europea. En aquellas líneas procuraba caracterizar una tendencia cinematográfica que se propone, como primordial objetivo, aprehender el aspecto más inmediato que reviste la existencia ordinaria. A pesar de que la elevada calidad de algunas películas europeas, que se han proyectado posteriormente en Barcelona, mantenían vivo el interés de este tema, me había abstenido, hasta ahora, de volver sobre él por considerar que, entre todos, hemos hablado lo bastante de esta escuela cinematográfica que ha venido a inyectar inusitado vigor a la cinematografía mundial. No obstante, hoy el culto a la actualidad, a la que me debo en esta sección, me aconseja reincidir en el tema; determinación, a mi modo de ver justificada por el interés excepcional que han revestido las proyecciones organizadas por el Consulado General de Italia en Barcelona en el curso de las cuales pudimos ver "Umberto D", de Vittorio de Sica, "Bellissima", de Ludovico Visconti, y "Il Cappotto", de Alfredo Lattuada.

Quisiera más que nada referirme a la película de Vittorio de Sica porque ella ejemplifica las virtudes y, también, los límites del neorrealismo aplicado a la pantalla. Prolongando el estilo y los procedimientos de "Ladrón de bicicletas", el célebre realizador nos propone esta vez la amarga historia de un funcionario jubilado cuya pensión resulta insuficiente para sus necesidades más perentorias y que vive sin más compañía que la de un perro fiel. Con una materia, en principio, ingrata, De Sica ha conseguido una obra del más alto interés que conmueve profundamente por su acento de autenticidad al que nadie puede dejar de ser sensible.

La película lleva al máximo las consecuencias de aquella estética cinematográfica que trataba de definir en mi primer artículo (N.º 1 de "Otro cine"). La cámara registra con impresionante exactitud la vida del hombre en función del medio correspondiente. Uno se olvida de que se trata de una ficción, de un espectáculo, de tal modo deja de advertirse todo proceso de transposición o de transferencia. Y, no obstante, claro está que hay transposición, puesto que sin ella no habría película ya que no basta mirar para ver. No es cierto que la sensación de verdad se consiga adoptando una actitud estrictamente pasiva frente al objeto, como si el observador no quisiera perturbar con su presencia la pureza de la visión. Precisamente este realismo aparentemente fácil es el fruto de una ascensión difícil, por la cual el artista purifica su mirada, elimina escorias innecesarias, coordina los datos característicos, típicos, aquellos que coadyuvan a concretar una situación concreta, determinada.

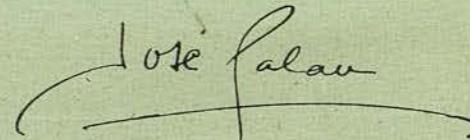
La descripción de las situaciones llega a ser, en esta película, exhaustiva por lo que se refiere a sus coordinadas foto y fonogénicas. No se comprende cómo podría llevarse más allá esta notación de los signos visuales y auditivos que permiten que el espectador se encuentre inmerso en el medio circundante dentro del cual se desenvuelve el protagonista. Un simbolismo permitiría decir que el cineasta se preocupa de crear para el argumento (que es el equivalente de la melodía) el ámbito armónico que se verifica al llegar al episodio final. Mientras toda la película, de acuerdo con los sentimientos depresivos que van agobiando al protagonista, se desenvuelve

en medios incordios e inconfortables, material y espiritualmente hablando, imágenes más luminosas de parques con personas jóvenes y niños jugando preparan la recepción de la verdad consoladora con que terminará la película. Ya que al final el hombre, que parece irremisiblemente aplastado por las circunstancias adversas, reconocerá los derechos inalienables de la existencia con sólo descubrir el ardiente deseo de vivir que manifiesta su perro fiel.

"Umberto D", por la austereidad del estilo, por la sobriedad con que se ha prescindido de todo pintorequismo externo y de todo *chantage* sentimental, por la impecable corrección del ritmo que permite que nunca la película se precipite ni se demore, puede presentarse como una obra clásica, digna de parangonarse a aquel "Ladrón de bicicletas" que constituyó, en su día, la mejor lección que nos podía brindar un cine que, saliendo de la atmósfera enrarecida de los Estudios, se proponía instaurar los derechos del cine al aire libre.

Las cualidades de De Sica se aprecian mejor cuando se tienen en cuenta las características de las dos otras películas que pudimos ver en ocasión de las proyecciones a que he aludido. No se trata de cometer la injusticia que supondría juzgar los trabajos de Ludovico Visconti y Alfredo Lattuada con el patrón al que se somete Vittorio de Sica. Precisamente una vez reconocidos los frutos del neorrealismo, nada importa tanto como señalar sus límites, puesto que, en fin de cuentas, toda tendencia estética supone un punto de vista unilateral y, por tanto, no puede acaparar la totalidad del esfuerzo artístico. El cine italiano demuestra su vitalidad al no sujetarse a una fórmula estereotipada, sino que, muy al contrario, si por una parte reivindica los intereses de la vida cotidiana y la necesidad de parar atención a los problemas de la época, por otra, muestra una elasticidad sorprendente al poner en marcha simultáneamente películas tan distintas como "Umberto D", "Bellissima" y "Il Cappotto".

Contrasta la ponderación de De Sica con la exuberancia de Visconti que en "Bellissima" ha prodigado excesivamente las palabras, los gritos y los gestos en un deseo de comunicarnos la inquieta y excitante atmósfera psíquica en que viven los personajes de su historia: una madre que cifra todas las ilusiones en ver a su hija convertida en estrella de cine y que vive días de zozobra y de inquietud tras de tan desdichado anhelo. Tampoco Lattuada en "Il Cappotto" sabe cortar a tiempo las escenas, que, a veces, se prolongan innecesariamente al reiterar motivos que ganarían si fueran más breves por aquello que decía nuestro Gracián: "lo bueno, si breve, mejor". Y cuidado que se trata de dos películas de gran calidad, pero se formulan las anteriores reservas para señalar, por contraste, dónde reside la fuerza de Vittorio de Sica. Reside en su capacidad para la síntesis, en el tacto que demuestra poseer cuando se trata de dar con lo esencial. En una palabra: reúne las condiciones que ha de poseer todo verdadero maestro.



Son de inminente inserción en próximos números los siguientes trabajos: **Sobre la radical identidad entre cine y teatro**, por Guillermo Díaz-Plaja; **Principios del film documental**, por Manuel Rotellar; **El final**, tercero de la serie «Iniciación al análisis del film», por J. Montoriol; **Manuel Amat**, dentro de la serie «Los amateurs ante su público», por J. Aymerich; **Cómo vendí mi Viaje a la luna**, por Georges Mélières; la reanudación de **Trucajes y efectos técnicos**, por D. Fundido Encadenado, que en este número hemos tenido que suprimir por exceso de original; e **información y comentarios acerca del XVI Concurso Nacional de Cine Amateur**.



Un momento de la secuencia final de «Processo alla cittá», de Luigi Zampa.



Del film «Il Capotto», de Lattuada.



Del film «Umberto D», de Vittorio de Sica.



Del film «Bellissima», de Luchino Visconti.

CINE ITALIANO

Celebrada en Madrid la «II Semana del Cine Italiano», fueron también proyectadas en Barcelona algunas de las obras que integraron aquélla. Tales acontecimientos cinematográficos han motivado la reseña crítica de M. Rabanal Taylor, que el lector encontrará en la sección «Enfoque a la actualidad» (pág. 25), y el estudio sobre la personalidad de Vittorio de Sica al que José Palau dedica su sección «La lección del momento» en la página precedente.

Las fotografías de la presente página sirven de ilustración a ambos trabajos.

LOS DIBUJOS ANIMADOS COMO RECURSO CINEMATOGRÁFICO

Por SALVADOR MESTRES

APLICACION A LOS DOCUMENTALES

"Máquinas de Remallar", es un excelente documental que Juan Pruna presentó al Concurso Nacional de Cinema Amateur hace un par de años, y resulta curioso que sean contadas las personas que retengan en la memoria unas secuencias de dibujos animados que son la clave del film, porque "Máquinas de Remallar" debe la perfección de su relato diáfano y asequible, a la intercalación de dichas secuencias en el preciso momento que el film sólo hubiera sido apreciado por los entendidos en maquinaria.

Siendo un documental perfecto en todos sus aspectos, las secuencias de dibujos animados puestas en el momento que el espectador debe usar la imaginación, dan al film un íntegro relato visual, porque donde el ojo mágico de la cámara encuentra una barrera empieza el infinito recurso del dibujo animado.

Una muestra evidente de tal eficacia, se demuestra plenamente en los documentales que realizó el teniente de navío de la Armada Española, señor Suárez, de la recuperación de buques hundidos.

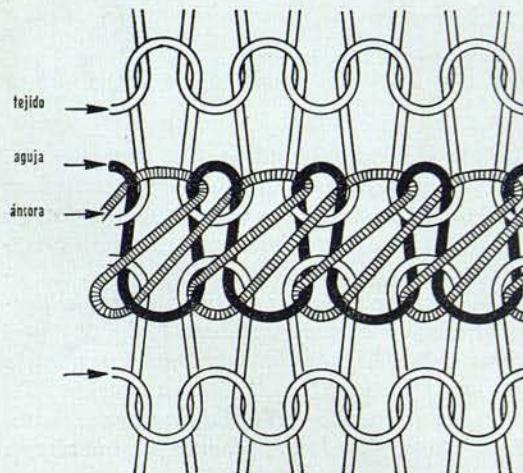
La faceta más importante de dicha operación ha de realizarse en el fondo del mar y no es tarea fácil seguir con la cámara debajo del agua la labor de los buzos, tan complicada como peligrosa, como son la reparación de boquetes y la aplicación del vacío en los departamentos reparados de los que se ha desalojado previamente el agua.

El señor Suárez intercaló con dibujos animados y gráficos en movimiento las más delicadas operaciones que se realizaron debajo del agua, y en vistas, las de la superficie y es inútil agregar que el resultado fué satisfactorio.

También en documentales de cirugía es usado con gran frecuencia el dibujo animado. No siempre la cámara tiene prioridad para captar los detalles culminantes de una operación y entonces no queda otro remedio que ceder el campo visual al dibujo.

El doctor Caralps, en sus documentales sobre la aplicación del neumo, cede buena parte de su inteligente relato cinematográfico al dibujo animado para formar un exacto complemento en el desarrollo del film.

El dibujo animado o los gráficos en movimiento son por regla general aplicaciones absolutamente necesarias a todo documental que se aprecie de serlo, y es un caso pintoresco el de una empresa inglesa que para detallar el balance anual y la marcha gráfica de la empresa, realizó un film de dibujos y gráficos animados de una perfección narrativa tan lograda, que superó de largo a la más diáfana oratoria que pudiera esgrimir un versado en la lectura de tales balances.



Del film de Juan Pruna, «Máquinas de Remallar»

ANIMACION DE LAS «PORTADAS»

Interrogado Pruna sobre la manera cómo realizó las citadas secuencias, resultó que sólo se limitó a fotografiar el dibujo, alargando en cada fotograma la línea en movimiento.

El procedimiento es bien simple, pero aún puede serlo más utilizando las planchas de celuloide. Dibujando la línea móvil sobre una plancha de celuloide transparente y aplicándola sobre el dibujo de fondo, sólo es necesario ir borrándola y fotografiarla fotograma por fotograma con la cámara invertida.

No es posible citar un ejemplo común, porque cada film presenta su problema, pero en el título del film "Epístola a Octavio" no hubiera sido desagradable utilizar el citado ejemplo y ver como resultado que el título del film iba escribiéndose solo como realizado por una pluma invisible.

Ocho planchas de celuloide se precisan tan sólo para que las letras de un título aparezcan bailando un paso de samba.

También la portada del film "Gotas" habría tenido un gran efecto si unas gotas caídas sobre un fondo en movimiento hubieran formado las cinco letras.

Dibujando las letras con pintura a la aguada sobre una plancha de celuloide transparente, y colocando la plancha ligeramente inclinada, pero paralela a la cámara puesta en posición invertida, y dejando caer gotas de agua sobre la plancha para que fueran borrando poco a poco las letras hasta desaparecer por completo, no es operación difícil pero sí entretenida, ya que hay que fotografiar la operación lentamente o sea fotograma por fotograma.

Colocada la película, una vez revelada, en su posición normal el efecto puede ser asombroso, y aún más si encadena mediante fundidos con otros títulos realizados de la misma forma.

No será necesario detallar los sistemas de títulos que se acercan o que se van, porque con accesorios útiles pueden realizarse las más sorprendentes fantasías pero siempre ayudados de planchas de celuloide por ser las que permiten los más raros efectos.



Una escena de «Los tres caballeros», de Walt Disney.

EL DIBUJO ANIMADO COMBINADO CON ESCENAS REALES

El dibujo animado combinado con la fotografía, como se habrá apreciado en la película "Los Tres Caballeros", de Walt Disney, y en unas secuencias de "Llevando anclas", es una labor no tan al alcance del cineasta amateur, quien generalmente fía todo su trabajo a una labor artesana.

Para ello se necesitan dos cámaras muy juntas, que fotografién la escena simultáneamente para que uno de los dos negativos lo utilice el dibujante; negativo que, proyectado en una mesa de trabajo con pantalla de cristal esmerilado, per-

mite al dibujante trabajar acoplando el dibujo sobre una plancha de celuloide que coincide exactamente con cada fotograma negativo.

Listas y acopladas las planchas de dibujos, se fotografían dos veces. Una con el dibujo siluetado para obtener una matriz y otra con el dibujo propiamente dicho.

El negativo matriz de dibujo aplicado al negativo de fotografía que se ha realizado en la primera operación, sirve para obtener un positivo al que sólo falta aplicar a la silueta (que el negativo matriz deja sin positivar) el negativo de dibujo que hemos detallado y que ha sido aplicado previamente a la acción fotográfica del primer negativo.

* * *

Ser claro y diáfano en el relato cinematográfico, es una virtud que el buen cineasta ha de sobreponer siempre a su labor y no regatear nunca ninguna aplicación para obtener el resultado de un film perfectamente logrado.



Redactado ya el precedente artículo por el cineasta y dibujante Salvador Mestres, nos llega la consulta de D. Gregorio Fidalgo, de Huelva, interesándose por la práctica de la técnica de los dibujos animados. Como sea que es el mismo Mestres quien le contesta y por otra parte su escrito complementa el primero, lo damos a continuación sacándolo de su natural espacio «Consultar no cuesta nada».

LA TECNICA DE LOS DIBUJOS ANIMADOS

Una de las cosas que despierta más la curiosidad de los cineastas y aficionados al cine es la técnica de los dibujos animados y sin embargo, igual que la impresa en la edición de un libro, es una operación simplemente secundaria. Por eso no ha de extrañar a nadie que cuando se consulta a un dibujante sobre la tan conocida técnica no dé una explicación clara y concreta.

Si se preguntase a un escritor cuál es la técnica de hacer un libro respondería, sin duda alguna, que es la de emborronar cuartillas con el fruto de su inspiración y de su ingenio, porque son raros los que están al corriente de las operaciones que preceden a la confección de un libro, cuando entra en la fase mecánica.

Así, pues, la técnica de los dibujos animados no es otra que la de ir dibujando sobre hojas de papel semitransparente un personaje al que se le va desglosando el movimiento hoja por hoja.

Sería inútil añadir que, igual que las cuartillas de una novela, las hojas van numeradas y a las que se hacen las correspondientes anotaciones, como son la repetición de ellos cuando el personaje queda parado, la marcha atrás del movimiento, etc.

No existe una norma preconcebida en la técnica de realizar los movimientos; no hay señalada una continuidad exacta de dibujos para mover un brazo o una pierna; no existe tampoco ningún secreto para mover los personajes.

Toda la técnica del movimiento se resume en la habilidad del dibujante.

Un dibujante dotado conoce a ojos cerrados las líneas y todo método o cálculo preconcebido no conduce a otro fin que al movimiento mecánico.

Las cuartillas para hacer un film de dibujos han de ser taladradas por la parte superior con el fin de que la operación de calco, nota predominante de la técnica, sea perfectamente ajustada al modelo, que, en cada cuartilla, es el dibujo anterior, el cual ha de semitransparentar a través de la hoja.

La operación de dibujo se realiza sobre un tablero al que se habrán aplicado unas guías para colocar las cuartillas, y es completamente inútil que intente tal operación un dibujante que no tenga nociones de perspectiva, ni sentido del volumen.

Simplemente para hacer películas de dibujos hay que saber dibujar, como para hacer un libro hay que saber escribir y no dar el camello, como se hace corrientemente, porque esto es cosa que no cabe en tal modalidad.



El

CONCURSO UNICA 1953

Boletín informativo n.º 1

Si la cuna del Primer Congreso Internacional de Cinema Amateur fué Barcelona en 1935, fué en Bruselas — 1931 — en donde se celebró el Primer Concurso Internacional del Mejor Film Amateur.

Por lo tanto, a los 22 años de esta memorable fecha, los cineastas Amateurs pertenecientes a todos los organismos internacionales Miembros de la U. N. I. C. A. se reunirán de nuevo en Bélgica para celebrar el XII Congreso y el XV Concurso Internacionales de Cine Amateur.

He aquí los primeros datos del Comité de Organización:

Lugar del Congreso: Bruselas. Fecha: del 20 al 28 de agosto de 1953.

Presupuesto: Por cada Congresista: 5.500 frs. belgas por dormitorio de dos camas sin baño; 6.000 frs. belgas con baño; 6.000 frs. belgas por dormitorio de una cama sin baño y 6.500 frs. belgas con baño.

En esta cantidad quedan comprendidos todos los gastos desde la llegada a Bruselas, el 20 de agosto hasta el desayuno del día 28 de agosto, con la sola excepción de los vinos y licores. Los Hoteles son de Primera Categoría.

Los Congresistas tendrán un 20 % de descuento sobre el precio de los billetes en la red de los Ferrocarriles Franceses.

Programa: No es posible detallar el programa completo, pero se pueden ya anunciar que, además de las recepciones oficiales a Bruselas se organizan las tres excursiones siguientes: 1.º **Amberes.** Recepción al Ayuntamiento, visita al Puerto, a la casa de Rubens, a la fábrica de Gevaert. Por la noche, cena a bordo de un transatlántico. 2.º **Al Litoral** por Gand. Visita a la ciudad. Bruges: Visita a los Museos. Por la noche paseo en barca por los canales iluminados de Bruges. Visita al Casino. 3.º **Concierto de Carillón a Malines.** (20 km. de Bruselas).

* * *

Para más amplias informaciones los interesados deben dirigirse a la Sección de Cinema Amateur del C. E. de C., Paradís, 10, pral. Barcelona, entidad miembro representativo de España en la Unión Internacional de Cinema Amateur, en donde les facilitarán las fichas de suscripción necesarias.

La segunda fase es puramente mecánica.

La operación consiste en calcar en hojas de celuloide completamente transparentes y también taladradas los dibujos en lápiz que se han realizado sobre el papel, con el correspondiente orden, numeración, anotación, etc.

Si es para películas en negro, el calco se hace con tinta china negra y si la película es en color, con tintas de colores.

Después de colocadas las planchas de celuloide, se pintan o rellenan las figuras por la parte de atrás, con pinturas a la aguada (gouache).

Estas planchas dispuestas para la operación final se fotografían una por una, observando con absoluta escrupulosidad el orden y las acotaciones, siempre sobrepuerta a un fondo de paisaje, panorama o interior previamente dibujado y pintado también con pinturas a la aguada.

No es conveniente hacer tales fondos con acuarelas porque absorben gran cantidad de luz.

Está probada la eficacia de las tintas planas.

Y realizadas todas estas operaciones con la máxima perfección y escrupulosidad sólo queda para decirle: ¡Que Dios te proteja, amigo!

LOS AMATEURS ANTE SU PUBLICO: DELMIRO DE CARALT

(Reporte de la sesión 320 celebrada por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña el día 17 de diciembre de 1952. Ver número 6 de OTRO CINE).

SEMLANZA DEL CINEISTA Y SU OBRA

Sin movernos del punto de vista del cine amateur se reúnen en Delmiro de Caralt múltiples méritos, que pueden resumirse en dos. Uno, el de primer cineasta amateur español, y otro el de más grande propulsor del cine amateur.

El primer cineasta en el verdadero alcance de la palabra, el primer amateur con sentido del cine, fué él. El dió intención, contenido genuinamente cinematográfico al naciente grupo de aficionados que, allá por el año 1930, se cobijaba en la Sección de Fotografía del Centro Excursionista.

En el primer concurso nacional, el año 1932, es él quien lleva los mejores premios. Y es él nuestro primer cineasta internacional, cronológicamente, porque uno de sus films aportados al Primer Concurso se paseó por media Europa y hasta fué a la Meca del cine grande, la fabulosa Hollywood, cosechando laureles por todas partes.

Es difícil imaginarse ahora lo que representaba en 1932, en el primer concurso de cine amateur celebrado en España, que un joven cineasta aportara, junto a cinco títulos más, uno que iba a tener categoría internacional y que al cabo de veinte años seguiría siendo una obra modélica y ejemplar. Ese título es "Montserrat".

No quiero establecer comparaciones con las películas amateurs excepcionales de estos últimos años. Demos por supuesto que sean mejores las de ahora; que tengan más oficio, más complejidad temática, todo lo que se quiera. Pero no se olvide que estos films de ahora deben una parte de sus valores a una experiencia anterior, a un clima, a un proceso, incluso a un notable mejoramiento del instrumental técnico. Mientras que "Montserrat" surgió entre una nebulosa de buenas intenciones y de vaguedades teóricas. Y aquí reside su extraordinario valor.

Y, ¿qué es "Montserrat"? No se trata más que de un pequeño film en el que seguimos a un pobre ciego y a su joven Lazarillo en su ascension a la Santa Montaña, a pie descalzo, y una vez ante la Virgen Moreneta asistimos también al simple y sublime milagro de su curación.

Pero, aparte sus valores plásticos, una de las virtudes principales de este film es su equilibrio, el maridaje perfecto de sus dos elementos: documento y ficción, de forma que no puede decirse si la anécdota es un pretexto para mostrarnos el paisaje o si éste es el soporte para la narración poemática.

Otro mérito de "Montserrat" es su emotiva simplicidad. Según Mestres, "Montserrat" viene a ser la piedra filosofal del cine amateur, porque indica un camino claro y definido; quizás el único que puede seguir el cine amateur.

Caralt fué un cineasta fecundo durante los cortos años de la primera etapa de nuestro cine amateur. Entre once títulos registrados en los concursos nacionales han permanecido como obras clásicas y siguen proyectándose como modélicas, esas tres: "Montserrat", "Reportero mecánico" y "Memmortigo". Esta última es su obra más ambiciosa y con "El hombre importante", de D. Giménez, comparte los honores de la cúsipide valorativa de aquella época del cine amateur español.



Después, Caralt no ha vuelto a presentar bobinas a los concursos. Pero hay una prueba evidente de que sigue siendo un cineasta de cuerpo entero, y es su impresionante *Biblioteca del Cinema*, primera de España, a la que dedica todo el esfuerzo sustraído a la producción de películas, y es ya una institución nacional.

Como propulsor del cine amateur, el más grande entre nosotros, he de decir que Delmiro de Caralt, filmando o sin filmar, no ha dejado de ser el alma de la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, desde su fundación. Y ello sin haber ostentado nunca la Presidencia de la Junta Directiva. Si bien, en cierto modo, no hay que lamentar demasiado que Delmiro no haya sido Presidente alguna vez, porque esto más bien hubiese limitado su trascendente personalidad. Hace algunos años fué nombrado "Presidente Honorario a perpetuidad", lo cual ya está mejor porque parece tener una significación más amplia: la de presidente o patriarca de todo el cine amateur español.

En el terreno internacional, la iniciativa de Delmiro es de capital importancia. Se manifestó formando parte de la Delegación española que asistió al III Concurso Internacional en París (1933). A él se debe la celebración del Congreso que acompaña cada año al Concurso Internacional. Esto fué en ocasión de tener que cobijar por primera vez en España al Concurso Internacional, en 1935. En los tres celebrados anteriormente no se había hecho más que el certamen de films, y Caralt propuso en París la celebración simultánea de un Congreso. El mismo, junto con Boyer, el delegado francés, preparó las tareas del Primer Congreso Internacional de Cine Amateur, y éste tuvo lugar en Sitges.

Por último, es de todos conocida la meritísima, ciclópea labor personal de Caralt como Presidente de la UNICA y cabea visible de los Concursos y Congresos internacionales celebrados este último año en Barcelona.

Y aún tengo que citar la revista, nuestro OTRO CINE, como fruto de la labor de propulsor de Delmiro de Caralt, puesto que la existencia y la orientación selectiva de OTRO CINE se debe, más que a nadie, a la iniciativa personal de Delmiro.

No puedo extenderme en el estudio de la personalidad de Delmiro en otras facetas artísticas y sociales: dentro de la "Asociación de Bibliófilos" y de "Amigos de los Jardines" y su obra personal en favor del montañismo, cuya más reciente manifestación es la creación del modélico hotel "San Bernat" en el Montseny. Pero es imprescindible completar su semblanza con su perfil personal, íntimo, porque su personalidad irradia de tal modo que nadie a su alrededor puede sustraerse a su influjo; influjo que me atrevería a calificar de magnético.

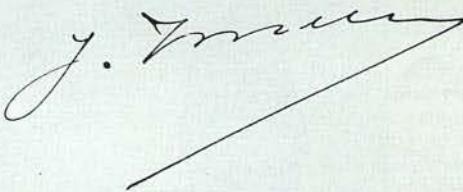
Sí; su vitalidad, su optimismo, su cordialidad, son comunicativos en alto grado y de una fuerza irresistible. No quiero usar la palabra "simpatía" porque ese es un don bastante barato y al alcance de muchos. Incluso la simpatía puede ser una virtud falsa, fingida. Mientras que la sana y generosa vitalidad de Delmiro no puede ser fingida; es oro de ley.

La generosidad es otra de las grandes cualidades de Caralt. He aquí que la enorme labor de recopilación y de estudio que representa su portentosa "Biblioteca del Cinema" no la efectúa con miras personales sino que tiene ya un futuro altruista previsto con la cesión de dicha Biblioteca a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña cuando él deje de existir, que ojalá sea tarde.

Las virtudes personales de Delmiro moldean su irreductible estado de ánimo y éste se refleja en todos sus films. Por ello su obra filmica es tan personal. El pesimismo, la tristeza, la amargura, el egoísmo, son masivamente excluidos de su filmografía. Y su tónica temperamental, esa luminosa visión que de la vida tiene Delmiro, llega a elevarse a quintaesencia poemática en su obra maestra "Memmortigo?", que resultó ser un magnífico antecedente del "¡Qué bello es vivir!", de Frank Capra.

Ese título, "Memmortigo?", es una irónica traducción al esperanto del interrogante *¿Me suicido?* El protagonista, un joven larguirucho, totalmente vestido de negro, pretende quitarse la vida. Y en el curso de sus frustrados intentos de suicidio se cruza con una joven, de serena gracia femenina, con quien entabla relación. Ahí tenemos a *pesimismo* y *optimismo* frente a frente. Pero, recordemos que el cine amateur es aún mudo, y que una obra modélica de cine mudo no puede llevar rótulos; todo tiene que expresarlo la imagen. La pareja camina; suponemos que dialoga, aunque las palabras concretas no nos interesan —y quién sabe si dialoga sin palabras concretas, o sin palabras de ninguna clase— y los elementos de la Naturaleza que asoman a su paso le sirven al cineasta de símbolos de ese mudo y elocuente sermón que el *optimismo* le endilga al pobre *pesimismo*. Y he aquí que la persuasión cristalina de la joven, su visión pura, poética, del mundo y de las cosas, sintetizada en su constante sonrisa, influyen en el hombre y consiguen ahuyentar las negruras de su espíritu. Es cuando vemos desprenderse del personaje su negra indumentaria, que se eleva por los aires, y él aparece ataviado de blanco, con el aspecto juvenil y deportivo que corresponde a su edad.

Un niño ha dicho, en una proyección reciente de "Memmortigo?", ante ese momento culminante del film, que el joven se vuelve *hot*. Pero nosotros, los hombres que estamos doblando la curva de la vida, sabemos cuán distante se halla de una moda efímera esta graciosa simbología en que Delmiro nos transmite el mensaje cinematográfico de su portentosa salud moral, de su fe en las virtudes humanas y de su amor a todo lo bello con que Dios ha decorado el escenario del film de nuestra vida.



Filmografía de Delmiro de Caralt

1932 «Montserrat». Medalla de honor. Premiado en Hollywood y en París.
1932 «Serie Ciudad de Barcelona». Medalla de honor.
1932 «La dansa més bella». Premio extraordinario.
1932 «La vall d'Astos». Premio cooperación.
1932 «L'illa deserta». Medalla de honor.
1932 «Primas lejanas». Premio cooperación.
1933 «Repórter mecánico». Medalla de honor.
1933 «Alpina». Medalla de plata.
1934 «¿Memmortigo?». Premio extraordinario. Mencionado en el Concurso Internacional de Hollywood el mismo año. Primer premio en el Concurso Internacional «Copa San Esteban» de Budapest, 1935.
1934 «Norte de Italia». Medalla de plata.
1934 «Isla de Oro». Premio de cooperación.

«INTERVIU» EN MONTAJE CORTO

—Imagínate que soy Presidente de la Academia de la Lengua y pido la definición del *Cine Amateur*.

—No puedo imaginármelo mientras imprimas en los programas las palabras "Interviu" y "Amateur". Pero contestaré al amigo, con quien seguiré usando la palabra "amateur". La definición que creamos en 1935, con Pierre Boyer, en Sitges, me parece que sigue siendo excelente: "Es aquél cinema concebido y realizado exclusivamente para el propio goce del autor". Si quieras variarla, pon: "Aquel cine que se hace para divertirse".

—Pero ¿no podrías decírnos algo nuevo sobre la esencia del film amateur, o sobre su comparación con el film profesional?

—Lo que los diferencia no es precisamente la cuestión económica. Es demasiado simplista atribuir el carácter amateur a todo film que pueda verse sin previo paso por una taquilla. Si bien no es dudosa la atribución de profesional a toda obra concebida y realizada con miras a una explotación comercial, por mucho que haya disfrutado su autor al realizarla, en cambio hay intenciones, en la concepción o realización de un film amateur que desvirtúan su carácter, o, al menos, la pureza integra del mismo. Así cuando su realizador sacrifica una pirueta atrevida, *calculando* que no va a gustar, si no a una masa taquillera, a un Jurado o a unas amistades... Así cuando pierde su libertad al abandonar tal idea original o tal nueva forma expresiva por temer que no resulte el tipo de film para Concurso (ignorando que éstos son los films que hacen falta en los Concursos). Así cuando prepara el film especulando sobre cuanto pueda reportarle: si no unas pesetas, unos honores, unos premios... Entonces su goce no es de ir creando SU FILM, sino de elaborar un producto que le dé unos "rendimientos".

—Pero, ¿no convenimos que el cineasta amateur es libre de hacer lo que quiera? Si piensa en los premios, ¿crees que ya no es amateur?

—;Cuidado! El cineasta seguirá siendo amateur desde el momento que no es profesional, pero su film no es puro si no proporciona por sí mismo —"per se"— el goce a su autor y no por los subproductos que segregue.

—Con esta idea, ¿podrías crear una nueva definición del Cine Amateur?

—Demos por buena la de Sitges para el Cine, e intentemos darla para el film: "Es Film Amateur aquél concebido y realizado libremente por su autor para recibir, solamente, la íntima satisfacción de haberlo realizado o de contemplarlo".

—Pon un ejemplo práctico, con un film conocido.

—Prefiero escoger un símil: El film es un ave y su carácter el artefacto alambrado que le rodea. El cineasta dispone de dos jaulas y en el mercado puede escoger entre un canario o una gallina. Es libre de decidirse por la poesía del canto o por la prosa, muy respetable, de los huevos. Pero al llegar a casa no debe colocar la gallina en la jaula del comedor ni meter el canario en el corral.

—¿Cuál es el "eje" alrededor del cual gira el cine amateur?

—El del mecanismo de la cámara.

—¿Qué diferencia ves entre el cine amateur que llamamos de la primera época y el actual?

—El de ahora es diez veces...

—Mejor o peor?

—Diez veces más caro!

—¿Cómo reaccionas ante estos films retorcidos llenos de complejos?

—Prefiero retorcerme de risa, o sonreír ante un humor sano. No obstante respeto esos films e incluso los admiro y no me creo capaz de hacerlos. Generalmente son ambiciosos y yo soy simplista. Lo peor que puede ocurrirles es caer en manos buenas; no basta: exigen manos excelentes. Como las de Fité, que realizó aquella magnífica "Porta Clossa".

—Por qué motivo creaste el codiciado premio de las "Tijeras de Plata"?

—Se cortaba siempre poco. A veces, bien; pero siempre poco. Incluso los profesionales dejaban muchos metros inútiles. El único tijeretazo que no faltaba era aquél de los jueves por la tarde (fiesta en la escuela). Cuando el agua, a gran chorro, caía en aquél, subterráneo donde el "cow-boy" estaba atado fuertemente y cortaban la película en el momento que el nivel del agua le llegaba a la barbillilla. Otras veces una pesada losa descendía lentamente para aplastarle y en el momento en que le llegaba al cuerpo, un letrero: "¿Cómo logrará salvarse Tom Mix de la trampa en que ha caído?" Durante siete días todo era conjetas de si el "sheriff" o la novia usarían de tal o cual truco para salvarle. Y al jueves siguiente, el nuevo episodio empezaba con un letrero así: "Salvado milagrosamente de sus perseguidores, Mix sigue buscando la mitad del plano". Y la imagen nos lo presentaba cabalgando, como si tal cosa... Aquellas tijeras habían suplido el ingenio de la novia o del "sheriff"...

—Y ¿cómo se te ocurrió empezar a reunir tu "Biblioteca del Cinema"?

—Pues, no lo sé. Tal vez fué un día de invierno que me dirigía a la fábrica en auto, llevando unos films amateurs para añadir a una sesión de "bolos" por la comarca. Iba siguiendo desde Collbató, curva tras curva de Montserrat, a un camión que patinaba sobre una capa de hielo. Como no podía adelantárselo, iba contemplando las columnas de hielo que colgaban de cada roca y de cada planta. Un espectáculo sorprendente: hielo en el suelo, hielo en el aire. ¿Dónde iría aquel camión y qué llevaría? De repente el viento y un patinazo abrieron la puerta trasera y vi su contenido: llevaba barras de hielo. Ya ves, entre tanto hielo, el camión llevaba hielo en barras. Y yo llevaba mis films amateurs en bobinas. No sé si al mundo le interesaría un día mi Biblioteca del Cinema, pero creo servir mejor a nuestro mundillo amateur reuniendo con paciencia estos papeles. Un film amateur más ¿qué importa al mundo? Lamentaría equivocarme, pues disfrutaba más filmando, pero no dispongo de tiempo libre para ambas cosas, y ahora no sé abandonar la "Biblioteca".

—¿Qué impresión te dan los Concursos Internacionales de la UNICA?

—Muy simpática. Me gusta esta lucha impersonal, entre naciones, que no tiene ningún otro Concurso.

—¿Se ven siempre buenos films?

—Los mejores de cada nación. Que no son siempre los más buenos, ya que cada una cojea en alguna categoría. Aquí nos fallan los "documentales", cuando hay países que los ruedan maravillosamente. Recuerdo aquél "Quando l'uomo aiuta mare natura", del año pasado, que contenía imágenes bellísimas de ritmo y color al mostrarnos los huevos de peces destinados a repoblación de ríos y lagos italianos. Yo prescindí del interés documental (para esto ya están los profesionales) y disfruté con la imagen por sí misma. Recuerdo una conversación extraoficial sostenida en el Congreso de Glasgow con Avalle, quien defendía el film documental de su país, y le expuse una idea que me pareció excelente, al menos en teoría. De esos films en los que se ha logrado captar todo un proceso (en aquel caso el de "fundición de campanas"), bien tomados y bien narrados, pero que resultan fríos, muy fríos, podría enviarse una copia a cada nación de la UNICA con la obligación de completarlos para el Concurso siguiente, animándolos, con emoción, con vida, o sea habiéndoles dado la personalidad que a cada nación o a cada amateur pueda sugerírsela al tener aquellas imágenes entre sus manos. Aquel film, ¿no debía acabar oyéndose tañer la campana y no en el momento técnico de terminar su proceso de fabricación? Por eso no coincido con el Jurado que premia los documentales "perfectos" como didácticos, pero que hubieran sido filmados exactamente por otro amateur o por profesional; films sin "chispa personal".

—Ya que hablas de Jurados, ¿qué te parece el nuestro, tú que formas parte de él desde hace varios años?

—Su fallo, el nuestro, el mío, me es indiferente. Ha de existir, claro, un fallo para que exista el Concurso, y éste es necesario para que los films se terminen y pulan, pero su misión es muy especial. Encuentro por ejemplo una incongruencia que tras predicar la libertad del cineasta amateur luego se pretenda en el Concurso señalar un camino. Es inexplicable. Creo que el único Jurado es uno mismo. Si el autor, de veras (he dicho: de veras) está satisfecho de su obra, es lógico que ha de gustarle comprobar que un Jurado coincide con él, pero no ha de preocuparse lo más mínimo si esa coincidencia no se presenta. Y, si no está intimamente satisfecho de sus obras, ¿a qué viene la alegría de que le llenen los estantes de su casa con "objetos para regalos"? Estos quedan, ennegreciéndose en los estantes, mientras el film, que es lo que debe quererse, sigue siempre vivo y coleando, cerca del corazón. ¿O es que vamos a querer más a un chico si trae sobresalientes que suspensos?

ANECDOTA DE RODAJE

Para filmar las escenas de «La isla desierta», en que aparecen los salvajes, escogimos un domingo «fuera de temporadas» para que en Sant Llorenç del Munt, donde rodábamos, no hubiera la concurrencia del verano ni hasta la del otoño. Embetunados los artistas y con los taparrabos y adornos auténticos del Museo Misional de los PP. Capuchinos de Sarrià, (incendiado luego en 1936), impresionaban de veras. Era cuestión de no entrenerse pues hacia frío y los trajes (sic) eran minúsculos, pero en el preciso momento de empezar apareció, juguetón y lento, un colegio de niñas acompañadas de unas monjitas. Nunca había visto monjas en aquellas cimas, y hay que ver el día que escogieron para pasear por aquellas soledades. ¿Qué hacer? Ahí tenéis a todo el equipo escondido, titirando, tras las matas, viendo pasar las niñas despacito, inocentes. ¿Os imagináis lo que hubiese pasado si, de repente, aparecen los salvajes? ¡Caen muertas del susto, pero muertas de verdad, las monjitas!.

—Pero ¿te satisface que te nombren Miembro del Jurado?

—Jamás! Lo acepté como un castigo. Si, castigo por no filmar. Hace muchos años, cuando filmaba, propuse en una Junta que entraran en el Jurado aquellos cineastas, ganadores en anteriores concursos, cuando no concurrieran con sus films. Se aprobó y luego quedé enganchado, como una mosca, en aquel papel. Ya sabes que siempre digo que deseo vivamente rodar un pequeño film, cualquier cosilla para eludir ese cargo.

—¿Qué aprecias más en los films, al emitir tu fallo?

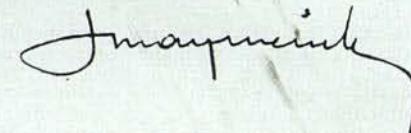
—No sé si es bueno decirlo, pero lo confesaré, por primera vez: procuro seguir un poco las instrucciones que me señalan, pero sigo en mucho una norma impalpable: aprecio cuanto me hubiera gustado hacer yo mismo. No tengo idea si es justo, ni pienso profundizarlo, pero lo hago así. En el cine profesional fallaría sintiéndome espectador, pero en nuestro Concurso intento ver el film como si fuera el autor. Al fin y al cabo sostengo siempre que el film lo ha hecho para él y no para mí...

—¿Crees que mejora o empeora el Cine Amateur?

—Pasa una crisis de imitación del profesional que le perjudica, aunque hay, en cada país, excepciones interesantes. En cambio lo mejor que va haciendo el cine profesional es aquello que parece amateur.

* * *

La intervención se alargó mucho y el espacio de que dispongo es limitado. Sólo para recordar de los amigos que asistieron dejo constancia de aquella intrigante maleta que Caralt subió al estrado y de la que oportunamente fué sacando juguetes de infancia, un ropaje de "Rey del Cinema Amateur" con que le invistieron este año sus amigos de la Sección de Cinema del C. E. de C. y una gran lengua de trapo encarnada, que me colocó, haciéndome arrodillar, castigado por preguntón y pretendiendo hacerme él a su vez preguntas difíciles.



LO MEJOR DEL CINE AMATEUR ESPAÑOL, EN BELGICA, ESCOCIA, INGLATERRA Y FRANCIA

A nuestro infatigable compañero en la prensa y gran amigo del cine amateur, Juan Francisco de Lasa, se debe principalmente la organización de esa gira que el cine amateur español ha realizado por tierras de Francia, Bélgica y Gran Bretaña, en el mes de febrero de este año.

La cosa nació de una invitación que había hecho a Lasa la Cinemateca Francesa. No se trata, pues, de un intercambio entre clubs de cine amateur de distintos países, sino de un especial interés por conocer el cine amateur español que existía en sectores cineísticos amplios. Así, en algunas de las ciudades visitadas nuestro cine amateur fué recibido y admirado principalmente dentro de ambientes reducidos de cine amateur, pero en Londres, París y Bruselas, los pequeños films amateurs españoles ocuparon pantallas por las que desfiló la historia universal del Cine. Y este es el aspecto que confiere mayor trascendencia a la gira.

Concretamente, fueron dadas sesiones en los siguientes lugares:

Bélgica. — Club Amateur Cinam, de Namur; y clubs amateurs de Charleroi y Bruselas. Además, una sesión especial en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas para los elementos de la Cinemateca Belga.

Escocia. — Dos sesiones patrocinadas por el "Scottish Film Institute", de Glasgow, y una por el "Scottish Council", de Edimburgo.

Inglaterra. — Una sesión en el "National Film Theatre", de Londres, y una de tipo privado en el "British Film Institute".

Francia. — Cuatro sesiones en la "Cinémathèque Française", París (una de ellas extraordinaria, para la prensa).

Las películas proyectadas en todas las sesiones fueron: "Memmortigo?", de Delmiro de Caralt, y "El hombre importante", de Domingo Giménez, ambas de la primera época de nuestro cine amateur. "Plegaria a la Virgen de los Colls", de Llobet-Gracia; "Gotas", de Pedro Font; "Retorno", de Enrique Fité; "Impasse", de Font y Llobet; y "El Campeón", de Castellort y Lladó; realizaciones de los últimos años.

Hizo el viaje el propio Juan Fco. de Lasa, acompañado del cineísta amateur Lorenzo Llobet-Gracia. El primero pronunciaba una conferencia sobre el cine amateur español y el segundo cuidaba de la parte técnica y sonorizaba la proyección.

Esta es la referencia oficial y escueta del viaje. Pero creemos que la cosa merece una mayor extensión y que nuestros lectores apreciarán, sobre todo, las respuestas, hechas directamente por los mismos protagonistas de la gira, a aquellas preguntas que cada uno de nosotros les hubiese formulado.

Habla J. F. de Lasa

—¿Cómo fuisteis acogidos?

—Personalmente, de una manera cordialísima por parte de los elementos del cine amateur belgas y británicos. M. Piron, en Bélgica, se desvió para hacernos inolvidable la estancia en su país. Mr. Froude, en Londres, y Mr. Elliot y Mr. Marshall en Edimburgo y Glasgow, renovaron con nosotros toda la tradición británica de cortesía y delicadeza.

—Y los films fueron tan bien acogidos como vosotros mismos?

—En Bélgica, particularmente, fueron acogidos de una manera entusiástica y comentados muy favorablemente por la prensa. En cuanto a la exhibición londinense, constituyó un verdadero acontecimiento; ten en cuenta que los films amateurs españoles fueron el primer cine no profesional que se proyectó en el "National Film Theatre", y te aseguro que cada uno de ellos fué premiado con sinceros aplausos.

—Y en París?

—Allí la cosa tuvo un carácter muy distinto, porque el programa se proyectaba ante un público no amateur y un tanto desorientado por el anuncio, el cual, dictado por una gran cautela política, decía: "Sesión de cine español de vanguardia de ayer y de hoy". Pese a todo, nuestros films tuvieron también

allí un franco éxito y resultó muy divertido ver que, al día siguiente, tras tanta prudencia para presentar el cine amateur español, la propia Cinemateca Francesa proyectaba "Sin novedad en el Alcázar".

—¿Quieres decirnos, con sinceridad, qué films gustaron más en general?

—Por este orden: "Impasse", de Font y Llobet; "Retorno", de Fité, y los dos de anteguerra: "Memmortigo?", de Caralt, y "El hombre importante", de Giménez.

—¿Dabas tu conferencia en español?

—No; en francés o en inglés, según el país. Primero me refería a la historia del cine amateur español; luego examinaba las principales figuras de cineísta y por último iba presentando previamente los films para su mejor comprensión. Además, hablé también desde Radio París y desde la B.B.C. de Londres.

—¿Impresionaste película?

—Llobet no abandonó su cámara un instante. Por cierto que me interesa hacer constar públicamente nuestro agradecimiento a la compañía "Air France". Gracias a las facilidades que nos dió el señor Gallard, representante de la Compañía en Barcelona, pudimos filmar en el interior del avión y tomar interesantes vistas aéreas.

—Por último, ¿qué concepto tienen del cine español profesional en los países que habéis recorrido?

—Generalmente, lo ignoran. En Bélgica se proyectaba "Debla" y en Francia "La corona negra". Huelgan comentarios, ¿no te parece? He de decir, en cambio, que en Edimburgo, los organizadores del Festival Internacional que se celebra cada año allí, hablan con grandes elogios del documental "Balleneros", de López-Clemente, que fué presentado el año anterior.

Habla Llobet-Gracia

Por lo menos, este es nuestro deseo, pero se excusa, objetando que Lasa ha dicho cuanto de interesante podía decirse.

—Además, yo no me enteré de nada —añade— porque bastante trabajo tenía con la parte técnica y sonorizando las películas.

—Es broma lo que ha contado Lasa en su charla en el Centro Excursionista, de tu éxito como sonorizador en Londres?

—Es rigurosamente histórico. Me hicieron propuestas de quedarme en el "British Film Institute" como jefe de sonorización.

—¿Crees en la sinceridad de la, al parecer, excelente impresión causada por nuestro cine amateur en Bélgica e Inglaterra principalmente?

—En absoluto. Sólo tienes que leer los comentarios de prensa que hemos traído.

J. T.

Mr. René Baken, Presidente de la Unión Internacional de Cinema Amateur (U.N.I.C.A.), en la recepción que los cineísta belgas ofrecieron a Lasa y Llobet.



EUSEBIO FERRÉ, MADRID - BARCELONA, IDA Y VUELTA

Dentro del ciclo de sesiones de revisión que viene celebrando la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, puede calificarse de extraordinaria la dedicada a Eusebio Ferré, el día 21 de febrero.

Tal calificación es la adecuada por cuanto se trata de un cineasta perteneciente al grupo denominado "de la primera época", y de los mejores, que desde su ausencia de Barcelona hace años se halla sumido en una casi total inactividad cineística.

Con ocasión de haberle sido pedidos algunos de sus films para ser proyectados en una sesión de revisión, Eusebio Ferré no sólo facilitó las bobinas, sino que además se desplazó expresamente desde Madrid, donde reside, para asistir a la proyección y establecer un fugaz contacto con el ambiente del Centro.

En atención a su presencia, la proyección fué precedida de unas palabras de saludo leídas por José Torrella, que transcribimos a continuación:

"El nombre de Eusebio Ferré tal vez para algunos de ustedes no signifique más que eso: un nombre. Todo lo más le conocerán por referencias; quizás por mi libro. Para otros, en cambio, el nombre de Eusebio Ferré tiene virtudes casi mágicas.

Esos otros somos los que vivíamos el cine amateur ya en su primera época —la que se cierra con los hechos nacionales de 1936— y para los cuales el nombre de Eusebio Ferré tiene un poder evocador y una fuerza nostálgica irresistible.

Sí, ya sé que hay otros cineastas de aquella primera época que, como Eusebio Ferré, dejaron de hacer cine amateur después de la guerra. Los Caralt, los Giménez, los Rifá, los Gallerán... Pero éstos conviven con nosotros, forman parte activa en la vida del cine amateur, aunque no filmen, y hemos tenido ocasiones de volver a ver sus películas.

En cambio, Eusebio Ferré reside desde entonces en Madrid, y su nombre y su obra son, dentro del cine amateur, como si pertenecieran ya —perdón, amigo Ferré— al mundo de las cosas muertas.

Imagínense ustedes un viejo reloj familiar parado desde hace casi veinte años que, de pronto, vuelve a producir el pulso de su tic-tac y a regalarnos con el añorado son de las horas. Este es aproximadamente el efecto que nos causa el tener hoy entre nosotros a Eusebio Ferré y disponernos a visionar sus películas; aquellas películas que con tanta nostalgia hemos recordado infinidad de veces.

Eusebio Ferré era uno de los grandes del cine amateur de la primera época. No quisiera cometer ninguna injusticia, pero creo no equivocarme si digo que tiene que situarse, tanto por la cantidad de sus films como por su calidad, inmediatamente después de Caralt y de Giménez.

Su producción fué copiosa —trece títulos premiados en cinco años— y destaca principalmente en el género documental. En esto sí que estoy seguro de no equivocarme: en que Eusebio Ferré fué el mejor documentalista de entonces. Y aún diré más: que en los diez años que llevamos de producción postbelica, y a pesar de tantos triunfos internacionales a cuestas, no encontraremos un documentalista como él. Porque, la triste realidad actual es que no tenemos ningún buen documentalista, entendiéndose por tal el cineasta amateur que se hubiese especializado en el género.

Uno de los films de Eusebio Ferré, que está incluido en el programa de hoy, "Festa Major", fué el primer triunfo pleno de nuestro cine amateur en el extranjero. En la Bienal de Venecia de 1934 tuvo "Festa Major" el primer premio, entre los films no italianos, siendo, pues, el primer antecedente de los grandes éxitos internacionales que el cine amateur patrio estaba llamado a cosechar.

Eran imprescindibles estas palabras para saludar públicamente al añorado compañero que hoy nos visita, y agradecerle su gesto de desplazarse expresamente desde Madrid para asistir a esta proyección. Este rasgo nos revela que aún hay en el corazón de Eusebio Ferré un resollo que puede ser reavivado; que aquella nostalgia que nosotros sentimos por los films y la persona del amigo ausente, también la siente por el cine amateur y por los afectos que con el cine amateur le ligaban a nosotros.

Ojalá este contacto fugaz de hoy, al cabo de tantos años de separación, tuviese consecuencias positivas: la de que Ferré volviese a sentirse cineasta amateur.

Y para terminar, pido a ustedes un aplauso para Eusebio Ferré; un aplauso que tenga el valor simbólico y afectivo de un abrazo. Y le digo yo a él, en nombre de todos ustedes —pero voy a decírselo en catalán, porque al cabo de tantos

años en Castilla creo que le agradaría más oírlo en lengua materna—: "Amic Eusebi Ferré; benvingut siguis. Moltes gràcies per la teva gentilesa. I a reveure..., però, si pot ésser, amb pel·lícules noves".

Ante los insistentes aplausos que se prodigaron al visitante, éste tuvo que subir al estrado, desde donde agradeció con breves y sentidas palabras el afecto que se le demostraba, y por el Presidente de la Sección, señor Rifá, le fué impuesto el emblema de la Sección.

Seguidamente se proyectaron sus películas "Vara de freixa", "Festa Major", "Laie-Barcino", "Cerámica Serra" y "La vida es un joc de mans". En efecto, pudo apreciarse la calidad de los documentales, cada uno de ellos dentro de una tónica distinta.

"Festa Major" es, más que un documental, un poema. No pretende dar la impresión viva de una Fiesta Mayor, sino que se detiene amorosamente en los pormenores que la perfilan. Es un contrapunto de matices humorísticos, de detalles de aguda observación psicológica, que van siendo trenzados por un montaje metódico y un poco deliberadamente moroso.

"Laie-Barcino", en cambio, nos da la síntesis —aunque una síntesis exhaustiva— de la ciudad. Barcelona vive ante nuestros ojos una jornada cualquiera, y nosotros vivimos esta jornada en un cuarto de hora, intensamente. El ritmo de la cinta es perfecto. La captación de motivos ciudadanos es multiforme, pero siempre dando preferencia al tema humano antes que a la piedra muerta. Esta no es más que adorno, compás de espera, entre la riqueza vital del enjambre ciudadano.

Finalmente, "Cerámica Serra" nos traslada al terreno del documental monográfico, objetivamente visto, con mucha menos personalidad que los anteriores, aunque con un dominio técnico poco común en el cine amateur.

"La vida es un joc de mans" (La vida es un juego de manos) resulta un estupendo film de fantasía, que nos describe una vida humana con sólo planos de detalle de manos. Una idea feliz y plenamente conseguida en parte. Y hemos de decir "en parte" porque el film tiene un bache después del matrimonio de la heroína, cuyo rostro desconocemos y cuya biografía recorremos pendientes de sus manos: cuando, queriendo acumular más situaciones, se enreda el guión en un amago de infidelidad conyugal, confusamente expresada dentro del pie forzado de las manos.

Después de la proyección, Ferré fué obsequiado con una cena íntima por los elementos directivos de la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña y regresó a Madrid en avión el día siguiente.

FOTO CINE

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



SECCION DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

CONFERENCIA DE MR. THOMAS BOUCHARD

ACTOS EN SU HONOR

Thomas Bouchard, de nacionalidad francesa y residente en Norteamérica desde hace años, es un cineasta independiente, que de una manera personal, sin otra colaboración que la de su hija, se dedica a la producción de documentales de arte, que son proyectados en Museos, Universidades, Centros docentes, Bibliotecas, Salas de Arte, etc., de Estados Unidos. Aunque Mr. Bouchard vive de este su trabajo benedictino, por su visión individualista y pura del cine y hasta por el hecho de trabajar con película de 16 mm. y, sobre todo, por no ir destinada su producción a salas públicas de explotación comercial, bien merece el honor de ser considerado como un cineasta amateur. Y hemos de creer que él mismo se considera un cineasta amateur y lo tiene en alto honor desde el momento en que sus mayores simpatías durante su estancia entre los barceloneses las conquistó el ambiente de cine amateur del Centro Excursionista de Cataluña, y a él dedicó la única conferencia que ha pronunciado aquí.

Dicha conferencia, con el tema "Les problèmes du cinéma d'amateur", fué dicha en el salón de actos del Centro el sábado día 14 de febrero, a las siete de la tarde.

Mr. Bouchard habló con sencillez oratoria y fuerza expresiva. Su charla constituyó un sugestivo "acto de fe" en la imagen cinematográfica. Para él la imagen es lo fundamental en cine. Debe entenderse, claro, la imagen en movimiento y, según los postulados de Mr. Bouchard, esta imagen viva debe buscarse en la vida misma.

Aconseja al cineasta amateur que huya en lo posible de la anécdota que podríamos llamar "prefabricada". El cine profesional, prisionero de la anécdota, es un servidior de la literatura, intentando vanamente fotografiar la palabra cuando la palabra no puede ser fotografiada. "La palabra —afirma Mr. Bouchard— hay que dejarla para el teatro." Allí está en su lugar y cumple su alta misión expresiva. El cine tiene que expresarse por la imagen.

Mr. Bouchard encuentra constantemente a su alrededor motivos cinematográficos vivos. Cita un ejemplo cómico y uno dramático. Paseando por un parque de Nueva York ve un hombre sentado en un banco, ante el cual hay una pequeña fuente-surtidor que se acciona a voluntad. La horizontalidad del banco y la verticalidad del surtidor a un lado, proporcionan ya, como principio, un esquema plástico a la retina perspicaz de Mr. Bouchard, quien nos lo describe con su mimética elocuente. Este es el escenario; ahora viene la acción. Una señora quiere beber y pulsa el botón de la fuente, pero lo hace con tanta brusquedad que el chorro se le dispara a presión y le propina un mojarrón imprevisto. El hombre del banco no puede contener la risa y la señora, en vez de reaccionar violentamente, sabe situarse en un plano objetivo y se une a las risas del hombre, terminando ambos en amicales carcajadas como si se tratara de dos viejos amigos. Afirma Mr. Bouchard que ningún actor puede fingir una escena tan sencilla como ésta con el realismo que él la vió.

Otro día, saliendo de un despacho en una céntrica calle neoyorquina, observa un grupo de mirones interrumpiendo la circulación en mitad del arroyo. Se une a los curiosos y ve que están contemplando la siguiente escena: una paloma hembra había chocado con algo inadvertido para ella en su vuelo y había caído al suelo. Allí yacía, muerta, y el macho, junto a ella, se esforzaba vanamente en hacerla levantar. La sensibilidad de Mr. Bouchard captó en todo su alcance el dramatismo de esta situación, lamentando no traer consigo la cámara para impresionarlo.

Motivos visuales como los descritos llevan en sí mismos la anécdota que les da un contenido humano, ya dramático, ya

cómico, y no precisan de palabras, siendo su lenguaje universal.

Mr. Bouchard propone a los cineastas amateurs el siguiente ejercicio cinematográfico que él ha intentado solucionar, por ahora inútilmente: describir por la imagen el hombre enamorado; diferenciarlo de los demás hombres y revelar visualmente su estado anímico, cuando va por la calle, solo, una mañana de primavera.

Dice que se halla un tanto atrofiado en nosotros el lenguaje mimético, y cita un ejemplo de una tribu piel-roja cuyo poético y mudo saludo describe mimicamente y traduce en palabras.

Mr. Bouchard terminó recordando a los cineastas amateurs que son libres y que toda la riqueza expresiva de la imagen está a su alcance.

Pocos días después, y como agradecimiento a la deferencia de Mr. Bouchard hacia los cineastas amateurs, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña le ofreció una cena de simpatía y cordialidad a la que asistió un nutrido grupo de cineastas catalanes, muchos de ellos acompañados de sus esposas. Antes de la cena visitó Mr. Bouchard la Biblioteca del Cinema de don Delmiro de Caralt, y luego, a la hora del brindis, hizo uso de la palabra y con su cordialidad y llaneza, volvió a regalarnos con sus observaciones sagaces y sus teorías cinematográficas, auxiliado de su preciosa mimética. "Sus manos —ha escrito Manuel Amat en 'Destino'— dibujaron rizos en el aire, temblor de hojas, ritmo humano en la calle, lirismo de nubes y contraluces."

En sus palabras tuvo Mr. Bouchard elogios para Barcelona que se adivinaban más allá del cumplido. Especialmente los ambientes que podríamos llamar *castizos* y la Barcelona gótica. El día de Santa Eulalia, co-patrona de la ciudad, había salido por la mañana de su hotel para acudir a una cita con su ayudante, y se detuvo ante la tradicional procesión que salía de la Catedral. La liturgia le cautivó y evocó recuerdos de su infancia, en que había sido monaguillo, olvidando por completo su cita. Dice que encuentra un encanto especial, una emoción nueva, en nuestras solemnidades religiosas, y que piensa volver a Barcelona en otra ocasión para impresionar un documental de la ciudad.

Como ya se ha dicho en la prensa, Mr. Bouchard estuvo aquí para completar un documental que tenía empezado sobre el pintor catalán Joan Miró, de renombre universal, quien con su esposa asistió también a la cena y en honor de los tres fueron proyectadas a continuación las siguientes películas amateurs: "Ritmos de un día", de Domingo Giménez, y "Montserrat", de Delmiro de Caralt (de los años 1932 y 1933); "Impasse", de Font y Llobet-Gracia; "Retorno", de Enrique Fité, y "El Campeón", de Castellort y Lladó (los tres de la última hornada).

Mr. Bouchard felicitó a dichos cineastas y para cada uno tuvo un juicio certero y ecuánime de su film respectivo. En general, elogió la excelente realización de nuestros films amateurs y los aciertos simbólicos de algunos de ellos, pero dijo que les encontraba en falta una mayor dosis de poesía y de imaginación.

Tuvo también palabras de elogio y estímulo para OTRO CINE, y nos prometió un artículo que esperamos con vivo interés y que, después de leída la presente reseña, no dudamos quedarán esperándolo también todos nuestros lectores.

SESIONES EFECTUADAS

Día 11 de febrero. — Sesión de revisión con un programa de films de J. Castellort. "Fiesta del Aspirantado y Benjamines" (1943), "La caja de cerillas" (1944), "Cupido" (1945) e "Historia de un sombrero" (1946). Los dos primeros en colaboración con I. Castellort y los dos segundos con A. Moncunill.

Día 14 de febrero. — Conferencia a cargo de Mr. Thomas Bouchard bajo el tema "Les problèmes du cinéma d'amateur". Acto que por su importancia e interés se reseña detalladamente aparte.

Día 18 de febrero. — Sesión dedicada a Jorge Feliu, dentro del ciclo "Los amateurs frente a su público". Como de costumbre, esta sesión estuvo compuesta de la "Semblanza del cineasta y su obra", a cargo de José Torrella; la "interviú en montaje corto", conducida por José M. Aymerich, y proyección de un film inédito. Daremos este acto "en extenso" siguiendo el turno iniciado en el número anterior.

Día 21 de febrero. — Sesión extraordinaria dentro del ciclo de revisión, con films del cineasta amateur catalán residente en Madrid, Eusebio Ferré. Dado el carácter especial de este acto, que puede decirse revistió tonos de homenaje, damos una reseña extensa del mismo en otro lugar de este número.

Día 25 de febrero. — Sesión de revisión con un programa de films de Pedro Font. "Una de miedo" (1946), "La quimera del celuloide" (1947), "Obsesión" (1947), "Desengaño" (1948) y "Volver a vivir" (1949).

Después de esta fecha fueron interrumpidas las actividades debido a las obras de reforma de la cabina de proyección. Dicha reforma consiste en la ampliación de la misma, a fin de que puedan instalarse los aparatos y accesorios en debida for-

ma, evitando los defectos inherentes a la exigüidad de la antigua cabina, que originaban frecuentes averías e interrupciones. La nueva cabina se inaugura con la velada que detallamos a continuación.

Día 25 de marzo. — Charla a cargo del destacado crítico cinematográfico y colaborador de OTRO CINE, Juan Francisco de Lasa, bajo el tema "Con el cine amateur a cuestas". (Impresiones de su reciente viaje a Francia, Bélgica y Gran Bretaña, en colaboración con el cineasta Lorenzo Llobet-Gracia, dando a conocer lo mejor de nuestro cine amateur). Y proyección del film de Llobet-Gracia "El año 1932 en la pantalla", por no haberse podido proyectar el anunciado "Pregària a la Verge dels Colls", pendiente de unos trámites en la Aduana con los demás rollos que hicieron el viaje. La charla de Juan Francisco de Lasa fué un amenísimo anecdotario de la gira efectuada en el extranjero con las cintas amateurs españolas. Aunque no concretamente el contenido de la charla, difícil de trasplantar con igual viveza a la letra escrita, ofrecemos en este mismo número a nuestros lectores un reportaje amplio de ese viaje que bien puede calificarse de trascendental para nuestro cine amateur.

Nuevamente se interrumpen las actividades, esta vez por las festividades de Semana Santa y Pascua (bueno, las actividades de la entidad, porque las de los cineastas nos imaginamos que habrán sido intensas en esos días) y también por haber terminado el día 25 el plazo de admisión de films al Concurso Nacional y tener que preparar la celebración del mismo.

Después de fiestas se procedió a la clasificación de films recibidos y a su programación. Sucesivamente tuvieron lugar las sesiones de calificación y después de ellas el Jurado emitió su fallo, que a última hora insertamos en este mismo número. En el próximo número daremos detalles informativos del certamen y comentario crítico de los films concurrentes.

GRUPO DE CINE AMATEUR AMIGOS DE LOS MUSEOS LÉRIDA

El día 14 del pasado mes de marzo tuvo lugar en el Aula Magna del Instituto de Estudios Llerdenses la primera sesión de cine amateur, en la que se proyectaron los siguientes films:

AMIGOS DE LOS MUSEOS. — (8 mm.-Kodachrome-60 m.) — Sonorizada con magnetófono Webster-Chicago. — De José Guiu. — Reportaje de las excursiones realizadas por la Asociación en automotor especial a Pobla de Segur.

El señor Guiu, que posee una larga experiencia cineística, ha logrado captar en su documental espléndidos y artísticos planos que dan a su film calidad y categoría de un propósito logrado con buen acierto.

La sonorización, y aun habida cuenta de que el film es hablado en casi su totalidad, resultó un ensayo perfectamente ajustado a la proyección, que, precisamente, gana en interés para los amateurs por el hecho de que la sincronización no fué mecánica, sino regulando el funcionamiento del proyector a la marcha del magnetófono.

El ensayo ha sido tan concluyente, merced a la habilidad en el dominio del proyector, que se tiene el propósito de la realización de un nuevo ensayo en forma más completa.

LERIDA EN FIESTAS. — (9'5 mm.-b. y n. 120 m.). — De Jorge Montaña. — Noticario leridano. — Con algunos defectos propios de un novel, el encuadre está en su mayor parte bien logrado, y el montaje demuestra una percepción inteligente de las condiciones que debe reunir un film.

LERIDA ES ASI. — (16 mm.-Kodachrome-80 m.). — De Jorge Montaña, bajo la dirección técnica de Francisco Tomás Fort. — Documental. — La realización de este film constituye un espléndido éxito, ya que, con algunos pequeños cortes y la adición de unos pocos metros, se lograría un documental que ya en su estado actual capta la admiración y el aplauso de los que lo han visto. Espléndido de color, logra en algunos pasajes tonalidades de muy buena calidad.

Esta primera sesión ha hecho factible que los amateurs leridanos se agrupen de nuevo para la realización de una labor que puede ser muy fructífera.

SESIONES VARIAS

Aunque de algunas de ellas no hemos tenido conocimiento directo, nos hemos enterado de las sesiones de cine amateur siguientes:

"Carrefour des Etudiants", del Instituto Francés. Barcelona. — Films de Emilio Godés: "La calumnia", "Mágica nit" y "Todo es según el color".

De esta sesión publicó "Destino" un comentario firmado por nuestro apreciado compañero Sebastián Gach. El juicio que merecen a Godés los tres films de Godés es respetabilísimo y no nos metemos con él. Lo que nos sorprende es que, después de escribir: "Absorvidos desde siempre por el comentario del cine profesional, poca, por no decir ninguna, atención hemos podido prestar al cine amateur", termine su comentario afirmando, con referencia al film "Todo es según el color", que "es incomprensible que no obtuviera mejor clasificación en el Certamen al que concurrió".

Cineclub Montarols. Barcelona. — Films de Pedro Font: "El primer hombre", "Tanhaußer" e "Impasse", este último en colaboración con Llobet-Gracia.

El film "Tanhaußer" es de recientísima producción y probablemente su proyección en el Cineclub Montarols tuvo carácter de estreno, por lo menos fuera del área local tarrasense donde radica dicho cineísta.

Academia Católica. Sabadell. — Día 19 de marzo, festividad de San José. Films de Agustín Fabra, de Tarrasa. "Entronización de Nuestra Señora de Montserrat", "Escenas Litúrgicas (Domingo de Ramos. Entierro del Obispo Mártir doctor Irurita. Corpus en Montserrat)".

Esta proyección estuvo precedida de un parlamento a cargo de José Torrella, quien glosó el aspecto religioso del cine amateur español, el cual justamente obtuvo su primer éxito internacional con una cinta de profundo sentido católico, que difundió nuestra sagrada Montaña y nuestra fe mariana por media Europa: "Montserrat", de Delmiro de Caralt. Luego pasó a estudiar la personalidad y la obra de Agustín Fabra, de la que dijo que tiene la humildad del fraile y la honradez del artesano.



XVI CONCURSO NACIONAL. — Cuando este número de OTRO CINE vea la luz se habrá celebrado el XVI Concurso Nacional de Cine Amateur y contendrá, en espacio reservado para última hora, el fallo íntegro del mismo. A la hora, pues, de preparar el número, nos vemos imposibilitados de emitir ningún juicio ni información alguna por cuanto tienen aún que desarrollarse las sesiones de calificación y desconocemos los films concursantes. En el próximo número hablaremos largo y tendido de los films y de las incidencias del certamen.

Se han presentado, en total, los 30 films siguientes: "Las horas de la ciudad"; "Pesca fluvial"; "Migdia"; "Simulacro de evacuación de un barco de heridos"; "Ríos salmoneros de Asturias" (color); "Matances"; "La mañana"; "Sant Romà de Sau" (color); "Entre vías"; "Far-West"; "Un sueño de estudiante"; "Hombria"; "Relato de vida"; "Amarga vida"; "Santa infancia"; "Mr. Money"; "Caminos sin luz"; "Fantasía en cuatro tiempos"; "Triángulo"; "Las ambiciones de Pepe"; "Fe"; "Humanidad"; "Croquis de Vich"; "Una aventura vulgar"; "Boletada accidentada"; "Sonata"; "Scherzo"; "La voluntad dels pares".

Los 9 primeros documentales y los 21 siguientes, no documentales, es decir, films de argumento y fantasía.

Los films presentados proceden, por orden cuantitativa, de cineastas de Barcelona, La Coruña, Solsona, Vich, Madrid, Oviedo, Palma de Mallorca y Zaragoza, entre los cuales figuran 18 debutantes.

«CISNES DE BRONCE» PARA EL CINE AMATEUR

El Servicio Nacional de Cine del Sindicato Español Universitario ha creado unos premios consistentes en "Cisnes de Bronce" (emblema del Sindicato) destinados a premiar las mejores películas españolas (profesionales), así como a sus directores e intérpretes. Y se nos comunica que uno de estos futuros premios se otorgará también al mejor film amateur.

La particularidad de estos premios consiste en que se adjudican mediante votación de muchachos universitarios, celebrándose la encuesta a través de la prensa de dicho Sindicato. Por consiguiente, será éste el primer galardón que recibe en España el cine amateur por vía distinta a la del Concurso Nacional organizado por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña.

INTERESANTES NOVEDADES EN EL CONCURSO ALEMÁN DE HANNOVER. — Del 23 al 25 de mayo se celebra en Hannover el concurso alemán de cine amateur. Por primera vez, y aparte de las tres categorías internacionalmente aceptadas de "Argumento", "Fantasía" y "Documentales", aparece en este concurso una nueva categoría con la siguiente denominación: "Films de reportaje de ambiente amateur". A diferencia del film documental, que capta la vida real de una manera objetiva, el nuevo género comprenderá aquellos temas subjetivos de evocación de la propia vida del cineasta, por ejemplo: escenas familiares, fiestas y viajes. De esta manera creemos se intenta dignificar y estimular el cine de familia, tan propio de todo principiante, sin que sea un lastre dentro de la clasificación general de documentales.

Otra novedad que ofrece este concurso es de otorgar premios especiales para films cortos, que no excedan de 30 metros en los formatos de 16 y 9,5 mm, y de 15 metros en los de 8 mm. Con esta decisión se quiere fomentar el cine amateur entre aquellos aficionados que no puedan gastar mucho dinero en película y sean, en cambio, capaces de condensar una buena idea en un espacio breve.

CONCURSO NACIONAL SUIZO. — En febrero se celebró en Chaux-de-Fonds el XVII Concurso Nacional de Cine Amateur de la Federación Suiza, con veintiséis films (diez de fantasía, siete de argumento y nueve documentales).

Obtuvo el primer premio en argumentos y en clasificación general el film "Ange ou démon", de Georges Salomón (Génova); el primer premio en fantasía y segundo en clasificación general "Le temps de fumer une cigarette", de Mr. Frischknecht (Soleure); y el primer premio en documentales y tercero en clasificación general "Ala d'Oro", de Mr. Vicenzo Vicari (Lugano). Es curiosa la distribución equitativa entre las tres nacionalidades que integran el país.

A través del comentario dedicado por nuestro querido amigo Mr. Jean Borel en "Film Ciné Amateur" a las películas de dicho concurso, llegamos a la conclusión de que "en todas partes cuecen habas". Se queja Borel, por ejemplo, de que, al lado de aciertos técnicos perfectos, suele fallar la idea o la ligazón que ha de servir de hilo conductor. Abundan entre los documentales esos films que, según palabras del propio Borel, no son más que "carnets de notas", sucesión de vistas animadas, recuerdos de vacaciones. Sin embargo, anotamos que los mejores documentales se refieren a temas como el cultivo de las abejas (en color), unas maniobras militares y una incursión acuática a las gargantas del Vernon; temas que ya quisiéramos para nuestros documentales. Luego se lamenta Borel de que figuren en el apartado "fantasía", que ellos denominan "genre", tantos films que no responden más que imperfectamente a la definición dada para esa clase de obras, a saber: "No es porque el héroe del film tenga un sueño (dice Mr Borel y añade entre paréntesis: ¡Cuántos sueños hemos visto desde hace dos años en el cine amateur!) que el film sea forzosamente un film de fantasía".

SELECCION DE LA «AMATEUR CINEMA LEAGUE» NUEVA YORK

En la Selección organizada por la "Amateur Cinema League", de Nueva York, por la revista "Movie Makers", ha sido clasificado entre los diez mejores films amateurs el noruego "Muntre Streker", que en el Concurso Internacional de la UNICA celebrado el pasado año en Barcelona obtuvo la máxima puntuación.

Excepto el citado film, uno de Australia y uno de Buenos Aires "Olvido", de Oscar J. Bonello y Roberto Robertie) los demás son norteamericanos.

Entre los diez ha sido adjudicado el "Maxim Memorial Award", que puede considerarse como el "Oscar" del cine amateur, al film "Duck Soup", de Dolores y Timothy, de Kenosha, Wisc. (película Kodachrome sonora).

¡ATENCIÓN!
En la página 29 publicamos íntegro, el
FALLO
del XVI CONCURSO NACIONAL DE
CINEMA AMATEUR (1953)



CONCURSO PERMANENTE DE IDEAS Y TEMAS

Publicamos a continuación el primer de los trabajos seleccionados por esta Redacción de OTRO CINE dentro del Concurso Permanente de Ideas y Temas convocado en nuestro número 5. Su autor, Juan Blanquer, residente en Sabadell, calle Fivaller, n.º 10, fué ya distinguido con el primer premio en el II Concurso de guiones de cine amateur organizado por el grupo del Ateneo Cultural Manresano. El guión que, con el título de "El regreso", ha enviado a nuestro Concurso, es digno hermano de "Clar de lluna", premiado en Manresa. ¡Buen principio para nuestro Concurso!

EL REGRESO

GUION PARA UN FILM AMATEUR

por JUAN BLANQUER

Hay un dolor agudo, cruel, casi insuportable en ese estrecho abrazo de marido y mujer en el umbral de la puerta. Todo el dolor de una despedida ante un destino incierto, angustioso, terrible... Ese destino revelado por el casco que cuelga de las manos del hombre; las manos de unos brazos que estrechan a la mujer —la espalda de ésta sacudida por el llanto— en un abrazo interminable.

Mas no indefinidamente, pues hay que partir a pesar del dolor y de las lágrimas. Hay que partir con el casco en las manos de aquellos brazos...

De aquellos brazos, ahora ya añorados, que a ella le hicieron conocer la emoción del primer abrazo y que el día feliz de la boda la entraron, rebosantes de gozo, en el flamante nido. De aquellos brazos donde ella a menudo se acurrucaba, infantil y confiadamente: en el despertar feliz, en la contrariedad inevitable, en la rencilla superada por la ternura... ¡Los brazos del hombre! Brazos amados que quizás a estas horas se debaten en una lucha inhumana para quitar la vida a otros hombres que también tienen brazos.

Otros hombres con brazos que pretenden envolverla a ella, sola, sin los brazos del marido para defenderla de las acometidas de quienes creen poder saciar una apetencia sexual. Siempre inútilmente, porque ella es lo bastante fuerte para rehusar los ataques y permanecer fiel a unos brazos queridos y cada día más añorados. Aquellos brazos que tiernamente la estrechaban al regresar del trabajo y la levantaban en vilo en el juguete amoroso, o la sorprendían hábilmente cuando ella menos lo esperaba o la protegían cariñosamente bajo el paraguas en un día lluvioso.

Brazos más y más añorados a lo largo de unos días densos de negros presentimientos y de blancas esperanzas, en caótica mezcla. De unos días, empero, que conducen al final. ¡El final? ¡No son el final las músicas de la calle? ¡Cómo late el corazón! ¡El final? Luego, ¿el regreso? Esas llamadas a la puerta, ¿serán el regreso? ¡Pero es realmente el regreso? ¡Por qué, entonces, esa expresión de gozo y de dolor, de horror y de ternura, en el rostro de la mujer? ¡Por qué, si es el regreso, parece dudar un instante —largo, pero tan sólo un instante— antes de lanzarse a su encuentro y vomitar todo su dolor y todo su goce en un abrazo todavía más prieto que el de la despedida?

Hay un dolor agudo, cruel, casi insuportable, en ese estrecho abrazo de marido y mujer mientras la música triunfal sigue penetrando por la ventana abierta y la espalda femenina es sacudida por el llanto. Un llanto que nunca se sabrá si es de sufrimiento o de dicha.

Si: de dicha por el regreso del hombre amado o de sufrimiento por la ausencia de aquellos brazos dentro de unas mangas que cuelgan, en el dorso de la mujer, holgadas... horribles...

Recordamos a nuestros lectores que OTRO CINE tiene abierto este Concurso permanente de ideas y temas, en el que se admite desde la simple idea, expresada en breves líneas, hasta el guioncito literario, o sea el desarrollo esquemático de la idea. Lo que no se admite es el guión técnico.

No es indispensable pensar en films de argumento. Pueden mandarse ideas para films documentales o de tipo abstracto o experimental.

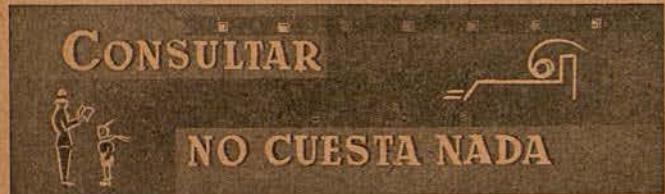
Las ideas o guiones que esta Redacción seleccione serán publicados en estas mismas páginas y, además, premiados con 50 pesetas las primeras y con 100 pesetas los segundos. Premios que pueden traducirse en moneda efectiva, en una suscripción a nuestra revista o en libros, a elección del concursante.

Los cineastas que se interesen por la realización de alguno de los temas o ideas publicados, deberán solicitar permiso a su autor, ya sea directamente o a través de OTRO CINE.

Los autores que deseen conservar públicamente el anónimo pueden indicarlo, aunque para nuestro orden interior es indispensable que hagan constar en el original su nombre y señas.

Los envíos deben contener en el sobre esta indicación: "Para el Concurso Permanente de Ideas y Temas de OTRO CINE".

Los trabajos no seleccionados serán devueltos a sus autores sin admitir correspondencia sobre ellos.



Filmación con efecto de noche

Consulta solicitada por don Gregorio Fidalgo, de Huelva.

1.—Para obtener el efecto de noche, o mejor dicho "efecto lunar", es preciso filmar con sol radiante y fuerte. Es el intenso contraste entre luces y sombras lo que origina dicho efecto; sin sol no hay contraste posible.

2.—Se requiere una subexposición, variable según el asunto a filmar. Tomando como ejemplo típico un fuerte reflejo del sol sobre el agua, se comprende que aunque se rebaje bastante el tiempo de exposición, el reflejo quedará siempre impresionado y lo demás casi negro. Este es el principio básico del efecto nocturno. El tema citado es el más fácil para obtener, y en general todos aquellos en los cuales aparezca el agua como elemento reflejante.

En los demás asuntos, se recomienda que dentro del campo de filmación se encuentren superficies blancas o muy brillantes, pues son éstas, en contraste con los negros opacos de las sombras, las que dan la sensación de noche.

3.—El filtro recomendado es el rojo o rubí (no el naranja) de un factor de 6/8 equivalente a tres diafragmas. Pero el efecto más real se obtiene con la combinación de filtro rojo y polarizador. Este (cuyo empleo requiere generalmente abrir diafragma y medio) confiere al fotograma un agrisamiento especial y atenua los blancos absolutos. Desde luego, hay que orientar el polarizador a fin de hallar el ángulo de máxima polarización, y a tal fin es conveniente operar alrededor del mediodía, que es cuando ese filtro oscurece con más intensidad el cielo.

Puede emplearse el filtro rojo solamente, pero no da nunca los resultados de la combinación expuesta. Y como por otra parte el polarizador solo no resuelve el asunto de que se trata, de no disponer de los dos filtros, es preferible trabajar con el rojo solamente.

4.—Como base de orientación, con película corriente y a 16 imágenes por segundo, un asunto que normalmente debiera tomarse a diaf. 16, con el rojo y polarizador debería abrirse hasta diaf. 5'6.

La pérdida de luz supone 4'5 diaf. aproximadamente (3 el rojo y 1'5 el polarizador). La exposición correcta sería a f:3'5; pero como hay que "subexponer" escogemos diaf. 5'6. Un pequeño ensayo con este diafragma y el siguiente bastará para calibrar la exposición justa, puesto que ésta varía mucho según el objeto a filmar.

5.—Se recomienda la emulsión extrarrápida. Aparte de permitir emplear diafragmas más cerrados —con el consiguiente beneficio en la profundidad de campo— las sombras que-

dan menos opacas y "empastadas" y tienen una transparencia especial sin perder el contraste fundamental del efecto nocturno.

Cierto que el mayor grano de las emulsiones extrarrápidas se traduce al proyectarlas en una ligera pérdida de nitidez y un aspecto difuso característico. Pero éstos contribuyen al "efecto lunar" buscado, pues esa difusión y "flou" realzan la sensación de luz nocturna.

6.—No se recomienda el contraluz absoluto; la luz directa al objetivo (aunque se proteja éste mediante una sombra cualquiera) anula el efecto de los filtros y quedaría siempre el cielo demasiado blanco. Se exceptúan los casos en los cuales no aparezca el cielo en el fotograma y se obtienen óptimos resultados en contraluz total cuando el agua ocupa la mayor parte del encuadre.

Los semicontraluces, cuando el sol está bastante alto, son preciosos. No olvidarse de un eficaz parasol.

7.—Se llama la atención sobre el caso particular de cielo con nubes blancas. El cielo quedará muy oscurecido; pero las nubes contrastarán fuertemente destruyendo el efecto nocturno, puesto que en realidad las nubes en la noche aparecen, aunque claramente visibles, bastante pálidas. Es preferible operar, pues, a "cielo limpio" o solamente con celajes o nubes ligeras.

8.—En general, el efecto nocturno requiere una exposición muy ajustada. Si se peca por exceso de luz, se pierde el aspecto nocturno; si hay menos que la debida, queda todo demasiado negro. Y un efecto de noche no es lo mismo que un film muy denso en negros por una simple falta de luz.

Con las pocas precauciones transcritas —y siempre bajo ensayos previos— pueden obtenerse fotografías con "efecto lunar" de impresionante belleza.

QUÍRICO PARES

EL CINEISTA, SU MASCOTA Y SU CARACTÉRISTICA

por

SALVADOR MESTRES



FELIPE SAGUÉS

Su Mascota: SNEEZY.

Su característica: Auténtica artesanía cinematográfica al servicio de un buen estilo.



LA II SEMANA DEL CINE ITALIANO

POR
MANUEL RABANAL TAYLOR

Del 2 al 8 de marzo se celebró en Madrid la "II Semana del Cine Italiano", patrocinada por el Instituto Italiano de Cultura y Unitalia Film.

Hace dos años presenciamos la Primera de estas Semanas que representó para la mayoría de los asistentes una toma de contacto con la nueva escuela del cine italiano denominada "neorrealismo". Hoy día, y a dos años fecha, resulta interesantísima esta nueva Semana por mostrarnos en términos generales las variantes que ha tenido la mencionada escuela.

Como punto principal hemos de hacer notar que de las siete películas proyectadas sólo tres corresponden plenamente al calificativo de "neorrealistas", y son: "Due soldi di speranza", "Il cammino della speranza" y "Umberto D."; ya que "Bellissima" no encaja perfectamente, para nosotros, dentro de esta denominación, ni tampoco "Il cappotto", que tiene contactos con él.

Como segundo punto destacaremos que, dentro de la tendencia amarga general del neorrealismo, los finales de las tres películas citadas dan paso a la esperanza (dos de ellas lo indican en su mismo título).

En tercer lugar, que se vuelve a la alta comedia dramática con "Processo alla città".

El cuarto que anotaremos es la regresión hacia el "vedetismo" con "Bellissima".

"Il cappotto" presenta una mezcla de realismo y sainete que la hacen difícilmente clasificable.

Estas son las tendencias que se desprenden de esa II Semana, cuyas películas analizamos a continuación.

"DUE SOLDI DI SPERANZA". Renato Castellani, del que ya habíamos visto en nuestras pantallas "Un tiro en reserva" (Un golpe de pistola, 1941), "Mi hijo profesor" (Mio figlio professore, 1946) y "E' primavera" (1949), ha seguido con "Due soldi di speranza" la línea entre dramática y burlona de "E' primavera". En cierto modo los caracteres básicos son parecidos, con las debidas diferencias para dar un aire distinto a la acción. Con "E' primavera" buscó Castellani el lado agradable del neorrealismo, es decir, utilizó una forma actual e inyectó un fondo poético donde la amargura lucía por su ausencia. Con "Due soldi di speranza" ahonda en el amargo problema del paro forzoso; sigue, igual que en la anterior, latiendo un leve aliento poético pero su contextura formal y base principal entra de lleno en lo que se ha venido en llamar neorrealismo puesto que el intento de un final feliz no convence a casi nadie. En realidad el film es una cruda requisitoria contra toda la sociedad actual. Al final queda una leve esperanza en Dios, pero ni esta misma es demasiado convincente. El guión, del propio director en colaboración con Titina de Filippo, está bien a grandes rasgos aunque a veces incurre en reiteraciones. Arturo Gallea ha captado fielmente la historieta con su cámara y Alessandro Cicognini logra un buen comentario musical.

"PROCESSO ALLA CITTA", es una película fracasada por su excesiva preocupación literaria. Presenciándola nos daba la impresión de encontrarnos ante un film francés: magnífica ambientación y clima literario, que son los caracteres típicos del cinema galo. Luigi Zampa, realizador de "Vivir en paz" (Vivere in pace, 1946), "Noble gesta" (L'onorevole Angelina, 1947), "En el último segundo" (E' più facile che un cammello..., 1950), etc., se sale con "Processo alla città" del estilo neorrealista que había adquirido clima preponderante en sus últimas producciones. Muy bien dirigida sobre un guión excesivamente prolífico en situaciones, y magníficamente fotografiada por Enzo Serafin, es una buena lección de cine costumbrista aunque a veces llega a pesar algo.

"EL CAMMINO DELLA SPERANZA" es para nuestro gusto la obra más completa presentada en esta Semana del Cine Italiano. Une a un fondo fuertemente dramático una construc-

ción cinematográfica perfecta. La influencia del cine ruso es evidente en su secuencia inicial; en las últimas se notan influencias de "La gran ilusión". Dentro del dramatismo de la acción brotan en determinados momentos delicados matices poéticos que resaltan más puramente en contraste con el duro problema que plantea la trama (la emigración en busca del diario sustento). Pietro Germi, que siempre ha sentido una gran propensión por los temas sociales (recuérdese: "Juventud perdida", Gioventù perduta, 1948; "La ciudad se defiende". La città si difende, 1951) logra su más completa creación. En esta película se logra el puro diálogo de las imágenes. Volvemos al auténtico CINE sin dejar por ello la escuela neorrealista. Un guión perfecto realizado en colaboración con el mismo director y una fotografía de primer orden de Leónida Barboni contribuyen a la perfección de esta asombrosa película. Una canción de Carlo Rustichelli sirve de adecuado "leit-motiv" musical.

"UMBERTO D.". Vittorio de Sica ha hecho su obra más difícil. Sostener hora y cuarto de proyección con el problema —humanísimo por otro lado— de la vejez solitaria y de la incomprendición humana correlativa a ésta, era realmente una dura prueba. De Sica ha salido triunfante con escenas consagradas como la última secuencia, pero el film se resiente de esta levedad argumental y queda en parte reducido a una magnífica obra de orfebrería cinematográfica. Pero no es nunca "el lamentable film" de que hablaba Gómez Tello al presentarlo en Cannes. Cesare Zavattini ha resuelto bastante bien el guión y la película se encuentra dignamente fotografiada. Esperábamos más de De Sica después de "Ladrón de bicicletas" (Ladri di biciclette, 1948) y de "Milagro en Milán" (Milagro a Milán, 1950), pero "Umberto D." casi nos convence plenamente.

"BELLISSIMA" es ante todo un film de "vedetismo". Es decir, todo está subordinado al lucimiento de una actriz: Anna Magnani. Desde luego, maravillosa como tal, pero creímos haber llegado la época en que esta clase de cine no se haría y por lo tanto nos ha defraudado. Culpa principal la tiene el guión lleno de espesos diálogos. Luchino Visconti (del que hemos conocido "Ossessione", muy superior) se dedica a realizar la labor de Anna Magnani y de esta manera su trabajo pasa a un segundo término. La labor de Piero Portalupi con la cámara es correcta.

"GLI UOMINI NON GUARDANO IL CIELO" es, a secas, una mala película. Con un guión prolífico en situaciones innecesarias, una deficiente interpretación y un mal montaje, junto con una discretísima dirección. En conjunto la parte técnica, es pues, de baja calidad. En cambio el fondo es altamente interesante: la vida de Pío X. Precisamente por la magnitud del tema debíamos exigir unas cualidades cinematográficas que en este caso brillan por su ausencia, haciendo fracasar un experimento de la mayor trascendencia. Umberto Scarpelli no logrará otra cosa que el desprestigio si sigue por el mismo camino en sus futuras realizaciones.

"IL CAPPOTTO" hubiera sido una magnífica película si no existiese Charles Chaplin. En todo su desarrollo flota el fantasma de Charlot. Renato Rascel, gran cómico, no logra hacernos olvidar al genial mimo. Hay "gags", como el de encender el cigarrillo con el puro del "señorón", típicamente chaplinianos, como ha notado nuestro compañero V. Pineda. Salvando esta presencia espiritual de Charlot, hemos de convenir que Alberto Lattuada ha realizado un gran film, del que únicamente disentimos en su parte final. El drama de la diferenciación social basada en la simple apariencia del vestuario ha sido tratada con todo su valor anecdótico y humano. La cámara, muy bien llevada por Mario Montuori, logra una impresión de niebla permanente concorde con la gris existencia del protagonista. La crítica social que desarrolla es acerba, aunque disimulada bajo un fondo de humorismo.

Sería injusta esta reseña de la II Semana del Cine Italiano si no mencionásemos la gran aportación realizada por sus documentales. En especial "Leonardo da Vinci", de Emmer (Gran Premio en el Festival de Venecia, 1952); "El Greco", de Navarro-Linares, entre los artísticos, y "La mantide religiosa" y "L'epire" entre los científicos, son realmente buenos. De un interés tanto cultural como cinematográfico, que rebasa en mucho a la simple curiosidad que se suele tener al presenciar su proyección.

Rafael Taylor

El documental de arte entra en una fase popular. — Parece ser que ya Hollywood se ha dado cuenta del auge del documental de arte. La "Fox" ha producido siete cortos de este género, en tecnicolor, y realizados con un sentido popular, es decir, con carácter de divulgación, y están teniendo una aceptación bastante halagüeña. Uno es sobre Degás y el París de su tiempo; otro sobre Botticelli, Florencia y la campiña italiana; otro sobre Jan Vermeer y su ciudad de Delf; otro sobre "El nacimiento de Venus", de Botticelli, y otras obras del Renacimiento, entre ellas los murales del Vaticano pintados por Rafael; otro sobre Renoir y el París que él pintó; otro sobre Rafael antes de los veinte años y otro sobre la vida y la obra de Rembrandt.

Romeo y Julieta reviven. — Inglaterra por el autor e Italia por el marco escénico, se han unido para realizar una nueva versión de la famosa tragedia. Se trata de una coproducción entre la "Rank Organization" (inglesa) y la "Universal Cine" (italiana). Dirigirá Renato Castellani y los exteriores han de ser tomados en la propia Verona.

El cine y el entendimiento mutuo entre los pueblos libres. — El productor O. Selznick instituyó unos premios anuales para las mejores películas europeas que fomenten el entendimiento mutuo entre los pueblos libres. El Embajador de los Estados Unidos en París ha distribuido los correspondientes a este año, según el fallo de un Jurado norteamericano. Ha sido otorgado el "Laurel de oro" a la película británica "Coy the Beloved Country", y los "Laureles de plata" a las siguientes: "Nous sommes tous des assassins" (francesa), "Danz Herz der Erde" (alemana), "Due soldi di speranza" (italiana) y "Le banquet des frauders" (belga).

Mejora el tono moral del cine. — El comité de obispos católicos que se ocupa de cinematografía en Estados Unidos celebró su convención anual y emitió una declaración en la que expresa que durante 1952 "mejoró el tono moral del cine". Dicha declaración especifica que de las películas hechas en Hollywood, el 45 por 100 fué sin restricciones para todo el público y un 38 por 100 sin restricciones para público adulto. De las películas extranjeras presentadas en Norteamérica, el 17 por 100 fué desaprobado por las autoridades católicas.

Se discuten los galardones del cine español. — De "Correo Literario", n.º 66, extractamos lo siguiente. La mayor parte de los espectadores capaces de descriminar la valía de una película sin pertenecer profesionalmente al mundo de la cinematografía, no cree que la mejor película española del año sea "Los ojos dejan huella" y mucho menos "Sor Intrépida". "Los ojos dejan huella" está muy bien construida, dirigida e interpretada, pero es impersonal y cosmopolita. "Sor Intrépida" es aburrida, dirigida e interpretada discretamente, y con un argumento muy discutible, sobre todo desde el punto de vista católico. En cambio, con todas sus imperfecciones, "El Judas" ha sido la película española más interesante del año 1952. Estos premios deberían señalar el camino que se entiende más acertado para el cine español. Y por el camino que señala "El Judas" es muy posible que se alcance un cine español con autenticidad y honradez, un cine católico con profundidad y honradez. Las otras dos películas indican un camino que ya está hecho y trillado; su meta se llama Hollywood.

¿La 3-D, nueva arma secreta? O las productoras de cine en apuros. — No es un títito de sainete, pero podría escribirse un succulento sainete de los hechos a que nos referimos. "3-D" significa "tercera dimensión" o, para que nos entendamos de una vez, cine en relieve. La fiebre de la 3-D aumenta en el cine americano. Productores y exhibidores claman porque se adopte un sistema único de relieve. Nadie quiere invertir dinero en instalaciones que sólo sirvan para uno o dos tipos de 3-D y se quede sin poder proyectar las películas realizadas en otros tipos.

La "Metro" enviará pronto al extranjero una versión perfeccionada de su sistema "Audioscopic", que fué ensayado en 1936 y 1940 y requiere el uso de lentes verdes y rojos.

La "Universal" ha hecho firmar, a quienes trabajan en ella, juramento de que no divulgarán ningún detalle del nuevo proceso 3-D que está usando secretamente.

"Fox" confía en que su sistema 3-D, denominado "Cinemascope", será el único con que suspiran los exhibidores. El invento del "Cinemascope" es de origen francés y no requiere el uso de anteojos polarizados, pero sí unas determinadas modificaciones en la sala de proyección que costarán 25.000 dólares por cine. A pesar de ello, Skouras calcula que dentro de tres años habrá por lo menos cinco mil cines en Estados Unidos equipados para el "Cinemascope". Recientemente la "Fox" dió una demostración del sistema, el resultado de la cual fué que sus acciones subieron inmediatamente varios puntos en la Bolsa y que decidiera realizar en seguida once películas en tal sistema, sin hacer versiones planas de las mismas, tanta es su confianza en el buen resultado del "Cinemascope". La primera de dichas películas, titulada "La túnica", tiene ya fecha de estreno señalada: el 1.º de octubre.



«PARÍS 1900»

por

A. LLOBET DE ROBLES

"París 1900", no refleja en su fondo, como fácilmente podría suceder, la fría objetividad de una exposición de hechos históricos con documentos de la época; sino que posee una subjetividad de visión por parte de su realizador, en este caso irónica e intencionada.

Cada uno de los fragmentos de que consta el film, no tienen más interés que el anecdótico, que el de un hecho concretado en sí mismo, en el instante de ser realizado. Ahora bien; Nicole Védrès, al argumentar la película, ha dejado a un lado todo lo que hasta ahora pudiera conceptualizar al cine histórico, como es el fondo fácil y sentimental que lo va caracterizando. Ha ensayado, con éxito, una nueva forma en esta clase de cine, con material de la época a que se refiere. Su labor personal se percibe a través del montaje y comentario de la cinta, resaltando todos los defectos y virtudes del París de principios de siglo. No se ha limitado a relatar, más o menos inconcretamente, hechos históricos, sino que ha dado un sentido a su obra.

Sobre este aspecto del cine, se ha hecho algo que guarda cierta semejanza de forma con "París 1900"; se trata de "Tiempos de esplendor".

En su finalidad, presentan dos intenciones completamente distintas, y de ninguna manera puede restarnos interés el que, a pesar de ser posterior, hubiese llegado primero a nosotros la última, película esencialmente pacifista sin ninguna complicación temática.

Védrès, nos presenta dos aspectos del París de aquel tiempo: el París frívolo, encantador y despreocupado, y el turbulento de los momentos anteriores al comienzo de la Gran Guerra.

En la primera parte expone todo el sentir apolítico del pueblo parisino, con sus acontecimientos más importantes, ya sea el desbordamiento del Sena, el salto del Canal de la Mancha o las grandes figuras de las letras y artes. La entrevista Zecca-Pathé, sirve de pretexto para mostrarnos una de las primeras películas de Zecca, con las que el cine francés comienza a narrar: "El amante de la luna". Al aparecer en la cinta Mounet Sully, vemos fragmentos de "Julio César",

"Hamlet", "El Moro de Venecia" y "La vuelta de Ulises", con su propia voz grabada en discos, de la misma manera que oímos la de Sarah Bernard en un fragmento de "La Dama de las Camelias".

En esta parte, pese a ser apolítica, deja ver en alguno de sus momentos la intencionada labor de Védrès, como aquél en que nos presenta a la reina de unos Juegos Florales saludando de igual modo que lo hace el Presidente de la República en el plano siguiente.

La segunda parte es un contraste casi brutal con la anterior. Realizada a un ritmo dinámico, muestra, a veces rápidamente, los problemas que aquejan al país en aquel momento, las "soluciones" aplicadas y las consecuencias de problema y "solución". La película en esta parte se precipita desgraciadamente. No nos deja reaccionar de lo visto anteriormente y presenta seguidamente el patetismo de la agitación francesa frente a la guerra que se avecinaba. De las ahora encantadoras revistas del "Moulin Rouge", se pasa a los desfiles militares y demostraciones de fuerza; no se ven ya las modas "Metro", sino un continuo ir y venir de uniformes. El hombre sufre un brusco cambio y la película le sigue, dejándonos al finalizar un cierto gusto desagradable.

La entrevista Zecca-Pathé es sustituida por reuniones y discursos. Aquéllos pretendían crear algo que agradase al mundo; éstos... también.

En "París 1900" están conjuntados todos aquellos elementos que puedan aportar algo a la ambientación del film; ya sea la fotografía de pasquines de la época o el subrayar un mercado y la marcha de unos prisioneros a Cayena, con unas ingenuas, fáciles, pero maravillosas, canciones populares. El fondo musical, también fácil y sentimental en los comienzos de la cinta, cobra gran fuerza dramática en la segunda parte, acompañando perfectamente y en todos los momentos al efecto visual.

La sesión del Cineclub Universitario de Barcelona en que se proyectó "París 1900" fué complementada con el film "Toulouse-Lautrec", obra de Robert Hessens sobre el dibujo y pintura de Henry Tolouse Lautrec.

Si bien la realización de esta clase de documentales, impone una limitación en la labor cinematográfica, Hessens se ha evadido de estas normas naturales —lícita o ilícitamente— para crear un ritmo cinematográfico dinámico-pictórico. Este ensayo sobre el género documental, puede traer consigo un peligro que puede hacerlo ilícito por sí mismo: la mayor o menor honradez con que se pueda tratar. Lo documental, en este caso, queda reducido al mínimo, ya que por encima de la obra de Toulouse Lautrec, se percibe la de Hessens.

Pese a todo lo expuesto, Lautrec y Hessens logran una magnífica visión del París de hace medio siglo.



PARIS 1900

Producción: Films Pantheon 1947. Realización, argumento y comentario: Nicole Védrès. De una idea de: Pierre Braunberger. Comentario dicho por: Claude Dauphin. Montaje: Myriam. Ayudante de montaje: Yannick Bellon. Música: Guy Bernard. Orquesta bajo la dirección de: André Girard. Ingeniero del sonido: Carrére. Documentación Sonora y Musical: J. Rais-Assa. Ayudante de Documentación: Labrosse.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Producción: Films Pantheon. Realización: Robert Hessens. Asesor: Olga Lipska. Música: Guy Bernard. Comentario: Asisa Lassaigne. Montaje sonoro: Yannick Bellon. Comentario dicho por: Jean Servais. Efectos especiales: Henri Ferrand.

CINECLUB UNIVERSITARIO DEL S. E. U.

M A D R I D

Febrero 1953. XXXII sesión. El documental "La historia del Cine", de Stuart Blackton, y la película "Hombres intrépidos", de John Ford.

Febrero 1953. XXXIII sesión. Programa dedicado a Vittorio de Sica. "Passare de vivo", con De Sica como actor, e "I bambini ci guardano", como director.

Marzo 1953. XXXIV sesión. Los documentales "Le chauvin", de G. Rouquier, y "Rodin", de R. Lucot, y la película de René Clair "¡Viva la libertad!".

Marzo 1953. XXXV sesión. Los documentales "Le cinema au service science" e "Institut Pasteur". Secuencias de "Les anges du péché", de R. Bresson, y la película "Les dames du bois de Boulogne", también de Bresson.

Abierto 1953. XXXVI sesión. Dedicada al cinema sueco. "Ballongen", de Nils Poppe, y "Hon dansade en sommar", de Arne Mattsson.

CINECLUB DEL S. E. U.

MURCIA

Sesión 38. 7-12-52. "Hombres ranas", documental inglés. "Al morir la noche", de Cavalcanti, Chrichton, Dearden y Hammer.

Sesión 39. 14-12-52. "Trabajando la tierra", documental inglés. "Un americano en vacaciones", de Luigi Zampa.

Sesión 40. 28-12-52. "Symphonie Pastorale", de Jean Delannoy.

Sesión 41. 8-2-1953. "Rotación de cultivos", documental inglés. "La taquimeca se casa", de René Pujol.

Sesión 42. 15-2-1953. "Zanzabelle a París", de L. e I. Stavrevich. "Bim" (cuento oriental), de A. Lamorisse.

Sesión 43. 1-3-1953. "La conquista de la nieve", documental. "El oro del Ródano", documental. "Se acabó la crisis", de Siódman.

Sesión 44. 15-3-1953. "Costa azul", documental. "Flor silvestre", de Emilio Fernández.

Sesión 45. 22-3-1953. "La casa a través de la historia", documental. "La perla", de Emilio Fernández.

Todas estas sesiones se celebraron en el Cine Rex, por la mañana, excepto la 42 que tuvo carácter especial, limitadísimo, y se efectuó en "Radio Juventud".

Este Cineclub efectúa un concurso de crítica en cada una de sus sesiones.

CINECLUB DE SALAMANCA

El 8 de marzo inauguró sus sesiones este nuevo Cineclub, con un programa dedicado al Quijote en el cine: "Don Quijote de la Mancha", de Rafael Gil, y "Don Quijote", de Pabst.

El 23 de marzo celebró su segunda sesión, dedicada al cine italiano. Programa: "Maremma in Toscana", de Magnaghi; "Il demone nell'arte", de Carlo Castelli Gattinara; "La puerta del cielo", de Vittorio de Sica.

Ambas sesiones tuvieron lugar en el Cinema Salamanca.



SECCIÓN CINEMATOGRÁFICA DEL CÍRCULO ARTÍSTICO DE MANRESA

Esta entidad, desde los tiempos de su fundación, ha dedicado atención especial al cine, especialmente organizando sesiones de "Films de Arte", barajándose cintas como "Rodin", "Van Gogh", "Bernini", "Toulouse Lautrec", "Braque", etc., con obras maestras de la Historia del Cine, que van desde Méliès ("La conquista del Polo") hasta Charlot, los expresionistas alemanes y René Clair. En el "Primer Ciclo de Cine Documental" se acompañaron las proyecciones de cuatro conferencias.

En la presente temporada, ha continuado su trayectoria colaborando con el "Gremi de Sant Lluc" y han verificado ya cuatro sesiones:

I. — "Pintura Abstracta" (color); "Revolución 1848"; "Catedrales"; "Versalles, palacio del sol" y "Bourdelle".

II. — "L'Art Retrouvé"; "Franklin Watkins" y "La vie dramatique de Maurice Utrillo".

III. — "Nace un mural" (color); "El cuerpo humano", de Walt Disney, y "L'aigle des deux têtes", de Jean Cocteau.

IV. — "Voces corales"; "El Rosario de las Misiones"; "Arte plástico de hoy.—La I Bienal Hispanoamericana"; "La ciudad prohibida" (china), de Lee Tsu-Yung.

La organización de la Sección Cinematográfica corre a cargo de Juan Baltiérrez, Ángel Millán y Miguel Ginestá.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERA OFERTAS

por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA



REVISTAS RECIBIDAS QUE PUEDEN SER CONSULTADAS POR LOS SUSCRIPTORES DE OTRO CINE

AMATEUR CINE WORLD. Londres. N.º 12, abril. Sumario: Stereo and the amateur. They're Only Minor Incidents. Gadgets and frills. Personal filming. What is reversal Processing? etcétera.

ARBOR. Revista General de Investigaciones y Cultura. Números 86, febrero; 87, marzo, y 88, abril.

BIANCO E NERO (Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma). N.º 1, enero. Sumario: Luci ed ombre del realismo estetico. René Clair e Les Belles de nuit. Chaplin in Italia. I film. Rassegna della stampa. N.º 2, febrero. Sumario: Il documentario. Ricordi di uno della pellicola. Primi documenti di alta montagna. Crisi del documentario e rinascita del film sperimentale. Per una classificazione del film sull'arte.

CINE AMATEUR. París. N.º 164, febrero. Sumario: Tour... et alentour. Avantages de l'objectif grand angulaire. De la notion visuelle du relief devant la nature et devant l'écran. Sonorisation de la sale de projection. Una grande enquête de "Ciné Amateur".

CINEMA DE AMADORES. Órgano oficial del Club Portugués de Cine Amateur. Lisboa, N.º 67, diciembre-enero. Sumario: Balançao do ano que findou. Inovações num concurso de amadores. Curta metragem. Mais um cine clube em organização. Carta de Espanha. I Festival Internacional do Filme Amador.

CINEMA PRIVE. France. N.º 133, febrero. Sumario: Faut-il renier le passé du Cinéma d'Amateur. Pour réussir vos films en intérieur. Le dessin de LAP. Les échos. Chronique du dessin animé. Pour au contre le NU au Cinéma d'Amateur. N.º 134, marzo. Sumario: Les raisons de la Carence des films spectaculaires. Les échos et le dessin de LAP. Disques et Commentaires parlés. Le film à trois dimensions ou le Ciné-Stéréoscope. Pour ou contre le NU au Cinéma d'Amateur. L'histoire du dessin animé. Les filtres et la couleur.

CINEMARIDOTTO. Roma. N.º 1, enero. Sumario: Letizia nel campo edizione. Anno ottavo. Interesse circolare. Vittorio de Sica porta-fortuna del cinema 16 mm. Il cinema e i minori. Dirigismo assoluto e dirigismo democratico. Taccuino dell'esercente. Sugli schermi del 16 mm. Una croce senza nome. Il mestiere di regista visto de Christian Jaque. N.º 2, febrero. Sumario: Assemblea FEDIC. Carrellata. Il personaggio Fabrizi è nato nella città aperta. Roger Hubert presenta il direttore della fotografia. Pochi mezzi e molta libertà. Taccuino dell'esercente. Catechismo filmato. N.º 3, marzo. Arrivano le cavallette e... il governo sta a guardare. Carrellata. Rinviato Il Disegno di Legge Lamberti alla prossima legislatura! Parliamoci chiaro. Il dopio spettacolo dei film musicali. Film per ragazzi.

CORREO LITERARIO. Arte y Letras Hispanoamericanas. Madrid. N.º 64, 15 enero. Destacamos: Entre el cine y el circo; Cecil B. de Mille. N.º 65, 1.º febrero: Un problema del cine español; El "Otoño" de Orson Welles. N.º 66, 15 febrero: René Clair; Galardones sobre el cine español. N.º 67, 1.º marzo: Entérense nuestros cinematógrafistas; Ana Mariscal. N.º 68, 15 marzo: Noticia y comentario de la semana del cine italiano; Documentales de arte; Cesare Zavattini, la literatura en el cine y la historia de "Ladrón de bicicletas". N.º 69, 1.º abril: Cannes a la vista.

FILM CINE AMATEUR. Suiza. N.º 164, febrero. Sumario: Der "Ciné-Amateur" un die kamera für erfolgreiches filmen! Filmvertonung mit dem Recordophone. Pourquoi du cinéma? Katzenmutter Suzy. Surimpressions et fondus enchainés au moyen d'un verre dépoli. Irrealität. N.º 165, marzo. Sumario: Nationaler Amateur-Film-Wettbewerb 1952. Eine schweizerische. Degourdis-toi cinéaste! Kunstlichtaufnahmen. Aus der Briefpost des Zentralpräsidenten.

I. A. C. NEWS. Gran Bretaña. Marzo. Sumario: How sidetracked was made. New colour film. Handle for scandal. What y thought. Canal Loocks. What y want. Failure. Have you heard. The royal photographic. Finding actors is my problem. 1952 Competition.

INDICE DE ARTES Y LETRAS. Madrid. N.º 59. Destacamos de entre otros artículos: "Otro año", de R. Muñoz Suay.

MOVIE MAKERS. Nueva York. Enero: The reader writes. Bounce light for baby: 1. TV and the amateur. I saw Cinerama. From review to reward. 8 mm. aids the Air Force. Making the most of tape. Febrero: Let's make it Mexico! Incident light meters indoors: 2. An all-purpose titler. Bounce light for baby: 2. Tenth for City College. Fine frames. Marzo: Beginner's luck. They laughed at Hamlet! Fine frames. Silver for Chicago. Bulk film in a box. Notes from magnetic notebooks: 2. Victor Animatograph adds magnetic. I, too, saw Cinerama.

NATIONAL FILM QUATERLY. Dublin. Vol. 3, N.º 4, marzo. Sumario: Editorial. Annual report. Current films. Amateur film competition. The Educational film in Sweden. Film Competition Hints. Comórtas Deanta Scannán. A. G. Meeting Chairman's Address.

OCTUBRE. Portavoz del S.E.U. Madrid. De entre otros artículos destacamos: "Alerta contra el mal llamado cine católico", de J. Granados, y "Semana del cine francés", por Manuel Rabanal Taylor.

PRIMI PIANI. Milano. N.º 4, enero-febrero. Sumario: Del cineamatore e del cinema d'amatore. Legge nuova, vita nuova del cortometraggio. Umanità di Chaplin. Cineguida Capitolina dalla nostra redazione romana. Il cinema dei 20 cts. Il montaggio del film d'amatore. Vita in nero, vita in rosa. Appunti per il cineamatore principiante.

SCHMALFILM. Braunschweig. N.º 3, marzo. Sumario: Kleine knalleffekte im Reisefilm. Die kleine werft Und vergib uns unsere Schuld. Schmalfilmtheater mit allen Schikanen. N.º 4, abril. Sumario: Die handschrift des Regisseurs. Glückstadt 276. Kleine knalleffekte im reisfilm. Aufnahmebeginn Uhr abends. Die akustische Kulisse. Der schatten des vaters.

TELE CINE. Méjico. Núms. 32 y 33. Sumario: Editorial. Los cine-clubs, en España. El cine y la TV en la industria. Mi opinión. Cinematografía documental. Análisis televidente.

El LABORATORIO CINEMATOGRAFIA AMATEUR

felicita

*cordialmente a los ganadores del
XVI Concurso Nacional de Cinema
Amateur, y muy especialmente a
todos los cineastas que han confiado
el revelado de sus películas
a nuestra experiencia.*

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

REVELADO MECANICO DE COMPENSACION
AUTOMATICA

KODAK - PATHÉ - GEVAERT - BAUCHET
FERRANIA - LUMIERE - DUPONT - AGFA

8 m/m - 9'5 m/m - 16 m/m

COPIAS - TITULOS - EFECTOS ESPECIALES
REPORTAJES

Ronda Universidad, 24

Teléfono 22 14 70

BARCELONA

XVI CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR (1953)

FALLO

Grupo ARGUMENTO

Premios oficiales	Puntos	TÍTULO	AUTOR	Premios de cooperación
MEDALLA DE PLATA .	73,6	<i>Sonata</i>	Quírico Parés. - Barcelona	Trofeo José Punsda, a José Blanquer. - Columbia - Kodak - Paillard 16 mm. - S.O.M. Berthiot, a Rosa M.ª Garriga.
» » » .	68,8	<i>Una aventura vulgar</i>	Antonio Crespo. - Murcia	Cinematografía Amateur - Debutante - Paillard regional - Casa Pibe, a F. García Albadejo.
» » » .	67,7	<i>Entre vías</i>	Pedro Balañá - Barcelona	Paillard 8 mm - Gevaert, al intérprete infantil Matteo Badell.
» » » .	64,7	<i>Santa infancia</i>	Salvador Baldé - Basella	Manuel Villanueva - Pathé
» » » .	62,1	<i>«Boletada accidentada»</i>	Quírico Parés. - Barcelona	Alfonso Serrahima - Churry Bauchet
MEDALLA DE COBRE .	60,1	<i>Las ambiciones de Pepe</i>	Salvador Tort. - Barcelona	
» » » .	53	<i>Scherzo</i>	Quírico Parés. - Barcelona	
MENTION HONORIFICA	46,3	<i>Fé</i>	José Luis Pomarón. - Zaragoza	OTRO CINE a las mejores fotografías.
» » » .	45,8	<i>Minuetto</i>	Jesús Riosalido. - Madrid	J. Alemany.
» » » .	45,6	<i>Triángulo</i>	Jorge Feliu. - Barcelona	
» » » .	44,1	<i>«La voluntat dels pares»</i>	Santiago Arizón. - Barcelona	
» » » .	44	<i>Humanidad</i>	José Mestres. - Barcelona	

Grupo FANTASIA

MEDALLA DE COBRE .	55,2	<i>Fantasia en cuatro tiempos</i>	Jorge Feliu. - Barcelona	Cineclub de Zaragoza Amigos de los jardines.
MENTION HONORIFICA	48,5	<i>La mañana</i>	José Mestres - Barcelona	Alexandre
» » » .	47,7	<i>«Migdia»</i>	Jorge Feliu. - Barcelona	Ministerio de Marina, (Departamento de Cinematografía).

Grupo DOCUMENTALES

MEDALLA DE PLATA .	66,4	<i>Croquis de Vich</i>	L. Jiménez y A. Altés. - Vich	Junta Provincial de Turismo Industrial Gráfica Español
» » » .	62,9	<i>«Sant Romà de Sau»</i>	M. Conill, L. Jiménez y A. Altés. - Vich	Amigos del Cinema, de Sabadell (por la sobreimpre- sión del agua en el pueblo)
MEDALLA DE COBRE .	51,9	<i>Las horas de la ciudad</i>	Maximino Santurio. - La Coruña	Asociación Ingenieros Industriales - Cineclub Universitario (S.E.U.).
» » » .	51,3	<i>«Matances»</i>	José Planas - Palma de Mallorca	Paillard regional (Palma de Mallorca).
MENTION HONORIFICA	42	<i>Pesca fluvial</i>	Salvador Baldé y M. Soler. - Basella	
» » » .	—	<i>Ríos salmoneros de Asturias</i>	C. Díaz Villamil. - Oviedo.	Diputación Provincial de Barcelona (Sección Cultura) - Luis Baltá - Paillard regional (Oviedo).
» » » .	—	<i>Simulacro de evacuación de un barco de heridos</i>	Carmina Sagués. - Barcelona	Casa Riba - Paillard 9,5 mi- límetros - Grupo Cosp.
» » » .	—	<i>Un sueño de estudiante</i>	Maximino Santurio. - La Coruña	

Han quedado **desiertos** los **Premios de Cooperación** ofrecidos por: Delmiro de Caralt (Tijeras de Plata). - Juan Bas Bofill. - Salón Rosa. - Federación Española de Montañismo. - Federación Catalana de Esquí. - Club de Esquí Cataluña (C.E.C.). - Amigos de la Montaña de «Sant Llorenç del Munt».

Nota. A petición de diversos miembros del Jurado, y por su intervención en el film «FAR-WEST», se acordó declararla «Fuera de Concurso».

Barcelona, Mayo 1953.



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

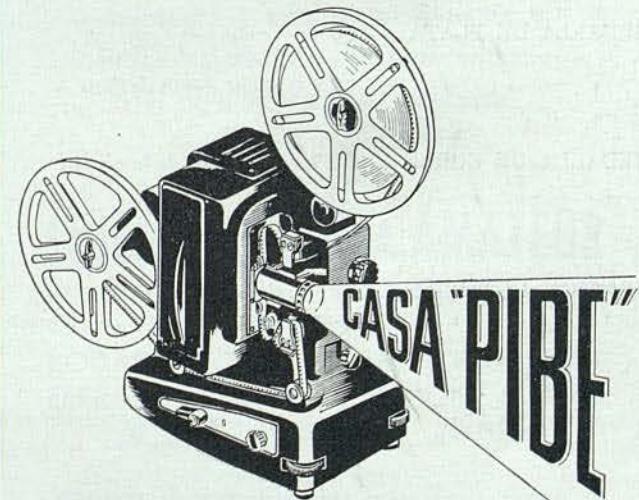
J. ALEMANY

ULTIMAS NOVEDADES
Y EXLENTO SURTIDO DE
LAS MEJORES MARCAS
EN

CINEMA AMATEUR
ARTICULOS FOTOGRAFIA
DISCOS, RADIOS, ETC.

PASEO DE GRACIA, 58
TELEFONO 280321
BARCELONA

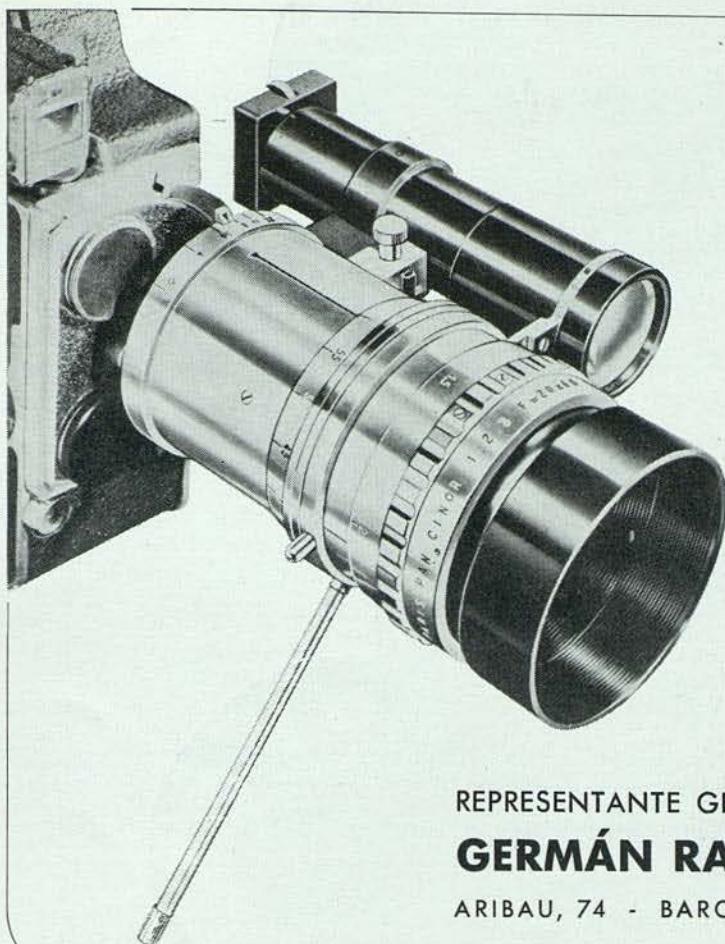
*VAYA UD. ADONDE GUSTE...
¡QUE YO VOY A CASA "PIBE"!*



Cines PATHE BABY, BOLEX, etc.
PELICULAS

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

Bolsa, 3 MADRID Teléf. 217875



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



su éxito es seguro

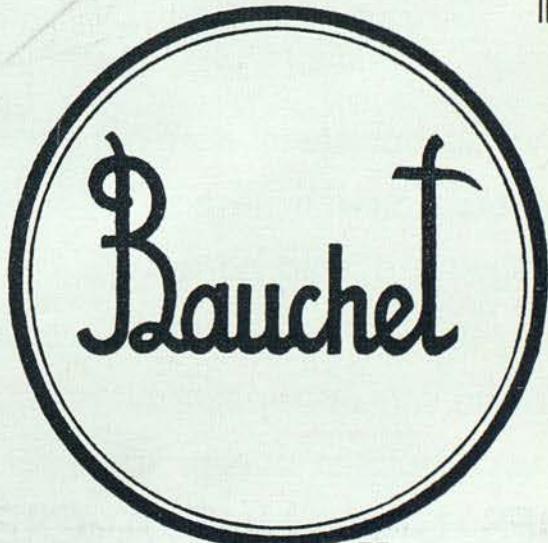


REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

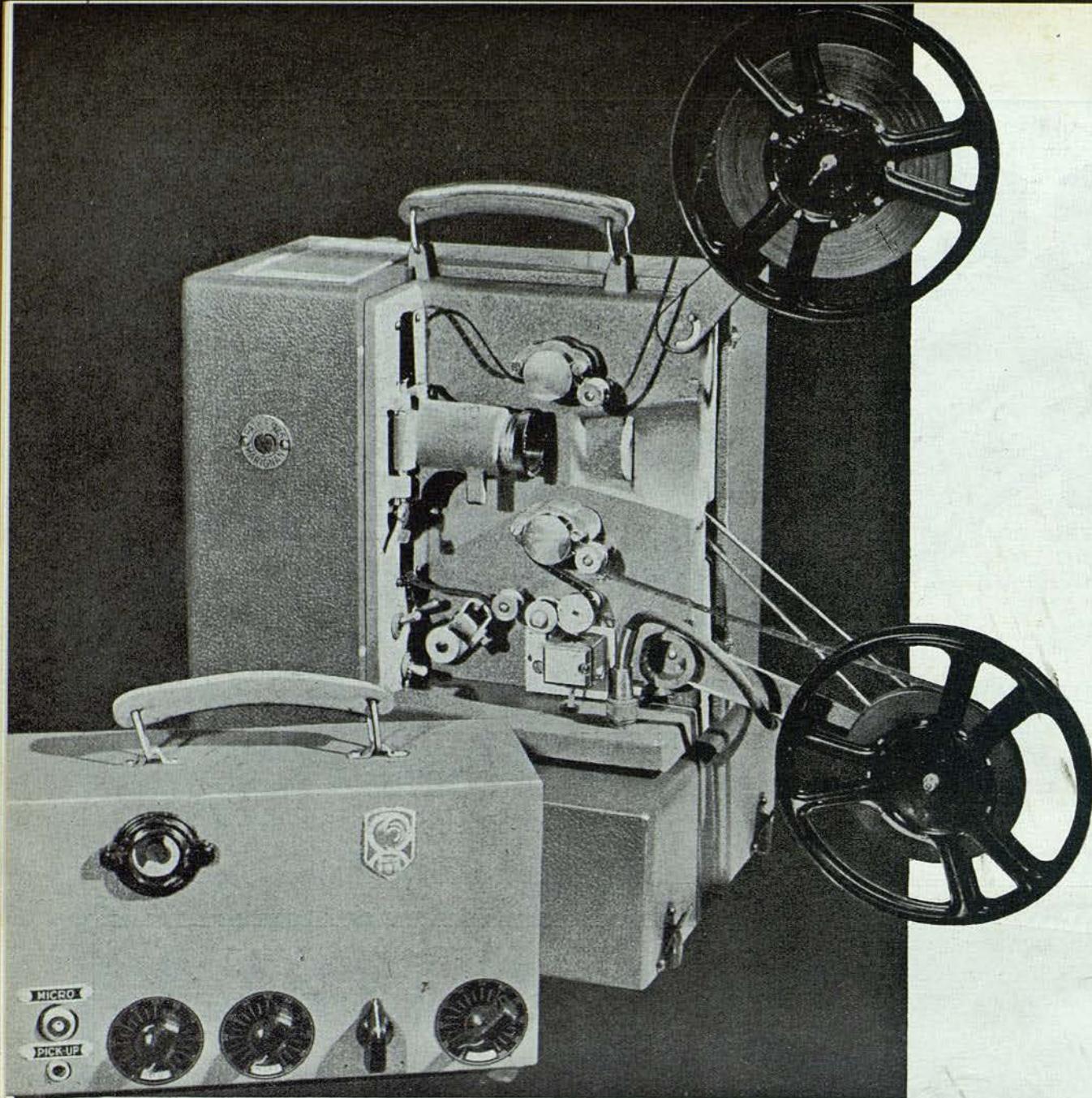
GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 28 45 68

*Filme Ud. también
con*
SUPER-PANCHRO



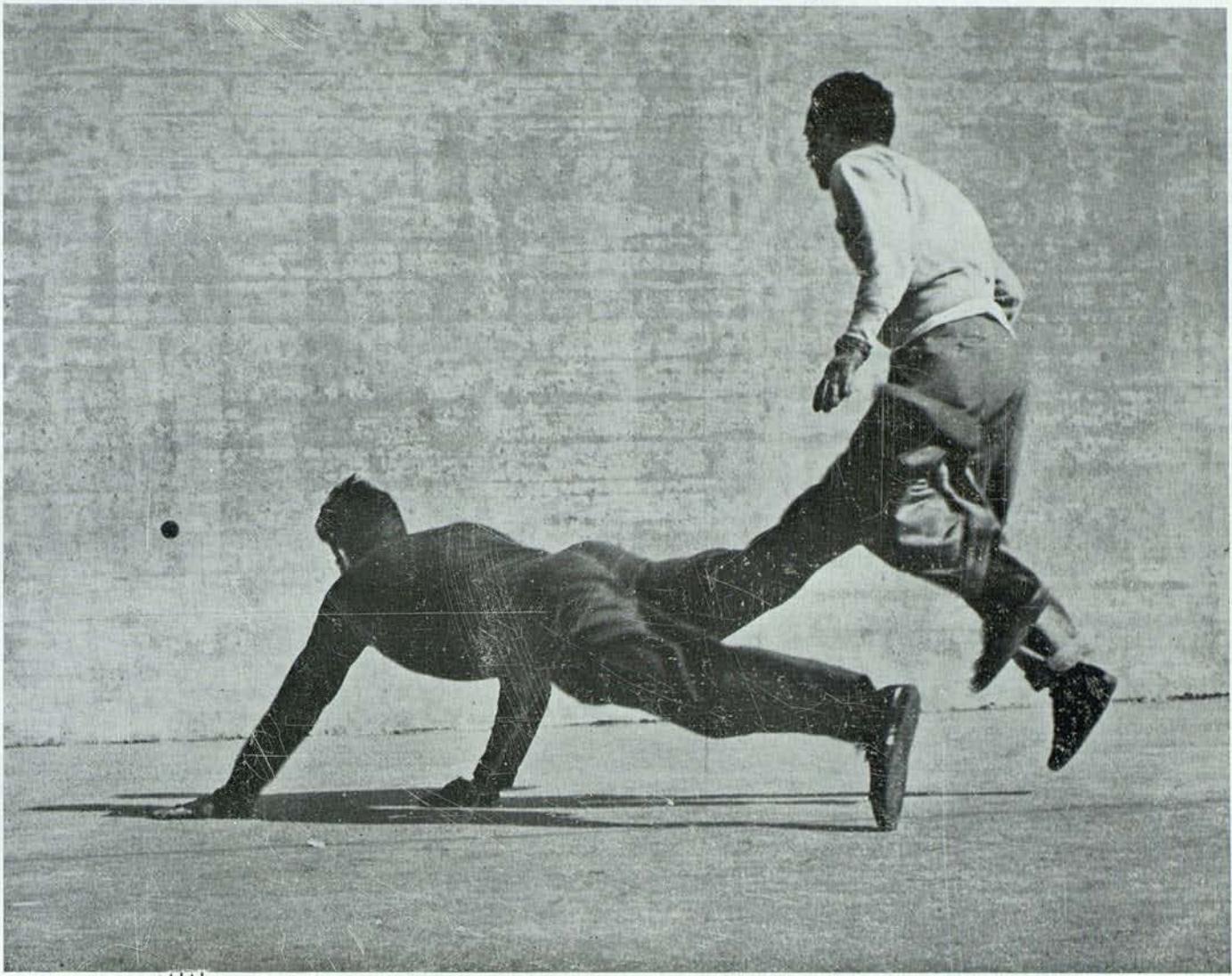
Filmoteca
de Catalunya



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





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.



CADA
ESTACION
TIENE
SUS
TEMAS...

...PERO
EL
MATERIAL
DE
CADA
MOMENTO
ES



8 9½ Y 16 MILÍMETROS