



otro
cine

AÑO I
N.º 4
1952

Fotograma de
J. ROIG TRINXANT

Filmoteca
de Catalunya



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

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

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

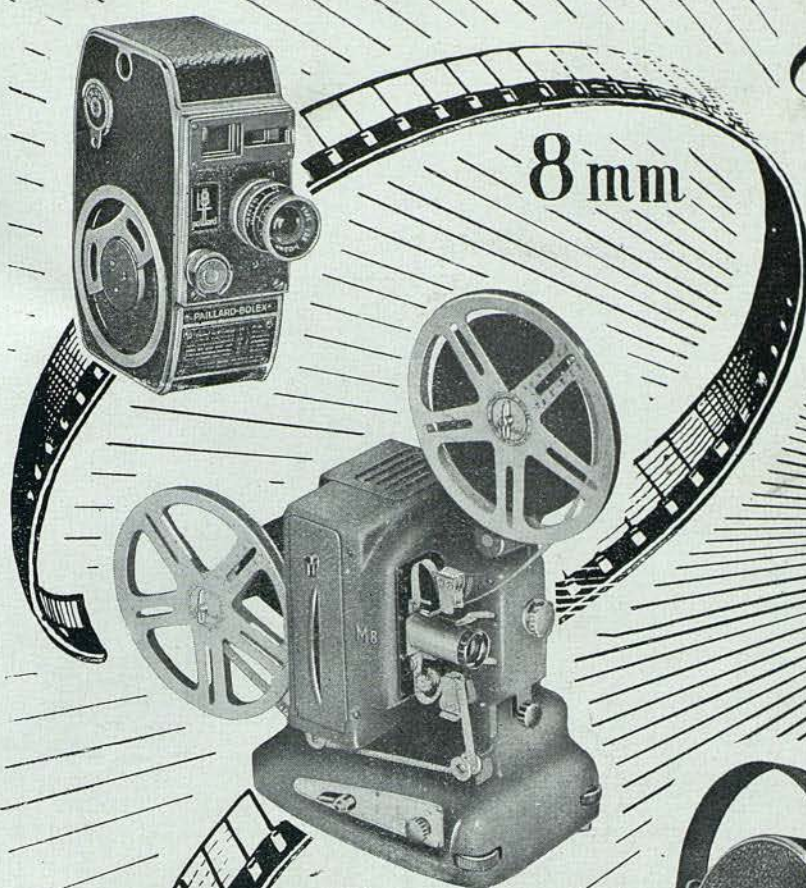
RONDA UNIVERSIDAD, 24 - TELÉF. 22 14 70

B A R C E L O N A

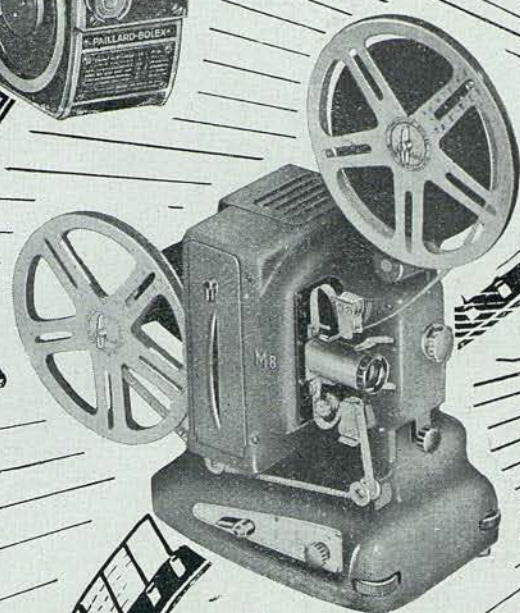
**Revelado mecánico, de
compensación automá-
tica, de todas las marcas
de películas inversibles
de 8 - 9,5 y 16 m/m
Copias-Títulos-Reportajes
Sala de proyecciones.**



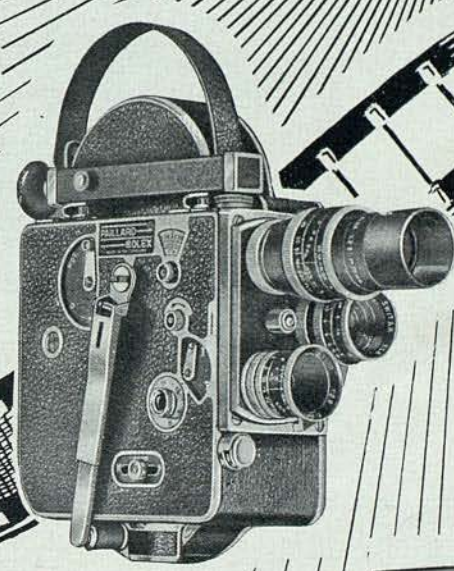
*Sea cual fuere
el paso elegido,
una sola marca*



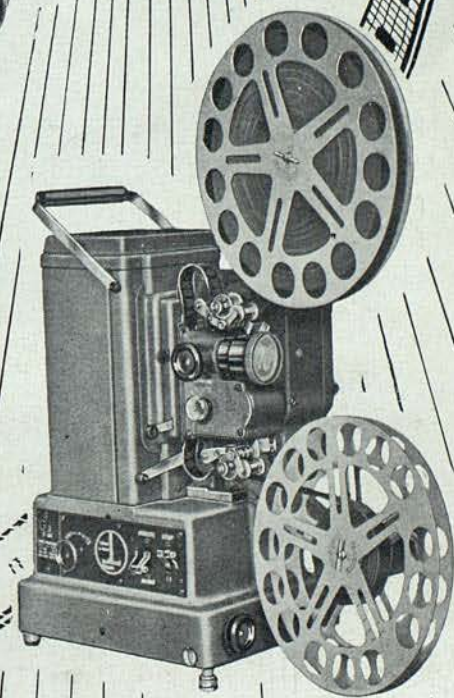
8 mm



16 mm



9'5 mm.



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA.

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

BARCELONA

Aribau, 74 Tel. 28 45 68

FilmoTeca
de Catalunya

KODAK

SINÓNIMO DE ALTA CALIDAD

KODAK, S. A.
MADRID

PUERTA DEL SOL, 4
AVDA. JOSÉ ANTONIO, 6

BARCELONA
PASEO DE GRACIA, 22

SEVILLA
CAMPANA, 10



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

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

FilmoTeca
de Catalunya



AÑO I 1952 NÚMERO 4

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

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

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

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

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: INDUSTRIAL GRÁFICA ESPAÑOL

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

Sumario

- Editorial. . . . «El Ayuntamiento de Barcelona y el Cine».
- Ensayo. . . . M.^o Luz Morales: «El cine, ventana abierta al tiempo».
- Estudio. . . . J. López Clemente: «Cine experimental».
- Estética. . . . Joaquín de Entrambasaguas: «El diálogo en el cine».
- José Palau: «La lección del momento».
- Evocación. . . «Monsieur» Promio nos trae el «Cinematógrafo».
- Documentos . . A. Promio: «Carnet de ruta».
- Técnica R. P. R. Arcéluz Luzeret, S. J.: «Estado actual del cine en relieve».
- Humor Manuel Amat: «Tijeratura».
- Cine amateur. José Torrella: «Enseñanzas del Concurso Internacional».
- Actividades. Concursos: Bases del XVI Concurso Nacional de Cine Amateur (1953).
- Ultima hora técnica: El cine sonoro magnético sin pista incorporada.
- Para el principiante: El análisis de las escenas, por Harry Fishman.
- Consultorio. . Los efluvios. El tiempo de exposición de las cámaras. El cine amateur en su salsa.
- Cineclubs. . . Jean Queval: «Los cineclubs franceses». Actividades. Requisitos para fundar un cineclub.
- Bibliografía. . Publicaciones recibidas. Revistas.
- Noticario. . . . Enfoque a la actualidad.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Semestre	55 Ptas.
Un año.	100 »
Socios de la SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del C. E. C.	90 »
Extranjero	125 »
PRECIO DEL EJEMPLAR	20 »

EL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA Y EL CINE

No precisamente en función de crónica o reseña traemos a esta columna editorial la velada cinematográfica organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona dentro de las pasadas fiestas de la Merced. La cosa tiene una suficiente dosis de singularidad y de valor histórico y evocativo para ser destacada en nuestras páginas con todos los honores.

Entre los diversos acontecimientos artísticos, deportivos y populares de las fiestas de la Virgen de la Merced, Patrona de la ciudad, quiso el Ayuntamiento intercalar este año una sesión de cine de un carácter único. Contra la tónica voraz y snob de asentar un acontecimiento cinematográfico en la última sensación del espectáculo, en lo más nuevo, los organizadores de esta velada que comentamos hicieron un viaje a París para traer lo más añejo de las cavas del cine. Y así es como el público de Barcelona ha podido retroceder medio siglo y sentirse, con un poco de esfuerzo imaginativo, testigo de aquellas primeras exhibiciones cinematográficas del mundo que tuvieron por escenario el sótano del "Grand Café", de París. "La salida de los obreros", "La comida de Bebé", "Llegada del tren", "Derribo de un muro", etc., han pasado su meteórica, simple y desnuda verdad ante nuestros ojos acostumbrados a las lucubraciones técnicas de un arte complejo y polifacético.

Es posible, no obstante, que a la mayor parte de los espectadores de hoy, estas "vistas animadas" no les hayan producido otro efecto que el de satisfacer una epidérmica curiosidad. Es difícil saber retrotraerse al ambiente de la época y comprender la impresión que aquellas secuencias, para nosotros elementales, causaron a los asombrados espectadores de 1895, para los cuales eran poco menos que arte de magia.

Vimos también "El amante de la luna", de Zecca; el famoso "Viaje a la luna", de Méliès, y, por último, un ensayo de dibujos animados de Kohl, que es toda una revelación de las posibilidades que la fantasía humana podía encontrar en el género.

La segunda parte del programa estaba dedicada a la ciudad como tema, iniciándose con unos fotogramas de homenaje a Fructuoso Gelabert, el decano de los técnicos cinematográficos españoles y realizador de varias de las primeras cintas autóctonas. De ellas vimos el reportaje de una procesión de Sans, de 1897, con la que se abría un desfile de noticiarios barceloneses hasta el del reciente y magno Congreso Eucarístico Internacional.

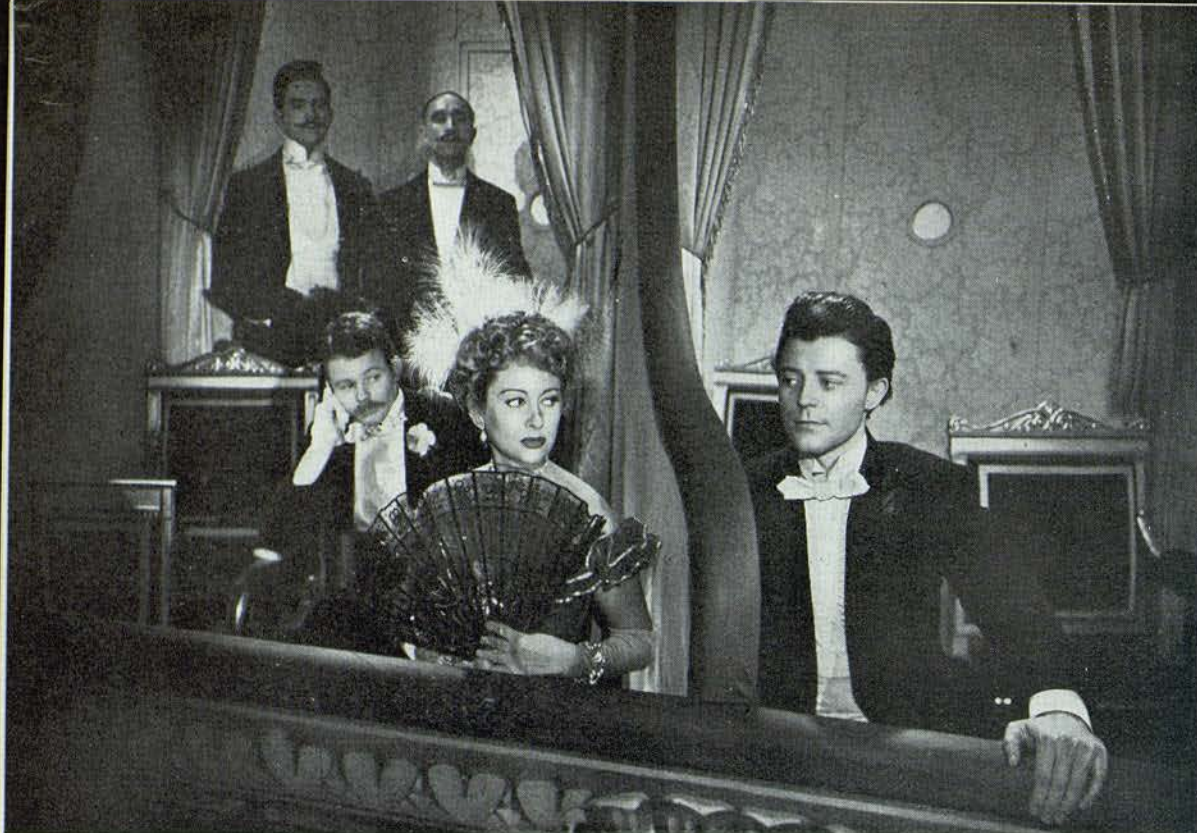
Dicha sesión constituyó un acierto rotundo, que se vió premiado con la asistencia del "todo Barcelona", llenando el suntuoso Cine Alexandra. Y fué necesario repetirla una y otra vez, no habiendo aún podido dar satisfacción a todos los interesados por haber tenido que expedir las bobinas no españolas a la Cinemateca Francesa.

Otra muestra de la atención que presta al séptimo arte el Ayuntamiento barcelonés la tenemos en el premio anual de cine "Ciudad de Barcelona", que este año ha sido limitado a los aficionados y que se concede al mejor documental de la Ciudad, siendo su cuantía metálica de mucha consideración. En la sección "Concursos" encontrará el lector un extracto de las bases que regulan la concesión de ese premio.

El reconocimiento del cine como importante documento de historia local, de que es objeto por parte del Municipio barcelonés, ha puesto en evidencia la necesidad de ser creada una Cinemateca Municipal. Es, cuando escribimos estas líneas, un proyecto que quizá al ver ellas la luz sea ya una realidad o esté en camino de serlo.

NUESTROS PRÓXIMOS NÚMEROS

Tenemos en cartera para números inmediatos de OTRO CINE los siguientes trabajos: «El neorrealismo italiano», por Mario Verdone; «¿Tiene alma el cine?», por René Jeanne; «Un voto en contra del realismo «noir» (5 notas sobre el cine de Marcel Carné)»; por A. Garcia-Seguí; «Como filmé la expedición de la Kon-tiki», por Thor Heyerdahl; «Principios del cine documental», por Manuel Rotellar; y una serie de artículos sobre cine didáctico y para niños, a cargo de Julián Juez.



Un fotograma del último film de René Clair «Les belles de nuit».

EL CINE, VENTANA ABIERTA AL TIEMPO

Por MARIA LUZ MORALES

Por esa ventana que nos abre la finísima escritora María Luz Morales — ventana perfumada de suavidades femeninas e iluminada por el reflejo intelectual de una Europa culta — puede asomarse el lector al panorama del presente número de OTRO CINE.

Vuelve René Clair en su última producción, según parece, a uno de sus temas predilectos: el que podríamos llamar “juego del tiempo”; su distorsión, alteración, retroceso o “vuelta del revés”, si se prefiere. Con el frívolo título —hasta ahora, por lo menos— de “Les Belles de Nuit” y en el tono ligero, divertido, y hasta grotesco, pero cargado de humanidad, por estarlo de humor, que nos deleitó en “El Millón” y en “A nous la liberté!”, el insigne René Clair nos relata, esta vez, la extraordinaria historia de un hombre anhelante de vivir, en plenitud, la *época del amor feliz*: ¿Cuál puede ser esa época? No es, evidentemente, la del colaboracionismo, la bomba atómica y los campos de concentración. Preciso será retroceder a principios de siglo: 1900, parece una fecha rotunda y una meta precisa... Mas, ¡ay!, las gentes de esa época no parecen demasiado satisfechas de sus logros sentimentales: se acusan mutuamente de positivismo, materialismo, prosaísmo, y fijan sus miradas nostálgicas en un momento exacto del pasado: la época romántica, 1830, con sus declaraciones de amor a voz en cuello, sus pasiones al rojo, sus llagas de amor en carne viva; los tiempos delirantes del joven Werther y de Margarita Gauthier. “¡Oh, aquellos, los

románticos y, sobre todo, las románticas, sí que sabían amar! —se dicen esas pobres gentes novecentistas, ya entre la amenaza social de las primeras huelgas y el tufo a petróleo de los primeros automóviles—. Como que sólo vivían para ello...” Ahora: ¿Hasta qué punto es esto cierto? A nosotros, claro está, nos es imposible comprobarlo, como no sea a través de las novelas, los poemas, las estampas de la época. Mas, para un personaje del cine cuando le impulsa la fantasía de un creador como René Clair, nada hay imposible; y ahí tenemos a nuestro protagonista buscando el amor feliz en la época romántica... para ver su ideal descalabrado en una nueva desilusión. Los enamorados del Romanticismo no creen, en modo alguno, estar viviendo un tiempo de plenitud amorosa: el llamado *mal del siglo* no es, al fin, sino descontento, inadaptación: Margarita, Armando y todos los demás, son, en realidad unos nostálgicos de la escala de seda, el puñal veneciano, la endecha del trovador bajo el balcón florido. ¿La Edad Media, tal vez? Sí: la Edad Media. Y así, de retroceso en retroceso, guía René Clair a su personaje hasta la Edad de Piedra; una posibilidad que, sin duda, no entrevió nuestro Jorge Manrique, cuando, hace cinco siglos, meditaba, a su vez, “*como a nuestro parescer cualquiera tiempo pasado fué mejor...*”. Intrínquis, éste del tiempo, de su naturaleza, o mejor, de su esencia, que de siempre ha preocupado a los filósofos. Mera abstracción acaso, convencionalismo o invención del hombre... y, no obstante, la más dura e inexorable de las realidades. Los hombres no han conseguido captarlo, detenerlo o aprisionarlo jamás; ni mudarlo, alterarlo o transfundirle la ciencia; ni la metafísica desentrañarlo, ni las Academias definirlo. Si Einstein aportó, en su teoría de la Relatividad, puntos de vista nuevos e inquietantes, aun parecen los más certeros aquellos de Aristóteles cuya conclusión es que *sin alma humana no hay tiempo*. Y no sabríamos imaginar definición más bella que la de Eugenio d’Ors, cuando, glosando conceptos de Platón, llama al Tiempo *juguete que Dios se ha divertido construyendo, imagen móvil de la Eternidad...*

También en la ficción literaria o dramática han tenido los interrogantes en torno a las incógnitas del tiempo, su lugar, al que los han traído espíritus inquietos, anhelantes de saltar las vallas de la inexorabilidad del tiempo, al impulso y vuelo de su fantasía. Citemos, al azar de la memoria, los nombres de Henry James (cuyo olvidado “*Sense of the Past*” cuaja, al cabo de medio siglo, en el éxito de “La Plaza de Berkeley”, película y comedia); de H. G. Wells, en su “Máquina del Tiempo”; de Aldous Huxley, con su “Mundo Feliz”. Si en todas estas ficciones trata el autor de alterar la marcha del tiempo a su capricho, de hacer andar el tiempo hacia detrás o hacia adelante, ya actualizando lo que fué

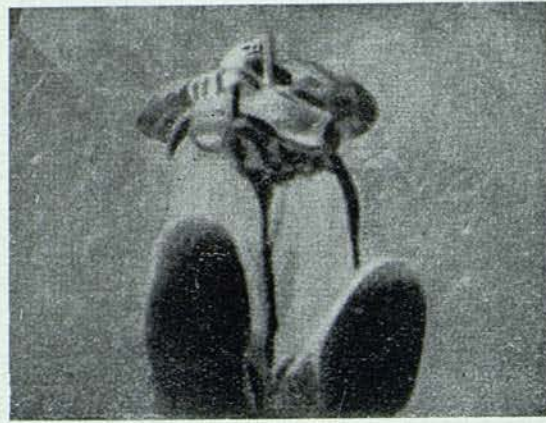
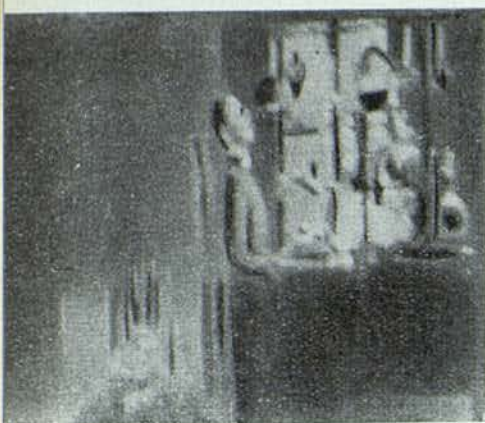
(James), ya anticipando lo que será (Huxley), Priestley pretende abrir en él una fisura, intercalar una ráfaga de futuro entre el pasado y el presente: tal la valiosa aportación de “La Herida del Tiempo”.

El cine no podrá ser ajeno a la sugestión, al atractivo de estos temas. Una posible antología, en bien y en mal, sería extensa, pero, sin apartarnos del propio René Clair, podemos encontrar, dentro del género, alguna obra maestra. No ya en “El Fantasma va al Oeste”, cuya idea central no es de René Clair, sino de Oscar Wilde, y donde el motivo del ayer en el hoy es arbitrario, externo, sino en aquel apasionante “Sucedió mañana”, en que el personaje, un joven periodista, disfruta la curiosa facultad de poder leer siempre hoy *el periódico de mañana*. Conoce, de este modo, no ya lo que sucederá, sino *lo que sucedió*, con veinticuatro horas de anticipación, y puede obrar en consecuencia: apostar, en las carreras, por el caballo ganador; conocer el número del premio mayor de la Lotería; saber qué persona, en plena salud, caerá herida por la muerte. Las consecuencias de este futuro en función de pasado (la anomalía de ese título: “Sucedió... mañana” es ya en sí bastante elocuente) aun a través del peculiar humor reneclairiano, resultan infinitas y trascendentes.

Mas, ¿acaso no es el cine, la pantalla, una ventana abierta al tiempo? No existe, sin duda, medio de expresión más adecuado para dar forma a la inquietud en torno a las incógnitas del tiempo, que éste del cine, que se desenvuelve, justamente, en el tiempo, reproduciendo el curso del pensamiento, no ya con la coraza de una lógica, sino en el libre vuelo de la fantasía. El ritmo —luego, el tiempo— es su esencia, e incluso, en cuanto arte, es tan fugitivo como el tiempo mismo. Sólo el cine, en realidad, siquiera sea de modo fragmentario, permite alterar las leyes del tiempo: acelerar su paso hasta hacernos ver, por ejemplo, la germinación y floración de una planta en brevísimo instante; retardarlo, hasta permitirnos contemplar, con toda calma y en todas sus fases, procesos en el tiempo vertiginosos, masibles por el simple ojo humano, como son el salto del nadador, la carrera del galgo o de la liebre, el vuelo de las aves.

Así veo yo el Cine, como Ventana abierta al Tiempo, que nos permite algunos vislumbres de ese extraño, misterioso juguete que Dios se ha divertido construyendo.

Mafuy Morales



Del film surrealista «La coquille et le Clergyman», de Germaine Dulac.

CINE EXPERIMENTAL

Por J. LOPEZ CLEMENTE

La riqueza técnica y expresiva del cine actual se debe a las audacias de los experimentadores de antaño; de aquella etapa fructífera que nos dió el legado de una pléyade de intelectuales y artistas que trabajaron de espaldas a la taquilla. En este estudio se historia el movimiento experimental y quisieramos que sirviese de estimulante a profesionales y a amateurs, sobre todo a estos últimos, que casi siempre desperdiciaban el supremo don de libertad con que les es dable hacer cine.

Es muy probable que los que *hacen cine*, los que viven del cine, no se hayan dado cuenta todavía de las posibilidades que este medio pone en sus manos para dirigirse a nuestros ojos, a nuestros oídos, a nuestra piel, a nuestros nervios y a nuestro cerebro, en forma nueva y viva. Esto no sólo por lo que afecta al cine. En general, el hombre moderno se encuentra con muchas cosas maravillosas, cuyo poder y significado aún no ha podido medir y se halla de pronto como el niño rico, en la mañana de Reyes, perplejo ante unos deslumbradores juguetes con los cuales no sabe todavía jugar.

Los que *hacen cine* no se han dado bien cuenta sin duda de que la imagen cinematográfica puede ser alterada, modificada, distorsionada, recreada, en una palabra, para brindar al ojo humano, en visión única y múltiple, un mundo totalmente nuevo. No se han dado cuenta de los sorprendentes efectos musicales y sonoros que están aún por descubrir en las combinaciones instrumentales, incapaces de ser reproducidas por ninguna orquesta y sólo posibles para el registro de sonido. Tampoco se han dado cuenta de que el ritmo de la vida puede ser alterado a capricho, con efectos sobrenaturales, ni de que el cine con tres dimensiones nos brinda una realidad inédita para nuestra experiencia. No se han dado, por fin, cuenta de que pueden ofrecernos en la pantalla un mundo de los más variados colores: naturales, artificiales o fantásticos.

Entre los que "hacen cine", hay, sin embargo, excepciones, que son las que en definitiva cuentan. Pero hay también productores, distribuidores y una cosa, más temible aún, que se llama *la taquilla*. Esa masa amorfa que es el público no quiere saber nada de tanteos, ensayos ni experimentos. El público paga y exige la obra acabada, conclusa; no tiene apetencias por colaborar en la creación; su postura es la de simple espectador, pero no un espectador curioso de lo nuevo, sino un espectador a tiro hecho, que le gusta pasear por los caminos trillados. Por otra parte, al público tampoco se le ofrecen regularmente *nuevas audacias* en las que pueda ejercitar su gusto, su sensibilidad, sus sueños; y el público, sin culpa por su parte, se halla ineducado para lo nuevo; no sabe distinguir lo sinceramente original de lo adocenado. En suma, no sabe si habla en prosa o en verso, como el burgués de Molière.

En este círculo vicioso de "no se le da al público porque no acepta y el público no acepta porque no se le da", se halla enmarañado el futuro del cine, en lo que puede tener de arte. No se concibe fácilmente un arte hecho de una vez y para siempre, ya que éste no es más que un constante tanteo, una permanente evolución, un camino, y al cine se le van cerrando, cada día más, en todo el mundo, los caminos

de la experimentación estética. Estos caminos fueron un día los del llamado cine de vanguardia, o los del *cine puro*, *intrínseco*, *abstracto*, *integral* y absoluto. Todos ellos nombres ocasionales y partidistas, que pueden ser comprendidos bajo la denominación de *cine experimental*, en la que caben los ensayos creadores que se realizaron en una época impulsiva del cine y que hoy se llevan a cabo cada vez más lánguidamente y con menor eficacia.

El cine que llamamos experimental tiene su antecedente más notable a raíz del descubrimiento mecánico de Lumière, primero con las películas francesas de Méliés y de Zecca, seguidas de las de Porter y Griffith en América y de las películas alemanas de Paul Wegener y de Robert Wiene *EL ESTUDIANTE DE PRAGA* y *EL GABINETE DEL DR. CALIGARI*.

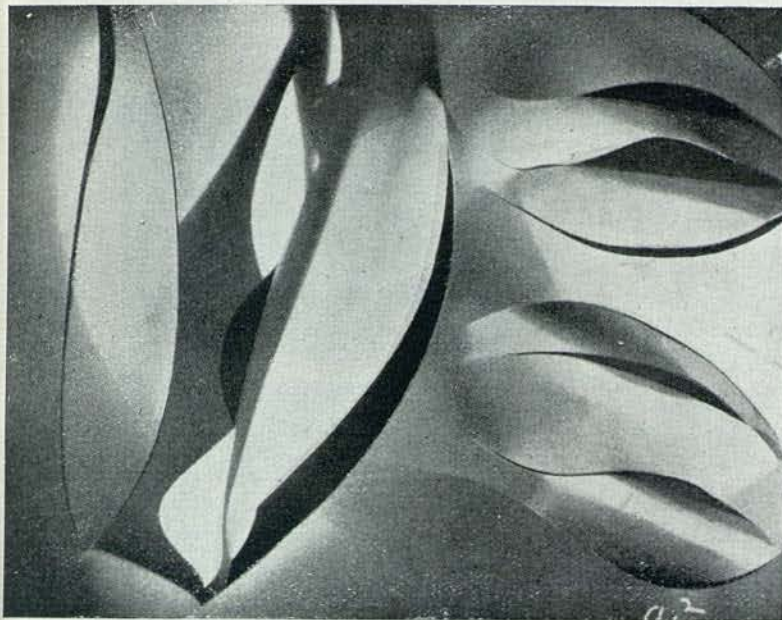
A su vez, ayudaron con sus escritos para la creación de una nueva conciencia esteticista del cine, los escritores Marinetti, Canudo y Delluc, a quien se debe la palabra *fotogenia*, que tanto ha prosperado y que ha supuesto una nueva medida de la forma y la expresión filmicas. En esta época se acaba de dar al cinema su pasaporte al Parnaso, bajo el apelativo de "séptimo arte"; se ha liquidado la que se califica de última guerra mundial; el psicoanálisis se impone con Freud y el cubismo con Braque y Picasso. Pero el movimiento llamado de vanguardia y que tuvo otros muchos nombres de circunstancia, se inicia propiamente a partir del quinquenio 1920-25.

En términos generales, este suceso de la historia del cine se caracteriza por el uso delirante de la técnica. Son los tiempos del "arte por el arte", frase que en el cine se transforma en la de "la técnica por la técnica"; sin embargo, muchos tenían la intención más noble y elevada de ir "por la técnica hacia el arte" (1). Se hacen frases que quieren ser reveladoras, equiparando al cine con "la pintura en movimiento" (2), o con "la música de la luz" (3). Los realizadores, procedentes del campo intelectual artístico (es significativo que ésta sea la única época cinematográfica en que se lanzan a experimentar, unánimemente, con el nuevo medio, escritores, poetas, periodistas, pintores, escultores, ensayistas, dibujantes) andan preocupados con el manejo de los primeros planos para animar las "naturalezas muertas", ayudados por los "travellings" y cambios de encuadre; quieren acelerar o retardar el ritmo y dominar el "tempo" de sus obras mediante el montaje, que les ha enseñado primero Griffith y después la escuela rusa, atontando al espectador con la velocidad vertiginosa de sus planos o desesperándole con la lentitud. Es preciso levantar

(1) M. L'Herbier. (2) Delluc. (3) Abel Gance.

nuevas formas prosódicas y sintácticas para enriquecer al nuevo lenguaje y entonces surgen las sobreimpresiones dobles y múltiples que se despilfarran a troche y moche; los *flous* fotográficos y los objetivos untados con aceites o interceptados con gasas y velos, que hacen la visión difícil; brotan por todas partes los ángulos más rebuscados, verdadera tortura, quiebracuellos de los ingenuos espectadores; las distorsiones de la imagen, en una borraquera plástica; el uso de fotogramas negativos, es decir, el cine vuelto del revés, como un conejo degollado. Ni que decir tiene que muchos de estos recursos técnicos no estaban conseguidos más que en contadas excepciones y creo que la mayor parte del descrédito general de las películas de esa época se deben principalmente a las deficiencias técnicas de muchos de aquellos films. Bien es verdad que estas deficiencias se debían a una noble postura de los realizadores, quienes para experimentar con su nuevo arte tenían que trabajar de espaldas al sentido comercial de los productores, en una lucha común a todos los que con afán artístico se han acercado a los umbrales del cine.

De una u otra forma, sin embargo, la actividad experimentadora se produjo en casi todos los países. En Francia con los films de Man Ray; con "ENTRACTE", de René Clair



Del film «Ritmos de Luz», de Francis Bruguière y Oswald Blakeston.

(primer ejemplo indudable de superrealismo cinematográfico, según Fernández Cuenca en un trabajo sobre el director francés); con "BALLET MECANIQUE", de Fernand Léger; con "CINCO MINUTOS DE CINEMA PURO", de Henri Chomette; "LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN" y "LA FETE ESPAGNOLE", de Germaine Dulac; "UN PERRO ANDALUZ" y "L'AGE D'OR", de Buñuel; los films de Kirsanov y los de Cavalanti. Alemania dispuso también de películas como "DIAGONAL SYMPHONY", del pintor sueco Viking Eggeling; los films de Richter "INFLATION", "VORMITTAGSSPUK" y "RENNESYMPHONIE"; los de Ruttmann, "WÖCHENENDE", "BERLIN" y "LA MELODIA DEL MUNDO"; las películas abstractas de Dischinger y la titulada "UEBERFALL", de Ernoe Metzner, otro pintor. Rusia, con Dziga Vertov y con la escuela de montaje de Pudovkin. Holanda, con el realizador Joris Ivens. Estados Unidos, con "MANHATTA", del pintor C. Sheeler y el fotógrafo Paul Strand, y, en el mismo estilo, "24 DOLLAR ISLAND", experimento de vanguardia de Flaherty sobre Nueva York; las películas de Florey —antiguo periodista— "A HOLLYWOOD EXTRA" (en colaboración con Vorkapich y el hoy famoso cameraman Gregg Toland) y "THE LOVES OF ZERO"; los ensayos cinematográficos del fotógrafo neoyorquino Steiner, "H.O.", "SURF AND SEAWEED", libres todos por excepción de los trucos técnicos al uso, y los films de James S. Watson y Melville Webber, "LA CAIDA DE LA CASA DE USHER" y "LOT AND SODOM", este último con una técnica complicada y perfecta en su difícil realización. Inglaterra, con los experimentos abstractos de Oswald Blakeston y de Adrian Brunel, y con el film "BLUEBOTTLES", del equipo Montagu-Wells.

El llamado propiamente movimiento cinematográfico de vanguardia terminó en Europa alrededor del año 1930, pero más o menos aisladamente se continuaron los experimentos aplicados a la estética del film. Así, en Norteamérica, Maya Deren se enfrenta con el subconsciente en "MESSES OF THE AFTERNOON"; luego, con una moderna interpretación mitológica en "AT LAND" y con un estudio sobre coreografía en "RITUAL IN TRANSFIGURED TIME". K. Anger, en "FI-REWORKS", y C. Harrington, en "FRAGMENT OF SEEKING", se adentran en los sentimientos morbosos. Oscar Fischinger, el antiguo discípulo de Ruttmann, sigue aferrado a sus formas abstractas y musicales, realizando una abstracción sobre el jazz titulada "ALLEGRETTO", y otra sobre la "Rapsodia Húngara n.º 2", de Listz, con el nombre de "POEMA OPTICO"; también colaboró en la composición de la "Tocata y Fuga", de Bach, de la película de Disney "FANTASIA". John y James Whitney son quizá los más puros experimentadores, ya que tienen hasta procedimientos propios de su invención que les permiten obtener los más variados efectos al tratar los problemas abstractos de color, sonido y movimiento. Sus películas, no muchas hasta hoy, las denominan "ejercicios" y las conciben como si fueran "pruebas para un género de representaciones audiovisuales". También en Norteamérica realizó, en 1947, el antiguo pionero de la vanguardia alemana, Hans Richter, el film largo en color "DREAMS THAT MONEL CAN BUY" ("Sueños que se compran con dinero"). La película trata de "lo que siente un artista moderno"; tiene cinco secuencias, preparadas por los cinco artistas Max Ernst, Fernad Léger, Marcel Duchamp, Man Ray y Alexander Calder. A propósito de esta película, que concluye con una secuencia del propio Richter, éste manifestó que "cuando no se tiene dinero se dispone de tiempo y no hay nada que no se pueda hacer con tiempo y con esfuerzo".

En Inglaterra, Len Lye, después de practicar el periodismo, la poesía, la filosofía, como "un alegre trovador del intelecto", decidió hacer películas, pero sin utilizar cámara fotográfica alguna. Quiere demostrar que la cámara es un elemento más pero no indispensable, y para ello su técnica consiste en dibujar imágenes abstractas directamente sobre la película mediante un desarrollo matemático y una técnica manual. Una popular pieza de jazz o una melodía moderna es convertida así en ritmos pictóricos que al proyectarse en la pantalla bailan con vivos colores ante el espectador. Norman McLaren, seguidor de Lye, ha llegado en esta técnica a sintetizar la banda sonora con dibujos hechos también a mano.

En otro orden de actividades experimentales han tenido importancia las películas realizadas sobre diversos temas relacionados con las artes plásticas. Pero hablar del desarrollo e importancia de estos llamados *films de arte* merece trabajo aparte.

A pesar de todo este movimiento, sin embargo, el cine experimental de hoy no tiene la fuerza, ni sobre todo el impulso original, de otros tiempos, impulso del que ha venido nutriéndose hasta la fecha todo el cine de cierta inquietud. La in-



Del film «Una noche en el Monte Pelado», de Alexeieff.



Oskar Fischinger, el maestro del cine abstracto.

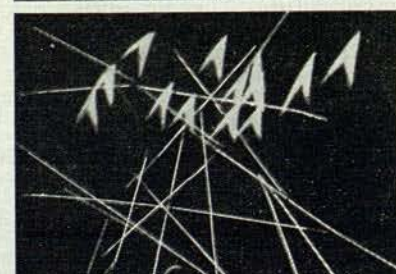
fluencia de aquellos movimientos de avance ha sido tanta —a pesar de sus imperfecciones e impurezas— que con los legados de su herencia continúan hoy haciéndose pasar por originales muchas películas. Algunos de los mejores técnicos del momento pertenecieron a la vanguardia: Richter, ya citado; Robert Siodmak, que realizó para aquella escuela "VORUNTERSUCHUNG" y "MENSCHEN AM SONNTAG". Esta última es un documental de vanguardia, en el que intervinieron jóvenes amigos de Siodmak que habrían de hacerse famosos con el tiempo: Eugen Shuftan, Edgar Ulmer y Billy Wilder, del cual hemos visto recientemente "EL CREPUSCULO DE LOS DIOSSES", la película que es precisamente una crónica negra de la voracidad del cinema. Elia Kazan intervino también en una película experimental titulada "PIE IN THE SKY", aunque sólo como director de un grupo de actores. Cavalcanti, René Clair, directores muy significados en aquella época, continúan siendo actuales, lo mismo que Buñuel, Jean Cocteau y Marcel Carné, por no citar más. Es explicable que estos realizadores sigan aún fieles a la tradición de la que proceden, como puede apreciarse en el sello de sus más recientes obras. Pero el alcance de esta influencia también se deja sentir con gran fuerza en directores como Hitchcock, cuyo estilo parece que hubiera adivinado Léger cuando decía que "el cine personaliza el fragmento"; Orson Welles, en todas sus realizaciones; Carol Reed y los directores italianos Blasetti, Rossellini y De Sica. "MILAGRO EN MILAN", de este último, está impregnado de reminiscencias vanguardistas humanizadas. Por ejemplo, el vuelo simbólico de las chisteras hasta perderse, que utiliza el director italiano, es el vuelo de los sombreros rebeldes contra su rutina diaria en "VORMITTAGSSPUK", de Richter; los efectos sonoros, de una eficacia inimitable para cualquiera otra expresión que no sea la cinematográfica, cambiando las voces de unos ricos propietarios por ladridos y convirtiendo unas órdenes de mando en un ridículo do de pecho de tenor; la aparición y desaparición de objetos y el vuelo final de los pobres sobre las escobas hacia un mundo que no haya perdido la ingenuidad, son todos ellos evidentes recursos de vanguardia. La interpretación de la vieja y el niño, al comienzo de la película, también es característica de un estilo, y el entierro evoca muchos buenos recuerdos a los viejos aficionados. La sensibilidad de Vittorio de Sica ha sabido humanizar con nuevo aliento estos antiguos y acaso eternos recursos que se actualizan, no por lo que tienen en sí de técnica, sino por lo directos que nos llegan al corazón.

Hoy se vive del legado de la vanguardia y por eso el cine debe seguir experimentando para renovar, con nueva savia, la senilidad que le rezuma por los cuatro costados. Si a los artistas se les cierran todas las posibilidades de experimentación, de ensayos, de tanteos con su medio artístico, no harán más que repetir y repetir viejas fórmulas, sin poder escapar del círculo de la rutina, que sólo les deja libres el camino del gag y demás patrones comerciales al uso. El cine ha conse-

guido la maestría mecánica suficiente, pero a esa mecánica hay que dotarla de aliento, de imaginación, de sentimiento, de fantasía. De aquí la necesidad, hoy más sentida que nunca, de nuevos impulsos creadores, a los cuales el cine, por simple instinto de conservación, debe brindar oportunidades de ensayo.

Un nuevo cine experimental, en favor de los valores artísticos, serviría en primer lugar para despertar la imaginación y después para sacudir el letargo letal en que yace el cine, condenado de otro modo a morir a pesar de los aciertos aislados y de alguna tentativa, como la estupenda del cine italiano neorrealista, hoy ya también pasado porque, en el fondo, más que una innovación ha sido la superación de unos procedimientos filmicos para acercarnos más al hombre. Y el hombre está hoy en crisis. Igual que el cine.

isoulleneule



Una escena de un film abstracto de Fischinger.

El Catedrático de «Filmoliteratura» en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, D. J. de Entrambasaguas, personalidad destacada en el mundo de las letras, nos da una excelente lección en torno al diálogo cinematográfico. Punto en extremo delicado dentro del conjunto artístico del film por su roce confusionario con el arte dramático.

EL DIALOGO EN EL CINE

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

La gran labor del cine mudo fué conseguir la sustitución de la expresión oral por la mímica, prescindiendo del provisorio y pobre recurso del rotulado que había venido a sustituir a su vez la primitiva voz del explicador o truchimán, más cerca del prodigio de feria que del arte.

Al aparecer el cine sonoro, cuando casi se había llegado a la meta de la empresa aludida, otra gran labor se le presentó: las dimensiones de la expresión oral, del diálogo, que había de realzar la expresión mímica. En esto, todavía ha de reconocerse que falta mucho para llegar a una solución satisfactoria, dentro de una insobornable posición técnica y estética de lo que hemos designado con la palabra *Filmoliteratura* o Literatura característicamente cinematográfica.

Parece lógico que dentro de estas posiciones cinemáticas, el diálogo sea el complemento de la imagen y que, en consecuencia de ello, la solución sea destinarlo exclusivamente a la expresión de las ideas abstractas, que no admitan representación plástica, pero no es así, como casi todo lo que en el arte parece lógico.

Hay una serie de zonas de delicados matices, en que la superposición de imágenes en distintos planos, con cualquiera de los recursos de enlace en las secuencias cinematográficas, suple, con ventaja, el más expresivo diálogo que pudiera enlazar entre los personajes —triumfo ya alcanzado por el cine mudo— y, por el contrario, una serie de planos hábilmente enlazados, necesitan ser subrayados con una expresión oral, como comentario por contraste o modificación de la imagen, encaminados a un fin. Y en este último aspecto es donde, virtualmente, se nos plantean los problemas del diálogo cinematográfico.

Y, con ello, he aquí el problema actual del cine sonoro: ¿en qué proporción, con qué fines, de qué forma, ha de utilizarse la expresión dialogística y cómo, también, discriminarla de la sonorización no hablada, dando preferencia en cada caso a una o a otra?

Vayamos por partes para ser lo más claros posible en este intuir cada tema, cuya importancia, dentro de la *Filmoliteratura*, no es preciso encarecer.

En primer lugar en el cinematógrafo el diálogo debe subrayar la acción en su desarrollo, nunca detenerla, paralizándola en un plano, y menos cuando éste es primero y de solos los personajes que dialogan, pues en tal caso el fracaso se evidencia.

En segundo lugar, se empleará el diálogo cuando ningún recurso plástico, sea cual fuere, pueda sustituirle, ni siquiera el sonido puro. Las canciones o recitados quedan al margen de esto, ya que forman un inciso independiente que paraliza la acción, como la entonación el paréntesis, y llevan en sí los mismos problemas por separado.

En tercer lugar, el diálogo no deberá llevar en sí ninguna imagen plástica, sino una expresión fundamentalmente ideológica. Cualquier alteración en este sentido requiere una cuidadosísima matización.

En cuarto lugar, el vocabulario dialogístico no debe plantear un mundo mental ajeno a la imagen plástica que subraya, sino ser dúctilmente esclavo de ésta.

Y en quinto y último lugar —aunque este pentálogo sería ampliable y pormenorizable hasta el infinito— la innata elegancia de aquella lejana frase preceptista, "decir todo con las menos palabras posibles", tiene aquí su eficacia absoluta.

¿Pero se cumplen siquiera estos cinco puntos iniciales, elementales, en la redacción de los diálogos de nuestro cine o se tienen en cuenta en los doblajes, de espaldas a la fonética, en que nunca concierne el gesto de la pronunciación de los actores con los sonidos que emiten?

No, decididamente, no. Y la causa proviene más que de falta de conocimiento del cine, de excesivo prejuicio teatral.

En nuestros diálogos cinematográficos —y muchos, muchísimos extranjeros, salvo contadas excepciones, adolecidos de los mismos males— no se tienen presentes las dimensiones, con sus amplitudes y limitaciones, del Cine ni del Teatro.

En el Teatro, en cada representación, aún dentro de una regulación lo más incommovible posible, se crea el desarrollo de la acción; en el Cine se puede reiterar hasta la perfección y dejarla inmortalizada; el uno es la acuarela y el otro el óleo, con sus distintos tecnicismos pictóricos.

En el Teatro, el gesto, el movimiento, tienen una limitación distancial para los espectadores; sus matices, el llanto, la risa, requerirán reforzarse por un pañuelo, o una cargajada, o sustituir a éstos en el diálogo.

En el Cine basta un acercamiento del plano, no sólo para resolverlo, con la visión transparente de unas lágrimas en los ojos o la blancura de los dientes entre los labios, sino que se llevará con la misma densidad emotiva a la retina de cualquiera de los espectadores.

Teniendo presente estas concretas alusiones, pensemos como ejemplo prácticamente sencillo, en este caso escénico y su reiteración en el cine.

En el Teatro: la protagonista llora; sabe que el gesto natural será tan poco escénico como la normal estatura de la tragedia griega; si no emplea el recurso del pañuelo o la mano, ya gastadísimos, una frase de otro personaje, "¿Lloras?, ¿estás llorando?", subrayará felizmente la debilidad expresiva del gesto, de la visión, imposible para casi todos los espectadores, de las lágrimas.

En el Cine: la misma escena, no necesitará más que un primer plano rápido, interpuesto, en la normal distancia de la secuencia, para que el gesto quede visible con inconfundible exactitud para todos los espectadores. Una frase del diálogo, análoga a la indicada en el caso teatral, prescindiendo erróneamente del primer plano o subrayando éste con no menos error, carecería en absoluto de sentido cinematográfico.

En cambio, si tras la imagen plástica hay un pensamiento inexpresable en imagen, la falsedad del llanto, bastará una frase subrayando la escena, aún el primer plano aludido, "¡No finjas que lloras!", y su coordinación con lo que se ve en éste, cuya eficacia será mayor que cualquier gesto, para el público, de la protagonista, delatando la auténtica posición emocional.

Y este ejemplo elementalísimo, vulgar, pero claro, puede servir de orientación para otros casos más arduos.

El diálogo en el cine mudo, con su momia de rótulos, reflejo de la voz del truchimán, fué el andamio teatral que hubo de ir eliminándose; el diálogo en el cine sonoro, es el descubrimiento verdadero de la voz humana subrayando la acción del ser, partiendo de la imagen básica, como en la vida, el gesto, al partir de la voz, es lo que subraya el diálogo.

Es cuestión de dosis y de paladar. No de reglas.

Joaquín de Entrambasaguas

"MONSIEUR" PROMIO NOS TRAE EL

CINEMATOGRAFO



A. PROMIO

Toda persona que haya leído unas cuantas cosas del Cine sabe esto: que el 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière dieron a conocer su invento al público, en el sótano del "Grand Café" de París, y que, traspuesta la sorpresa de los primeros días, las sesiones —de veinte minutos de duración— tuvieron que sucederse ininterrumpidamente durante varios meses.

Lo que quizá algunos desconocen es que un día los Lumière decidieron enviar operadores, provistos de sendos aparatos, al extranjero, con la doble misión de dar a conocer el invento y de impresionar rollos con que renovar los programas.

Uno de esos ayudantes o delegados de los hermanos Lumière fué A. Promio, y su primera salida tuvo por escenario precisamente España.

Monsieur Promio dejó escrito un "Carnet de route", que publicó G.-M. Coissac en su "Histoire du Cinématographe" (1925), y de él damos a conocer en español un importante extracto.

Debemos, sin embargo, prevenir al lector de las serias reservas que nos inspira el texto de Promio, especialmente lo que se refiere a Norteamérica. Su viaje a España sabemos que es cierto, pero lo de América nos escama y no poco. Porque leemos en varios historiadores que quien llevó el "Cinematógrafo" a Estados Unidos fué Mesguich, más joven que Promio y adiestrado por éste en el manejo del aparato. Además de que el propio Mesguich, en su libro "Tours de manivelle", prologado nada menos que por Louis Lumière, explica con profusión de detalles sus andanzas en América, donde fué destinado, dice, por su conocimiento de la lengua inglesa, mientras Promio, de quien Mesguich dice que "parece como si el patrón le hubiese provisto de unas botas de siete leguas", recorría las grandes ciudades de Europa.

Es posible que la fantasía de Promio se hubiese excedido al redactar su "Carnet de route", que no es ningún diario escrito sobre la marcha, como su título parece indicar, sino una evocación preférita.

Quizá otro día demos la versión Mesguich de la llegada del "Cinematógrafo" al país desde donde, con el tiempo, se haría el amo del mundo; pero hemos querido dar preferencia al texto Promio, en primer lugar, por la circunstancia de haber sido nuestra patria su primer campo de experimentación, y luego porque su prosa es bastante más pintoresca que la de su discípulo, muy investido éste de la función de cronista.

CARNET DE RUTA

Por A. PROMIO

En seguida me puse al corriente del funcionamiento del aparato y luego fui encargado de instruir al nuevo personal para enviarlo a distintos lugares de Francia y el extranjero. En aquel momento no existían más que unas cuantas películas, que habían sido filmadas por el propio Luis Lumière, pero este pequeño "stock" resultó insuficiente bien pronto, por lo cual, tras de haber efectuado algunos ensayos de toma de vistas, "monsieur" Lumière me pidió que saliera de viaje cuanto antes me fuese posible para impresionar nuevas vistas con objeto de atender las demandas que se recibían.

España fué el primer país que visité. Yo me sentía algo inquieto. Me hallaba completamente solo y temía un fracaso.

No obstante, una vez mandé mis primeras películas, un telegrama llegado desde Lyon me proporcionó la confianza necesaria y acto seguido proseguí mi tarea con mucha menos inquietud.

En Madrid el cine fué la causa directa de una pequeña revolución en el Palacio Real. A través del Mariscal del Palacio, yo había solicitado de la Reina regente la autorización necesaria para operar en los cuarteles o en los campos de instrucción, esto con la intención de impresionar escenas de ejercicios de la infantería y la caballería. Con extraordinaria gentileza, la Reina me había concedido cuanto pedía. Pero al ocuparme de la artillería, y no queriendo limitarme a un simple desfile, expresé al Mariscal mi deseo de disponer de

varias piezas en acción. El Mariscal puso el grito en el cielo y me dijo que no contara con él para pedir semejante cosa y me conformara con lo que se me había concedido. Yo insistí, sin embargo, y apenas transcurridas cuarenta y ocho horas se me comunicó que la Reina había dado órdenes oportunas para que seis cañones entraran en acción, cosa que causó un gran asombro entre los oficiales, los cuales opinaron que el cinematógrafo Lumière tenía una enorme influencia sobre los soberanos.

De vuelta de España, partí luego hacia Inglaterra, donde volví varias veces especialmente con ocasión de los funerales de la Reina Victoria. Yo había alquilado, a un precio exorbitante, una ventana desde la que se dominaba el recorrido del fúnebre cortejo y así tuve la suerte de poder impresionar varios rollos de esta ceremonia, gracias a dos aparatos situados uno junto a otro y que iban siendo aprovisionados de película virgen a medida que yo iba rodando. La Sociedad Lumière fué la única que obtuvo vistas animadas del acontecimiento. En Londres, las proyecciones se realizaban en el Empire Theater. Se presentaban ocho películas, las cuales eran anunciadas y comentadas por un "speaker". El éxito fué indescriptible. La sala se llenaba sin cesar y por un espectáculo que duraba aproximadamente unos doce minutos, la explotación del cinematógrafo Lumière ingresó 300 libras esterlinas por semana (cada representación nos proporcionaba 1.250 francos, o sea cerca de 100 francos por minuto).

Tras de un viaje a Bélgica me trasladé a Suecia. En Estocolmo, la inauguración de la Exposición fué hecha solemnemente a las once de la mañana por el Rey Oscar. En los laboratorios de Numa Peterson revelé dentro de dos cubos de limpieza el negativo impresionado durante la ceremonia; lo secaba rápidamente y obtenía un positivo, revelado y secado en iguales condiciones. Así pude proyectar, a las siete de la tarde, ante el asombro del soberano. Sólo la reversibilidad del aparato de Lumière podía permitir esta pequeña sorpresa.

Pocas cosas tengo que contar de mi viaje a Turquía, excepto las grandes dificultades con que tropecé para introducir en el país mi aparato tomavistas. En aquella época, en la Turquía de Abdul-Hamid, todo instrumento provisto de una manivela inspiraba serias sospechas. Fué necesario que interviniera la Embajada de Francia y que varias monedas fuesen adrede olvidadas en la mano de algunos funcionarios para que yo pudiera obtener libre entrada. Y de este modo logré trabajar en Constantinopla, Smyrna, Jaffa, Jerusalén, etc.

En Italia tuve por primera vez la idea de realizar vistas panorámicas. Llegado a Venecia, mientras me dirigía desde la estación al hotel por el Gran Canal, contemplaba cómo las orillas huían a ambos lados de la embarcación y pensé que si el cine inmóvil permitía reproducir los objetos móviles, podrían invertirse los términos e intentar reproducir los objetos inmóviles con ayuda del cine en movimiento. Acto seguido rodé una película y la mandé a Lyon con el ruego de que se me dijera inmediatamente lo que *monsieur Lumière* pensara de tal ensayo. La contestación fué favorable.

Hallándome en Alemania, un domingo en Brema había gastado durante la mañana todo el contenido de mis pequeñas bobinas alimentadoras. A las tres de la tarde tenía una cita concertada con el Jefe de un regimiento de pioneros que yo debía impresionar mientras efectuaban el paso de un río. Todos los establecimientos de fotografía estaban cerrados. ¿Qué hacer?... En una importante calle de Bremen descubrí una tienda abierta. Era la de un vendedor de ataúdes, los cuales por cierto son de enormes dimensiones en aquel país. Expliqué al comerciante que tenía precisión de utilizar una de aquellas fúnebres cajas durante breves minutos con objeto de hallar dentro de ella la oscuridad necesaria para cargar tres chasis. Obtenido su permiso, salí disparado hacia el hotel y regresé con película virgen. Tendido en esa cámara negra improvisada, puse a mi izquierda los rollos vírgenes, a la derecha los cargadores y encima de mi pecho la pequeña bobinadora. Cerraron el ataúd y todo discurrió a las mil maravillas.

En parecidas circunstancias hube de recurrir en Génova a soluciones improvisadas. Hallándome dentro de la Exposición, después de haber tomado muchas vistas sin pensar en el riesgo de terminármeme la película, me encontré, en efecto, sin ella en el instante en que tenía ante mis ojos un tema interesante. Esta vez la cámara oscura fué reemplazada por un gran tonel de la casa Fruhinsolz, de Nancy, dentro del cual me encogí y salí encorvado.

Si en Francia y Europa la aparición del cinematógrafo Lumière había provocado un gran entusiasmo, ¿qué decir de lo que vi en los Estados Unidos?... Este país sólo conocía, de la fotografía animada, los ensayos de Edison con su *Kinetoscopio*, aparato individual cuyos resultados eran poco satisfactorios. Así, cuando las proyecciones se realizaron en una de las salas de los Teatros Kleith's, en Nueva York, aquello, además de un triunfo, constituyó una verdadera revelación.

Una nube de periodistas me envolvió, pues en aquellas latitudes la publicidad está siempre a la orden del día. Se me pidieron toda clase de detalles y también fotografías de Augusto y Luis Lumière. Por cierto que, como yo no llevaba ninguna conmigo, los periodistas se arreglaron con mi propia fotografía (tomada en el hotel, al magnesio, por un reporter) que apareció en primera página de los periódicos con este titular: "The manager of the Lumière's Kinematograph". No podía dar un paso por la ciudad sin verme rodeado de una multitud ansiosa de figurar en alguna escena para contemplarse luego reproducida en la pantalla... ¡Cuántas veces rodé de vacío ante aquellas gentes que venían a colocarse a menos de dos metros del aparato!

Dejé Nueva York para trasladarme a Chicago sin decir a nadie cuál sería mi nuevo punto de destino. Pero, apenas me había instalado en el Auditorium Hotel de Chicago, cuando ya me pasaban la tarjeta de dos periodistas... Allí visité al funcionario que desempeñaba un cometido análogo al del Prefecto de Policía de París, y le pedí autorización para tomar algunas vistas animadas de los policías y los bomberos de la ciudad. Al principio el hombre se mostraba un tanto receloso, pero cuando le expliqué que se trataba del cinematógrafo Lumière y que las cintas que yo impresionaba serían proyectadas en el mundo entero junto con las vistas de los policías de Londres y los bomberos de Belfast y de París, su expresión cambió y me citó para el siguiente día. A la hora convenida, cuál no sería mi asombro al encontrar, concentrados en la Michigan-Avenue más de 5.000 policías y bomberos, que yo hice desfilar a mi placer en diversas formaciones y a la marcha que yo indicaba.

El director del teatro donde se proyectaban nuestras películas me envió una invitación acompañada de un palco, para que asistiera a la velada. Acepté y por la tarde me encaminé al teatro, en el que se me había reservado un palco del piso bajo. Sucediáanse sin incidentes los distintos números del programa y finalmente le llegó la vez al cine. Como en Inglaterra, las películas eran presentadas por un explicador. Después supe que aquella tarde el director en persona se había encargado de esta misión. Entre la quinta y la sexta vista, el hombre tomó la palabra en términos parecidos a estos: "Señoras y señores: El representante de los señores Lumière, los ilustres inventores del cinematógrafo, acaba de llegar a nuestra ciudad y es para mí un gran honor poder presentárselo a todos ustedes." Sonó un timbre, todo quedó a oscuras y, de pronto, sin que yo tuviera siquiera el tiempo de moverme, me encontré violentamente iluminado por un foco situado en la parte alta de la sala y cuyos rayos luminosos habían sido dirigidos previamente sobre el palco que yo ocupaba. Y una salva de aplausos resonó en la sala.



SALVADOR
MÉTRICA

Lectura microscópica

Poco antes de morir, el famoso astro de la pantalla John Barrymore tuvo que ser recluso, debido a su estado de extrema gravedad, en cierta clínica famosa. No impidió, el encontrarse enfermo, que su humor agudo y chispeante se manifestara como de costumbre.

El régimen alimenticio a que hubo de ser sometido era, ciertamente, de lo más estricto que imaginarse pueda. Un día, tras una de estas microscópicas comidas, la enfermera, solícita, se acercó a su lecho y le dijo:

—¿Desea algo más, señor Barrymore?

—Sí, señorita; después de haber "comido" desearía que me trajera un sello de correos para leer un rato.

Groucho Marx interrumpe

En una reunión de artistas famosos en Hollywood, una solterona que no había desesperado todavía de la posibilidad de flechar a un apuesto varón, se acercó a Groucho Marx y le dijo:

—Señor Marx, creo que va a ser muy difícil que yo pueda casarme. Los hombres hoy en día están echados a perder; yo necesito un hombre que no le guste el vino, el tabaco ni las mujeres...

En este momento Groucho Marx la interrumpió y le dijo:

—¿Para qué lo quiere entonces?

El cielo de Buñuel

El director cinematográfico español Luis Buñuel ha producido "Subida al cielo", una de las dos contribuciones de Méjico al reciente festival de Cannes. Contra todo pronóstico, la película no mereció mención alguna ni tampoco la crítica mejicana la recibió con entusiasmo cuando se estrenó en la capital.

En suma, "Subida al cielo" parece haber sido para Buñuel un descenso desde el pedestal de la fama. Pero las recientes noticias de que después de dos años de preparativos ha iniciado al fin el rodaje de "Robinson Crusoe", hacen creer a sus admiradores que el descenso es sólo temporal. La cinta se hará simultáneamente en inglés y en español, pues según dijo un amigo suyo, "Luis se ha convencido de que para subir al cielo se necesitan una escalera grande y otra chiquita..."

A rebajar tocan

En una reunión especial de 4.000 de sus empleados, Metro Goldwyn Mayer, el mayor de los estudios productores de Hollywood, anunció una rebaja del 25 al 50 % en los salarios superiores a mil dólares semanales.

Al dar la noticia, Nicholas Schenck, presidente de la corporación, explicó que estas rebajas tenían por objeto eliminar el despilfarro resultante de "operaciones suculentas en años suculentos".

A pesar de tantas suculentas, la noticia de sueldos de "corto metraje" maldita la gracia que les hizo a los empleados de la Metro.

Información añeja

La revista "Visión", impresa en los Estados Unidos y en Chile, al referirse a España escribe que "siguen en el país trabajando para la pantalla: la argentina Susana Canales, el portugués Virgilio Teixeira, los italianos Raf Vallone y Elena Varzi, la francesa Dominique Blanchard, su compatriota Louis Jourdan y la norteamericana Joan Fontaine. Dentro de poco los franceses Vernon y Aubrey Bouver comenzarán a trabajar para "Barcelona 52" dirigida por un francés, María Félix también está allí dispuesta a hacer cine y se espera pronto, entre muchos, al cómico Bob Hope".

Eso del cómico Bob Hope no puede negarse que tiene gracia...

Disney, el genio

Walt Disney ha invadido al mundo del reino animal con una serie que titula *Aventuras de la vida real*. Las dos primeras cintas *Valle de los castores* e *Islas de las focas*, fueron excelentes en cuanto a tema, desarrollo y fotografía, pero para muchos la tercera, o sea *El mundo de la naturaleza*, es la mejor. Está basada en el drama que tiene lugar entre las plantas, las aves y los insectos de la zona templada cuando la naturaleza sufre las mutaciones del ciclo regular de las estaciones.

El milagro de la cámara en *El mundo de la naturaleza* consiste en mostrar, en pocos segundos, un proceso que incluye todo un año. Ante los ojos del espectador, revienta la semilla, crece la planta, se abre el botón y una magnolia extiende sus pétalos como bailarina dormida que se despertara.

Como si dijéramos la plasmación artística —dibujo y humor— de aquellos documentales "Ufa" de *avantgarre* que hasta hoy nadie ha superado.

Anécdota rancia

En su primer viaje al Este de su patria, la pequeña actriz cinematográfica Shirley Temple visitó, cuando acababa de cumplir 9 años, al presidente Roosevelt, en su residencia de la Casa Blanca, acompañada por su padre, Mr. George Temple y su madre.

La conversación versó sobre costillas de ternera, un diente que había perdido recientemente Miss Temple y un salmón que había pescado en Vancouver.

Al salir de la Casa Blanca, exhibió la estrellita su álbum de autógrafos, que consideraba, declaró, "un libro muy importante ahora". Manuscrita, en diagonal en una página entera aparecía la siguiente dedicatoria: "A Shirley, de un viejo amigo, Franklin D. Roosevelt."

Por la recopilación

Manuel Amat

CONGRESISTAS DE LA U. N. I. C. A. EN BARCELONA

por Salvador Mestre



—¡Rayos! Ahora me doy cuenta de que me he olvidado la cámara...

La lección del momento

Por JOSÉ PALAU

DOS EJEMPLOS DEL EQUILIBRIO GUIONISTA-REALIZADOR

Por primera vez, en nuestra prensa, se ha dado el caso de prestar atención preferente al nombre de un guionista. Se trata de Carlos Blanco, autor de la comedia dramática *Los ojos dejan huellas*, convertida en película por José Luis Sáenz de Heredia. Su nombre se tuvo muy en cuenta en las consignas publicitarias de la mencionada película. El hecho es significativo por cuanto revela que el guionista va cobrando cada vez más importancia en el ámbito cinematográfico nacional y que así lo reconocen los medios bien informados.

Forzosamente las tareas cinematográficas han de revestir carácter colectivo. La situación ideal consistiría, sin duda, en que todo el trabajo estuviera en una sola mano, pero considerando cuán difícil resulta que la misma persona reúna todos los talentos que se requieren en la confección de un film, sucede que, en la mayoría de los casos, la división del trabajo se impone como una exigencia insoslayable. De esta división sale el especialista, entre los cuales ninguno más importante que el guionista.

Nos consta que la mayoría de los guionistas proceden del campo de la literatura, pero comprobamos fácilmente que sólo logran salir adelante aquellos que, desechando las fórmulas consagradas en la novela y el teatro, consiguen apropiarse las que triunfan en la pantalla, que son de un orden muy distinto, porque si es verdad que el escritor cinematográfico se sirve de la pluma, no debe olvidarse que piensa constantemente con la cámara. En fin de cuentas, el cine es el arte de pensar con imágenes. El guionista es quien planifica la acción dramática en una serie de momentos dotados de la mayor fuerza visual y quien se esfuerza en multiplicar las ocasiones favorables a la labor del director y de sus intérpretes.

Es natural que las relaciones del guionista con el director no puedan determinarse sobre la base de principios generales por tratarse de relaciones variables, susceptibles de revestir diferentes modalidades, según sea el valor personal de cada uno de los artesanos que intervienen en la confección de la obra cinematográfica. Qué duda cabe que cuando el director figura en primera fila, cuando es una verdadera notabilidad, el guión constituye sólo la causa material del film. Suele ser el punto de partida de una obra cuyos rasgos esenciales manifestarán, en forma inconfundible, la auténtica personalidad del realizador con estilo propio. Otras veces existe proporción entre el que escribe y el que rueda. El primero propone el tema y el segundo dispone su realización. Películas como *Los ojos dejan huellas* son fruto de esta fórmula que goza de la máxima vigencia en el mundo cinematográfico.

Sin querer subestimar los méritos de José Luis Sáenz de Heredia, consideramos empresa vana buscar un común denominador a su importante labor cinematográfica, que precisamente se distingue por las formas muy diversas que reviste. Diríase que se clasifica entre los realizadores que mejor asumen el tema propuesto para ejecutarlo en forma conveniente, adoptando, en cada caso, el estilo más apropiado. En esta última ocasión Carlos Blanco le ha facilitado una historia original, mitad psicológica, mitad policíaca, de pausible rendimiento en la pantalla. La historia no llega a ser del todo convincente, ya que presenta puntos vulnerables, pero contiene suficientes aciertos para que, en última instancia, pueda ser objeto de un juicio favorable. Y así, de un guión ingenioso y de una dirección muy hábil, ha salido una película que tendremos en cuenta siempre que se hable de nuestra cinematografía.

Una escena de
«Justicia cumplida».

Puestos a hablar de guionistas la actualidad, a propósito de *«Justicia cumplida»*, nos aconseja referirnos a Charles Spaak que es uno de los escritores que más han trabajado para prestigiar el cine francés. Un cine que no siempre logra evitar los esquemas literarios, tan presentes en la mentalidad gala, ni tampoco, lo que es aún peor, cierto gusto retórico como, por ejemplo, sucede en los guiones de Jacques Prévert. Charles Spaak posee, en cambio, una lúcida visión de los problemas que plantea la narración cinematográfica. Buena prueba de ello la constituye la lista de las películas que ha escrito, entre las que se cuentan títulos tan valiosos como *Les Nouveaux Messieurs*, *La Grande Illusion*, *Le Grand Jeu*, *La Bandera*, *Pensión Mimosa*, etc. Ahora bien; es indudable que con *Justicia cumplida* ha escrito su mejor historia para el cine. Se trata de un caso de eutanasia juzgado por siete personas designadas por la suerte para constituir el Jurado que ha de dar el veredicto.

Desde *Si yo tuviera un millón*, la fórmula que consiste en construir una cinta a base de historias sucesivas, guardando relación entre ellas, ha dado bastantes frutos. No obstante, si Charles Spaak se ha acogido al procedimiento ha sido con el deseo evidente de renovar la técnica y ampliar sus posibilidades, dando un giro singular al procedimiento. En su película las historias no se engarzan en forma de capítulos sucesivos, según la receta usual, sino que están dispuestas correlativamente, discurrendo, como quien dice, simultáneamente, hasta el punto de interferirse más de una vez, pues aunque se trata de personas, ayer totalmente ajenas las unas a las otras, el azar ha dispuesto que, por unos días, coincidan en una preocupación común: la culpabilidad o inocencia de una mujer que declara haber procedido de acuerdo con la más profunda piedad al abreviar la agonía de un enfermo declarado incurable.

Charles Spaak ha encontrado su mejor intérprete en la persona del realizador André Cayatte, quien asumió por su cuenta el tema apasionante que llegaba a sus manos. Tema delicado, que los autores del film proponen a la conciencia del espectador sin tomar partido, procediendo como cronistas imparciales de la sociedad moderna; mostrando cómo el sentido de la justicia, tal como se pronuncia en una determinada persona, depende de factores subjetivos difíciles de eliminar. La extraordinaria ambición de la película reside en su pretensión de mostrarnos, en cada caso, el clima moral que determina el pensamiento y la conducta de las siete personas que la Justicia ha convocado para que enjuicien la conducta de la acusada, la cual purgará en el presidio su debilidad ante el misterio del sufrimiento y de la muerte que ella no supo abordar con aquella fortaleza que sólo puede conceder la fe religiosa.

José Palau



Asíduos lectores de la revista francesa «Cine Amateur» varias veces llamó nuestra atención el que el nombre del Rdo. P. Ramón Arcéluz, S. J., avalara unos trabajos sobre cine, y últimamente, sobre el relieve.

He aquí, pues, cómo el camino que nos ha conducido al P. Arcéluz, Profesor de las Escuelas Profesionales de «Jesús Obrero» de Vitoria, ha pasado por Francia. Reconocemos que el rodeo ha sido largo, pero nos felicitamos de haber llegado a destino: obtener para Otro Cine su valiosa colaboración.

ESTADO ACTUAL DEL CINE EN RELIEVE

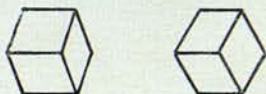
Por el P. RAMON ARCELUZ LUZERET, S. J.

Gracias a los métodos estereoscópicos, hemos gozado del relieve en la fotografía precediendo al color; no podemos decir lo mismo del cine, ya que disponemos de magnífico colorido, cuando estamos por llegar a una solución práctica en la tercera dimensión.

Muchos han sido los procedimientos empleados para obtener el relieve en el cine (gafas bicolores, obturadores alternos, etc.). Modernamente se han conseguido filtros polarizantes, de espesor muy pequeño, montados entre láminas de vidrio, de manejo fácil y transparentes a todos los colores del espectro. Mediante su empleo hemos podido contemplar en el Festival de Londres de 1951 un avance cinematográfico interesante, en el que se juntaban el color y el relieve; curiosidad, entre otras muchas, que mostraban en la exposición de South Bank.

* * *

Estudiemos el fundamento de los métodos estereoscópicos. No hay duda que la visión binocular es indispensable para percibir el relieve. Un solo ojo no es capaz de hacerlo. La sensación de relieve procede exclusivamente de la desigualdad de las imágenes que, de un mismo objeto, se forman en uno y otro ojo. Las imágenes formadas en la retina no son idénticas para cada ojo, como no lo son tampoco las de los observadores, que ven un mismo objeto bajo ángulos diferentes.



Obsérvense estas dos perspectivas del mismo cubo visto por cada uno de los ojos. El derecho exagera más los ángulos agudos y obtusos del rombo; mientras que el izquierdo tiende a igualarlos. La diferencia será tanto más pronunciada cuanto más cerca se hallen el observador y el objeto; y, en igualdad de circunstancias, el observador que tenga los ojos más separados percibirá mayor sensación de relieve. Este será el fundamento de un truco del cine tridimensional, para exagerar la tercera dimensión; o sea, el separar más los objetivos de las cámaras que han de hacer las dos vistas simultáneas, produciendo la hiperestereoscopia.

De esta manera los clásicos estereoscopios colocan una al lado de otra y delante de cada ojo las fotografías correspondientes a dos objetivos cuyos ejes ópticos sean paralelos entre sí y con una separación igual a la de nuestros ojos. Estas dos fotografías, sacadas de la manera dicha, pueden imprimirse una encima de otra, con la condición de que cada ojo no vea más que la imagen que le corresponde. Así se han utilizado con resultado satisfactorio los anaglifes; es decir, dos vidrios de colores complementarios (por ejemplo, verde y rojo) y coloreadas cada una de las dos imágenes con su color correspondiente. O sea, el ojo que lleva el cristal rojo no verá las tintas rojas por confundirlas con el fondo blanco que aparece rojo; en cambio, distinguirá todo lo verde; porque cada vidrio ab-

sorbe su color complementario produciendo el efecto tanto más próximo al negro cuanto más acertadamente se hayan elegido las tintas.

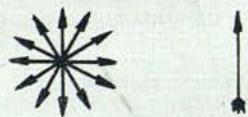
* * *

En el caso del cine, se ha utilizado este sistema de proyectar dos películas sacadas al modo dicho, superponiendo las dos imágenes en una misma pantalla; y, claro está, cada una con un color complementario al de la otra. Esto requiere en los espectadores unas gafas teñidas de los mismos colores. La consecuencia es que reproducirá el relieve deseado, pero la proyección será en blanco y negro.

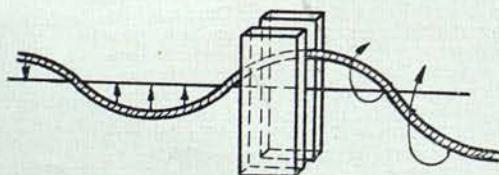
Este ha sido el principal procedimiento del cine en relieve hasta que se ha aplicado la luz polarizada para la separación de las dos imágenes, permitiendo la proyección de películas en color.

La luz se puede definir generalmente como la causa de los fenómenos luminosos. La luz es un movimiento vibratorio que hiere nuestra retina, produciendo un color u otro según el número de vibraciones que incidan por segundo.

Imaginemos una cuerda a la que damos un movimiento de vaivén; cada punto de la cuerda describe en el espacio una recta perpendicular a la dirección de la cuerda en reposo. Pero es de notar que sobre cada uno de esos puntos hay innumerables perpendiculares. Un rayo de luz natural vibra



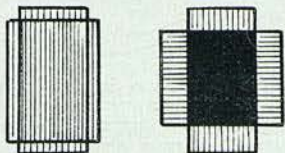
describiendo esas innumerables perpendiculares a la dirección de propagación. Si la cuerda, en posición horizontal, la hacemos pasar a través de una rendija vertical y con la mano se le imprime a un lado de la rendija un movimiento *desordenado* cualquiera, el movimiento se propaga en el otro lado de manera que las vibraciones u oscilaciones sean *exclusivamente verticales*.



Esto ocurre con la luz natural; que si la hacemos pasar por un filtro de polarización deja de vibrar en los innumerables planos que se cruzan en la dirección de propagación, para hacerlo en uno solo, capaz de excitar la retina lo mismo que la luz natural.

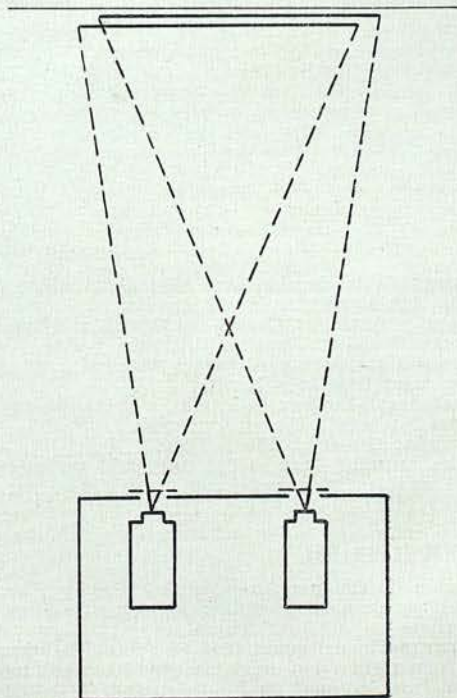
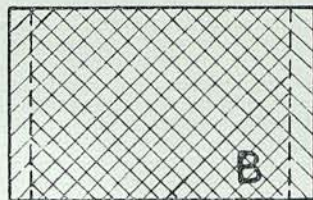
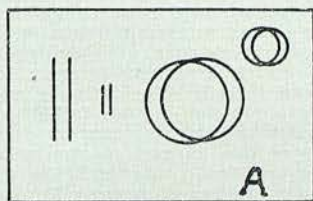
Insistamos en el símil de la cuerda. Si a la cuerda que sale de la dicha rendija le hacemos pasar por otra rendija vertical, continuará la vibración sin alterarse. Pero si esta nueva rendija la ponemos en posición horizontal anulará las vibraciones y la cuerda dejará de vibrar al otro lado .

La luz que ha pasado por un filtro de polarización sólo vibra en un plano. Y si la hacemos pasar por otro filtro



forzosamente ha de haber dos posiciones de este filtro diferenciadas en un giro de 90°; en las que si a una corresponde el dejar pasar la luz a la otra corresponde el impedir la vibración.

Al primer filtro que polariza la luz le llamaremos **polarizador** y al segundo que permite analizar la luz polarizada se le llama, cuando obra como tal, **analizador**.



Coloquemos ante el objetivo de una máquina de cine un filtro polarizador. La proyección será visible a nuestros ojos porque la luz polarizada sigue siendo un movimiento vibratorio e impresiona nuestra retina lo mismo que la luz natural. Pongamos entonces un analizador ante nuestros ojos; cuando la posición coincide ópticamente con la del polarizador, la imagen será visible; en cambio, al girar el analizador 90° impedirá el paso de la luz polarizada y no será visible la imagen.

La instalación que pudimos ver en el festival de Londres constaba de dos aparatos proyectores perfectamente sincronizados y cada uno con su filtro adosado exteriormente al objetivo; de tal manera que los planos de polarización de ambos filtros formaban 90° entre sí. Las dos proyecciones que inciden sobre la misma pantalla quedan desplazadas la una con respecto a la otra, como se puede ver en el gráfico B.

Este desplazamiento coincide con la distancia que tenían entre sí las cámaras que hicieron las dos películas. Es decir, que la proyección resulta confusa; o mejor dicho, las imágenes salen duplicadas; con una duplicidad tanto más acentuada cuanto estaban más próximos los objetos de la cámara. (A)

Al llevar el espectador un filtro analizador delante de cada ojo, se consigue que el ojo derecho no vea más que la imagen que sacó la cámara derecha; y el izquierdo la que sacó la cámara izquierda, reconstruyendo con esto la sensación de relieve .

Los analizadores van montados en unas gafas y orientados para que cada ojo no vea más que lo que corresponde.

El efecto conseguido es maravilloso y da la sensación de que la escena, saliendo de la pantalla, flota en el aire, acercándose y alejándose del espectador. No se puede comparar con un alto relieve que tiene su límite respecto a la tercera dimensión; es muchísimo más; y en algunas escenas sobrepasa la realidad por efecto de la hiperstereoscopia descrita anteriormente.

Mi butaca estaba unos diez metros de la pantalla; y cuando en la escena salió un actor que alargaba su mano en ademán de despedida al público, causaba la ilusión de tenerla a medio metro, con posibilidad de corresponderle al saludo.

El procedimiento utilizado de luz polarizada permite la proyección en color, como lo demostraron varias fantasías de humos coloreados y, sobre todo, con un documental de la ribera del Támesis en perfecto tecnicolor y de una realidad sorprendente.

Un simpático amigo de Barcelona me decía, al final de la proyección, que junto con la entrada nos podían haber dado un comprimido de aspirina. No sé si es para tanto. Pero ciertamente la reproducción del relieve necesita un esfuerzo de nuestro cerebro que pudimos soportar con gusto la media hora que duró la sesión. De haber sido más larga la película, quizás hubiésemos necesitado la pastilla de nuestro amigo.

* * *

Después de haber publicado nosotros en la revista francesa "Cine Amateur" del mes de julio de 1952 un pequeño artículo sobre este mismo asunto, leemos en el número de julio de la misma revista otro artículo de Jean Mazard, titulado "Illusions sur le relief", capaz de desilusionar a todos los investigadores del cine en relieve. Llega a decir: "Au point de vue plastique, on reproche au relief stéréoscopique de donner généralement l'impression de carton-pâte, et ceci d'une façon absolument irrémédiable." "La stéréoscopie conduit à un impasse."

¿Será otro el camino para llegar a obtener la tercera dimensión en el cine; o nos contentaremos como hasta ahora con estudiar bien las sombras para suplir esta perfección?

Dejemos en su optimismo a los investigadores para que algún día nos sorprendan con una solución adecuada al problema.

Romain Aurélius Luzet
A.

(Dibujos del autor)

FilmoTeca
de Catalunya



ENSEÑANZAS DEL CONCURSO INTERNACIONAL

Por JOSE TORRELLA

El Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur, celebrado este año en España —por primera vez después de las dos guerras: española y mundial—, nos deparó la oportunidad de ver cine amateur extranjero y de establecer comparaciones.

Nosotros los españoles solemos ser más generosos en valorar las cosas de fuera que las propias. Es un prejuicio, a veces ingenuo, a veces *snob*, de imaginar las obras extranjeras dotadas de un mérito o un encanto superior a las nuestras. Así no es de extrañar que, a pesar de sabernos clasificados año tras año por un jurado internacional como uno de los dos primeros países del cine amateur, mantuviésemos interiormente la llamita de nuestra admiración por lo de fuera y esperásemos gozar de lo lindo con los films seleccionados por países, quizá más avanzados que el nuestro en otros órdenes, pero inferiores a nosotros en el terreno concreto del cine amateur.

La comprobación personal nos confirmó el justiprecio con que nuestra cinematografía amateur viene siendo calificada uno y otro año en Estocolmo, Varese, Luxemburgo, Glasgow o Barcelona. Pero también nos ha enseñado a matizar y pormenorizar nuestra clasificación.

Primeramente hemos adquirido el pleno convencimiento de que, en films de ficción argumentada, somos el número uno. Incluyo en esa denominación no oficial de "ficción argumentada" a obras que, como *Retorno*, por conveniencias se mandan al apartado *fantasías*, pero que en puridad no difieren de las de *argumento* más que en los grados de fantasía o de simbolismo de su tema, siendo su técnica discursiva y escénica la misma. Así entendidos, podemos proclamar sin ninguna clase de *chauvinismo* que films como *Porta closa*, *Gotas*, el citado *Retorno*, *Impasse* o *El campeón*, son, dentro del cine amateur, piezas maestras.

En cambio, y a pesar de nuestra brillante clasificación de conjunto, estamos muy bajos en cuanto se refiere a films de fantasía (pero de auténtica fantasía o *genre*, como en la nomenclatura oficial se denominan) y en los documentales.

Vamos salvando con mayor o menor fortuna el escollo *fantasía* gracias a la ambigüedad del género, que nos permite inscribir buenos films nuestros que apenas tienen nada que ver con una concepción purista o abstracta del cine. Pero no podemos engañarnos a nosotros mismos: no hemos hecho nada que, si no por la excelencia de su resultado, pueda al menos por su intención compararse al delicioso *Munter streke* noruego. Reducido el género a sus rigurosos límites, tenemos que confesar que no se hace aquí prácticamente nada en el terreno del cine puro o deshumanizado.

Pero aun nuestro drama no es éste. Porque si el amateur español no se siente atraído o inclinado a un determinado género, no podemos forzarle a su cultivo. Lo peor es el caso de los documentales, con los que todo poseedor de cámara se atreve y, sin embargo, estamos como el chiquillo que en aritmética no hay modo que pase de la tabla de sumar: no pasamos de la excursión y el folklore. Y si aún fuesen concebidos estos documentales con una intención aguda o con un sentido poemático, y estuviesen expresados con un estilo personal, podrían suplir con creces la carencia de interés o de novedad en el tema.

¿A qué será debido que nuestros cineístas, que tanto desuellan en el cine de ficción, se muestren tan apagados en el documental? ¿Por qué nuestros amateurs buenos subestiman y preterizan este género que en el cine grande cobra cada día más consideración y da obras de tanta calidad como "*Lezione de geometria*" o "*Van Gogh*", pongo por ejemplo?

En realidad —y esto puede servirnos de consuelo— la llamémosle *crisis del documental* existe también en el cine amateur de los demás países, aunque parezca lo contrario gracias a las estupendas puntuaciones que, dentro de este género, obtienen algunos en el Concurso Internacional. Nos sobrepasan, es cierto, en interés informativo y curiosidad de sus temas, porque en lugar del motivo folklórico o turístico al alcance de cualquier viajero se encaran con temas, lo más inéditos posible, que dan mucha mayor valía al film como documento: el paracaidismo, la fundición de campanas, la prótesis dental o los análisis de sangre. Pero suelen servirnos esos magníficos temas en frío, como meros *reporteros* o *coleccionistas* de imágenes. Como dijo nuestro Delmiro de Caralt de una de esas cintas, no son más que la materia básica recogida y dispuesta para crear un film documental, pero el film está por hacer.

Es una lástima que el cineísta amateur no se entregue con más entusiasmo, exigencia y personalidad al género documental, que justamente por sus circunstancias parece ser uno de los más apropiados y asequibles al trabajo individual y a los medios del aficionado. Y hemos de creer que lo es desde el momento que los films de esta modalidad llueven como chubasco de primavera en el primaveral concurso español del cine de paso estrecho.



SECCION DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

RENOVACION DE JUNTA

En la reunión general ordinaria de la Sección, celebrada el día 11 de agosto, se procedió a la renovación de la Junta Directiva, la cual ha quedado constituida como sigue:

Presidente: Salvador Rifá.

Vicepresidente: Delmiro de Caralt.

Secretario: José M.^a Aymerich.

Tesorero: Francisco Flo.

Vicetesorero: Felipe Sagués.

Vocales: José M.^a Galcerán, Domingo Giménez, Carlos Santías, Juan Español, Juan Bas Bofill, Domingo Saret, Quírico Parés y José Roig Trinxant.

Las tareas de la Sección han sido distribuidas dentro de la Junta en las siguientes Delegaciones:

Biblioteca y Archivo: Caralt, Aymerich y Español.

Relaciones Sociales: Santías, Galcerán y Bas.

Relaciones Extranjeras: Caralt y Galcerán.

Proyecciones: Sagués y Saret.

Publicaciones: Giménez y Parés.

Concurso Nacional: Flo y Aymerich.

Propaganda: Giménez, Flo y Roig.

En dicha reunión general fué aprobado un nuevo Reglamento, del cual procuraremos dar un extracto en números sucesivos.

CURSO XX (1952-53)

La Sección de Cinema Amateur del "Centro Excursionista de Cataluña" se encuentra en plena celebración de su vigésimo aniversario.

La inauguración del curso 1952-53 ha tenido lugar con una sesión de homenaje a los cineístas españoles ganadores en el "V Festival International du Film Amateur" (Cannes), con el siguiente programa:

- Apertura de curso por el Presidente de la Sección señor Rifa.
- Proyección del reportaje de los actos del Concurso y Congreso Internacionales de la U.N.I.C.A. celebrados en Barcelona.
- Semblanza de J. Castellort y J. M. Lladó, por el Redactor-Jefe de OTRO CINE José Torrella.
- Impresiones del Festival de Cannes, por el delegado español José M.ª Galcerán.
- Reparto de premios.

Serán continuadas las sesiones que con el título "Los cineastas frente a su público" fueron iniciadas en el curso anterior. Están previstas de momento las siguientes: 19 de noviembre. Sra. Marta Grésely de Steijer. 17 de diciembre, don Delmiro de Caralt. En cada una de ellas habrá, como de costumbre, la semblanza del cineasta y su obra, a cargo de José Torrella, y la "entreviú" y proyección de un film inédito, con comentarios, de su realizador.

Una innovación que se introduce en este curso y que de seguro despertará general interés, es la exhibición de novedades técnicas cinematográficas, presentadas y comentadas por sus representantes. Dichas novedades técnicas serán presentadas en un plan "íntimo y afectuoso", sin que exista la menor barrera de un mostrador comercial entre el cineasta y el exhibidor. Las dos primeras de esas sesiones están señaladas para los días 5 de noviembre y 3 de diciembre, a las siete y media de la tarde.

La Sección ha convocado el XVI Concurso Nacional de Cinema Amateur, cuyas Bases íntegras se publican en el apartado "Concursos" de este mismo número de OTRO CINE, y cuyo plazo de admisión de films queda este año prorrogado hasta el 25 de marzo de 1953.

La Sección invita a todos aquellos poseedores de cámara que no sean socios, a visitar la Secretaría de la misma, cualquier miércoles de siete a nueve, a fin de que puedan ser informados de las ventajas que pueden adquirir inscribiéndose socios.



NUEVO TRIUNFO ESPAÑOL EN CANNES

En el V Festival de Cine Amateur de Cannes, celebrado el pasado mes de septiembre, el cine amateur español ha vuelto a triunfar en toda la línea. El film "EL CAMPEON", de José Castellort y José M.ª Lladó, de Igualada, ha sido distinguido con la Copa del Presidente de la República Francesa y la "Challenge", máximos galardones del Festival, y el Gran Premio de la categoría Argumento. Por tres años consecutivos España ha conquistado los máximos premios en este certamen internacional amateur (los años 1950 y 1951 obtuvo dichos galardones el cineasta amateur Enrique Fité por sus films "Porta Closa" y "Retorno", respectivamente). He aquí un extracto del "Palmarés":

Gran Premio de Honor del Señor Presidente de la República Francesa: al film "EL CAMPEON", de J. Castellort y J. M.ª Lladó (ESPAÑA).

Gran Premio Challenge del Festival Internacional del Film Amateur: al film "EL CAMPEON".

Gran Premio de la Categoría Argumento: al film "EL CAMPEON".

Copa de la Categoría Argumento: al film "Nuit Blanche".

Gran Premio de la Categoría Fantasía: al film "L'Or".

Copa de la Categoría Fantasía: al film "Pres d'un Saule".

Gran Premio de la Categoría Documental: al film "Debout les Paras".

Copa de la Categoría Documental: al film "Penne e Piombo".

Gran Premio de la Categoría Viajes: al film "Colori sul Lario".

Copa de la Categoría Viajes: al film "Il était un fois".

Gran Premio de la Categoría Científica: al film "Quando l'uomo aiuta Madre Natura".

Copa de la Categoría Científicos: al film "Palais de Corail".

Copa de la Categoría Dibujos Animados: al film "Pierrot le Cow-Boy".

Premio de la Canción filmada: al film "Si tu t'imagines".

Han sido, además, premiados los films siguientes:
 Categoría Argumento: "IMPASSE", de Pedro FONT (ESPAÑA); "CARROUSEL", de Enrique FITE (ESPAÑA); "Le jour Mille"; "La Redaction".
 Categoría Fantasía: "Formes et Couleurs"; "Escale"; "PANTOMIMA", de Enrique FITE (ESPAÑA); "Trois Impressions de Paris"; "Essai sur François Villon".
 Categoría Documentales: "Arachnee"; "L'Art du Luthier"; "Soldats du Feu en Province"; "Metamorphose".
 Categoría Viajes: "Altitude moins 60"; "Lourdes"; "Nice, Nive Gauche"; "Cameron"; "Il viaggio di papa"; "Canal grande"; "Carnaval d'Aix en Provence".
 Gran Premio de la mejor Calidad Fotográfica en Negro (Copa Montel): al film "Nuit Blanche".
 Gran Premio de la mejor Calidad Fotográfica en Color: al film "Colori sul Lario".
 Gran Premio del mejor Documental Impresionado en Kodachrome (Copa Kodak): al film "Numbal".
 Premio al mejor Film Educativo: al film "Moi Bambi".

El Jurado estaba formado por los señores siguientes: Battistella (Italia); De Barrios (Uruguay); Cliquet (Bélgica); Delacour (Francia); Galcerán (España); Labouchère (Holanda).

PREMIO "CIUDAD DE BARCELONA"

El Ayuntamiento de Barcelona va a adjudicar el premio de cine "Ciudad de Barcelona", que este año se limita a los aficionados españoles, contrariamente a los años anteriores, en que podían optar al mismo los profesionales y los amateurs, indistintamente.

Pueden, pues, optar a dicho premio en el corriente año los films de 16, 9,5 y 8 mm., en negro o en color, mudos o sonoros, con una extensión mínima de 150 metros, los de 16 mm., y de 100 metros los de 9,5 y 8 mm.

El tema ha de ser un documental de la ciudad, ya de carácter artístico, cultural, urbanístico, técnico, comercial, etc., y el premio es de 25.000 pesetas.

El plazo de admisión termina a las 12 horas del día 30 de noviembre. Los films deben remitirse a las Oficinas del Negociado de Bellas Artes y Museos (segundo piso de las Casas Consistoriales) a nombre del Il. Sr. Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, en cajas metálicas sobre las que deberá fijarse un boletín impreso, que se facilita en dicha oficina, conteniendo los datos del film especificados en las bases.

XVI CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR (1953)

organizado por la Sección de Cinema Amateur del C. E. de C.

BASES

CONCURSANTES.—Podrán tomar parte en el Concurso todos aquellos films impresionados directamente, sobre película ininflamable, en todos los anchos de 16, 9,5 u 8 mm., en negro o en color, mudos o sonoros, de amateurs españoles, residentes en España o en el extranjero, sean o no socios de nuestra entidad, exceptuándose solamente los films presentados en Concursos anteriores convocados por esta Sección de Cinema Amateur.

TEMA.—El tema es libre. Se admitirán, por lo tanto, films de ARGUMENTO, films DOCUMENTALES (considerando como tales los propiamente dichos y los de excursionismo, viajes, folklóricos, de actualidades, reportajes, deportivos, técnicos, culturales, etc.) y films de los llamados de FANTASIA o sea los que no pueden ser claramente definidos ni como argumento ni documentales, pudiéndose incluir en esta denominación los films abstractos, de vanguardia, de estudio, de interpretación visual de imágenes musicales, los dibujos u objetos animados, etc.

Es muy conveniente que, salvo criterio particular del autor, los films contengan los títulos de principio y final.

PLAZO.—El plazo de entrega, IMPROPRORROGABLE, se fija por todo el día 25 de marzo de 1953 en la Secretaría de la sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, calle Paradís, 10, pral., Barcelona, pudiéndose solicitar recibo en el que conste el título y número de bobinas entregadas, así como el de los discos fonográficos y fotografías.

REQUISITOS A CUMPLIR.—Los films de 16 y 9,5 mm. podrán ir montados en bobinas de 120 a 240 m.; y los de 8 mm. en bobinas de 60 a 120 m. Todas se entregarán con su correspondiente caja metálica sobre la cual se hará constar:

- El título o lema del film.
- La palabra DOCUMENTAL o NO DOCUMENTAL, según sea el carácter dominante del film, con el único objeto de agrupar las sesiones de clasificación.
- El número de bobinas y su metraje, las cuales irán numeradas si tiene más de una.
- El ancho de la película.
- La palabra SONORA, si el film es sonorizado en banda impresa en la misma película imagen.

La palabra DISCOS, si su sonorización debe efectuarse con acompañamiento de discos fonográficos.

La palabra MICRO, si en su sonorización debe emplearse micrófono.

f) La palabra MAGNETOFONO, si su sonorización debe efectuarse con cinta o cable magnetofónico.

g) La MARCA del material virgen y de la cámara empleados en caso de que el film opte a algún premio de cooperación en el que sea necesario al Jurado conocer estos datos para su adjudicación.

h) La palabra DEBUTANTE, en el caso de tomar parte por primera vez en algún Concurso.

i) LOCALIDAD de residencia del autor para su inclusión en los Premios especiales por Regiones.

Como derechos de inscripción se establece la cuota de Ptas. 25 por cada film presentado. Para los señores socios de la Sección de Cinema Amateur los derechos de inscripción serán de Ptas. 15 por cada film que presenten.

Se acompañará a cada film:

1.º Una sinopsis, lo más reducida posible (máximo una cuartilla), del tema o la idea que se desarrolla en el film.

2.º Una relación de los discos que se entregan para la sonorización. Las instrucciones para su debida colocación sólo se harán constar en el caso de que el autor no pueda efectuarlo por sí mismo.

3.º Un sobre cerrado que contenga el título del film y el nombre y dirección de su autor. En el exterior del sobre se harán constar los mismos datos a), b), c), d), e), f), g), h), i), que constan en las cajas de los films. En Secretaría se facilitarán con anticipación sobres impresos con este formulario.

4.º La Comisión de Publicaciones agradecerá la entrega de fotografías referentes al film presentado (escenas, vistas de rodaje, autores, intérpretes, etc.) citando en su reverso el título a que pertenecen, entendiéndose que queda autorizada para su publicación y, de no indicarse lo contrario, cederlas también a otros editores.

SESIONES. — Finalizado el plazo de entrega, se publicará el programa de las sesiones de clasificación, que tendrán lugar en nuestro local social, y cuyo impreso podrá solicitarse a partir del día 8 de abril de 1953.

En estas sesiones de clasificación, los autores, o personas por ellos delegados, tendrán acceso a la cabina de proyección para atender personalmente a la sonorización de sus films. De no presentarse en el momento de la proyección, los films entregados sin discos ni instrucciones serán pasados sin acompañamiento musical alguno.

Los concursantes que habiten fuera de Barcelona podrán solicitar un acompañamiento musical determinado, debiendo para ello comunicarnos detalladamente los discos necesarios y su orden de colocación. Se procurará seguir sus instrucciones pero sin aceptar responsabilidad alguna sobre el resultado obtenido.

La Sección de Cinema se reserva la facultad de pasar exclusivamente para el Jurado aquellos films que no crea aptos para su proyección ante el público.

La Sección de Cinema Amateur se reserva la facultad de organizar una o varias sesiones públicas dentro de España, con una selección de los films presentados. Si algún concursante no desea dar esta autorización, debe hacerlo constar en el interior del sobre cerrado, el cual no será abierto hasta después de verificado el fallo.

Para organizar estas sesiones, la Sección de Cinema Amateur se reserva un plazo de dos meses a partir del fallo, durante los cuales los films premiados no podrán ser proyectados en otras sesiones públicas sin previa autorización de la Sección. Asimismo la Sección se reserva el derecho de organizar otras sesiones con los films premiados que no hubieran podido ser incluidos en los programas de las sesiones públicas.

FALLO. — El Jurado valorará los films teniendo en cuenta, principalmente, la idea y el guión, el montaje y la cámara, manteniendo también la fotografía, la interpretación, la sonorización, etc. Una vez emitido el fallo se agruparán los films premiados en ARGUMENTOS, DOCUMENTALES y FANTASIA, según el aspecto de más importancia y valor que se haya apreciado en cada uno.

El Jurado podrá considerar fuera de concurso aquellos films en los que aprecie un carácter publicitario.

El Jurado resolverá los casos no previstos en estas Bases. El fallo del Jurado será inapelable.

La Sección de Cinema Amateur no admitirá correspondencia sobre el fallo.

FREMIOS. — Los premios oficiales del Concurso son:

MEDALLA DE HONOR.

MEDALLA DE PLATA.

MEDALLA DE COBRE.

El número de medallas a conceder dependerá solamente de la calidad de los films presentados.

PREMIO EXTRAORDINARIO al mejor film del Concurso cuyas cualidades le hagan merecedor de esta especial distinción.

El Jurado podrá conceder Menciones Honoríficas y podrá declarar desiertos los Premios del Concurso y los de Coopera-

ción quedando éstos en poder de la Sección de Cinema Amateur para el Concurso siguiente.

El PREMIO EXTRAORDINARIO ha sido cedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información.

Los films quedarán en poder de la Sección de Cinema Amateur hasta la clausura del Concurso y después serán devueltos a los concursantes. Esta Sección se reserva el derecho de tiraje de una copia de los films o fragmentos que puedan interesar para su Filmoteca y comunicará a los autores si usa de este derecho.

Octubre 1952.

PREMIOS DE COOPERACION

Además de los Premios oficiales del Concurso y siguiendo la costumbre, se admitirán premios de Cooperación, pudiendo los donantes destinarlos a una determinada modalidad o tema.

Hasta el momento de imprimir estas Bases se han ofrecido los siguientes:

PREMIO DEPARTAMENTO DE CINEMATOGRAFIA DEL MINISTERIO DE MARINA, al mejor film sobre temas de mar.

PREMIO JUNTA PROVINCIAL DE TURISMO, al film o escenas de un film que mejor despierten el interés turístico de España.

PREMIO FEDERACION ESPAÑOLA DE MONTAÑISMO, al mejor film o escenas de un film sobre alta montaña o escalada.

PREMIO FEDERACION CATALANA DE ESQUI, al mejor film o escenas de un film sobre esquí.

PREMIO AMIGOS DEL CINEMA, DE SABADELL, a la mejor utilización de los recursos técnicos.

PREMIO CINE-CLUB DE ZARAGOZA, al mejor film del tema "Fantasía".

PREMIO DEL DEBUTANTE, CEDIDO POR LA SECCION DE CINEMA AMATEUR DEL C. E. C., al mejor film de un amateur que se presente por primera vez a un concurso.

TIJERAS DE PLATA DELMIRO CARALT, al film que no le sobre ni un palmo.

PREMIO "OTRO CINE", Revista Cinematográfica de la Sección de Cinema Amateur del C. E. C., a la mejor fotografía o colección de fotografías referentes a un film presentado al concurso.

TROFEO "JOSEP PUNSOLA", cedido por Enrique Fité a la memoria de su colaborador, al mejor guión literario de un film presentado. La adjudicación definitiva de este Trofeo será al ganarlo durante tres años (consecutivos o alternos).

PREMIO AMIGOS DE LOS JARDINES, al mejor film o escenas de un film sobre jardines.

PREMIO ASOCIACION INGENIEROS INDUSTRIALES, al mejor film sobre tema industrial.

PREMIO MANUEL VILLANUEVA, al film de argumento que mejor exalte el sentimiento católico.

PREMIO JUAN BAS BOFILL, al film que destaque por su originalidad y audaz expresión cinematográfica.

PREMIO ALEMANY, J., a la mejor calidad cromática de un film en color.

PREMIO BALTA, LUIS, al mejor film de Excursiones y Viajes.

PREMIO BAUCHET, al mejor film impresionado con película Bauchet.

PREMIO CASA ALEXANDRE, Premio de Estímulo al mejor de los films no premiados.

PREMIO CINEMATOGRAFIA AMATEUR, al mejor desarrollo discursivo de un film.

PREMIO COLUMBIA, a la mejor sonorización de un film.

PREMIO GEVAERT cedido por INFONAL, a destinar por el Jurado.

PREMIO INDUSTRIAL GRAFICA ESPAÑOL, a la originalidad o perfección en la narración descriptiva de un documental.

PREMIO KODAK, S. A., al mejor film impresionado con película "Kodak".

PREMIO PAILLARD, al mejor film impresionado con motocámara Paillard-Bolex de 16 mm.

PREMIO PAILLARD, al mejor film impresionado con motocámara Paillard-Bolex de 8 mm.

PREMIO PAILLARD, al mejor film impresionado con cámara Paillard-Bolex de un amateur residente en cada una de las regiones de España. (un premio por región).

PREMIO PATHE, al mejor film impresionado con película Pathé.

PREMIO CASA PIPE, de Madrid, a destinar por el Jurado.

PREMIO SALON ROSA, al film de más corto metraje premiado con Medalla de Honor

PREMIO SERRAHIMA, Alfonso, a las mejores escenas humorísticas de un film.

PREMIO S.O.M BERTHIOT, a destinar por el Jurado.

En números sucesivos OTRO CINE dará cuenta de los nuevos premios que se reciban.



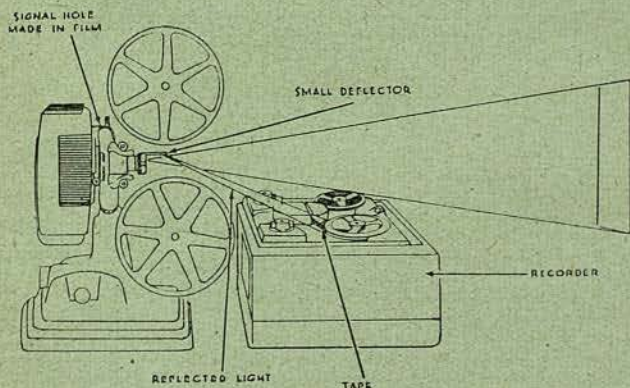
EL FILM SONORO MAGNETICO SIN PISTA INCORCORADA

Indudablemente la sonorización de films por medio de pistas magnéticas está produciendo en todo el mundo un gran revuelo. Y es curioso observar en las revistas especializadas esta lucha incruenta, pero indudablemente fuerte, que se ha entablado entre las grandes marcas especializadas en el cine de paso estrecho, para intentar cada una de ellas imponer su sistema y sus normas.

Además, vemos cómo la prudencia va serenando las primeras informaciones sobre su pretendida simplicidad. Si bien es verdad (lo hemos comprobado) que el sistema magnético ha alcanzado experimentalmente un alto grado de perfección, "la solución definitiva queda en suspenso hasta que se logre un acuerdo estandarizando las dimensiones y la posición de la pista sonora, sobre todo en el 8 mm. y el 9.5 mm."

Y mientras tanto, no sólo van apareciendo en el mercado nuevos proyectores sonoros por banda magnética (aquí vemos ya el Filmosound 202, de la casa Bell & Howell, para película de 16 mm. perforada de un solo lado y con pista magnética aplicada después del revelado), sino que aparecen nuevos sistemas de sonorización, sin necesidad de aplicar sobre la película-imagen ninguna pista sonora.

En el número anterior de OTRO CINE, ya dimos cuenta somera del sistema presentado por el Dr. Paul Mozar en la "Photokina" de este año en Alemania. Hoy vamos a presentar la última novedad americana: el "Synchro-Tape", lanzado por la casa "Revere Camera Company", de Chicago.



Como vemos en el dibujo, se trata de un sistema de acoplamiento óptico entre el proyector y el aparato magnetofónico. Veamos en qué consiste esencialmente tal acoplamiento: La cinta magnetofónica lleva grabada en su dorso unas rayas que tienen la misma función de un estroboscopio. La frecuencia de este estroboscopio lineal está calculada sobre el número de destellos del propio proyector. Más sencillo no puede ser.

Para lograr esto, un espejito montado sobre el objetivo del proyector envía un pequeño haz luminoso sobre el dorso de la banda magnética. La sincronización es absoluta cuando las rayas del estroboscopio se ven quietas.

La banda magnética "Synchro-Tape" es especial y exclusivamente fabricada para la Revere por la Scotch. Es para usar con registradores magnéticos de 9 cm. por segundo a doble pista. Hay bandas también para aparatos de 4.75 y 19 cm. por segundo, de una sola pista.

Indudablemente, se trata, hasta el momento, de la solución más económica y sencilla. Ni modifica el proyector, ni se inmoviliza el grabador de sonido. Y libertad de sonorizar cualquier paso de película.

EL CINE AMATEUR EN SU SALSA

Varios lectores nos han pedido que publiquemos fotos de las películas extranjeras participantes en el Concurso Internacional celebrado este año en Barcelona, principalmente de las mejor clasificadas. Parece que, habiendo estado entre nosotros los films y los cineastas de fuera, tendría que ser fácil recoger una colección de fotos, del mismo modo que se obtiene de las películas españolas al celebrarse el Concurso Nacional. Sin embargo, no es así, sino todo lo contrario. Una ojeada a las revistas extranjeras de cine amateur da esa impresión desoladora: no hay apenas testimonios gráficos de las películas que destacan en el respectivo país. Resulta que los amateurs extranjeros no se preocupan, en absoluto, de tomar fotos de sus films. En cambio, aquí, gracias seguramente a la presión ejercida por la Sección de C. A. del C. E. de C. y al estímulo del premio anual a la mejor colección de fotos de un film amateur, suelen abundar las fotografías, tanto de escenas como de rodaje. Incluso hemos llegado al "record", registrado hace pocas semanas, de una cineísta que ha tomado toda una serie de fotografías de su próximo film, o sea antes de empezar el rodaje.

Después de varios años esperando una nueva realización del grupo vicense, que tan buen recuerdo dejó con su "Adagio", nos enteramos de que a Costa, Giménez y Riubrogent se ha añadido un "cuarto hombre", el doctor Altés, y que en el próximo concurso nacional *verá la luz*, por fin, otra película del grupo "P. A. A. C." de Vich. Cuando se nos ha dicho que el doctor Altés es un experto ginecólogo, nos lo hemos explicado todo; se trataba de un parto laborioso y ha sido necesaria la intervención de un especialista.

Creemos que cuando la Sección de Cine Amateur del C. E. de C. estatuyó que la reunión general anual se celebraría en pleno agosto lo haría así para que reglamentariamente quedara demostrado el buen humor de los cineastas amateurs. Parece increíble, pero es así: en pleno agosto, el día 11, justamente, mientras San Lorenzo nos evoca su abrasador martirio, la Sección celebró reunión general y en ella hizo cosas tan poco refrescantes como escuchar la lectura de una Memoria y de un estado de cuentas, proceder a la renovación de la Junta Directiva y —pásmense— aprobar un nuevo Reglamento.

Por si la Junta Directiva de la Sección no fuese ya bastante numerosa, han sido conservados en sus puestos los mismos elementos del curso anterior y se han aumentado con dos nuevos miembros. Nuevos en la Junta y seminuevos en el cine amateur: Quirico Parés y José Roig Trinxant. El primero empezó sus éxitos en el concurso de 1950 y el segundo en el del siguiente año. Menos mal que, como Felipe Sagués, ingresado en la Directiva el año pasado, son cineastas en activo. Lo que pasa es que ahora la Junta está integrada por 13 miembros. ¿Será otra demostración del buen humor del cineísta amateur?

En una sesión de revisión celebrada no ha mucho, se proyectaba el film ya clásico del cine amateur español "Mortuigo?", de Delmiro de Caralt, realizado en 1934. Cuando se opera el cambio psíquico del protagonista y simbólicamente sus prendas negras se elevan por los aires dejándole ataviado juvenil y deportivamente de blanco, un niño cercano a nuestra butaca hizo la siguiente apostilla: "Mira, papá: ahora se ha vuelta hot."

AVISO A LOS CLUBS DE CINE AMATEUR

Las notas sobre las actividades de los clubs de cine amateur, deberán ser enviadas dentro de los quince días, inmediatos a la aparición de cada uno de los números de OTRO CINE.



LAS TRES FALTAS CLASICAS EN LA TOMA DE VISTAS

por Harry Fishman

EL ANALISIS DE LAS ESCENAS

(Ver los números 2 y 3 de OTRO CINE)

Situemos, en pocas palabras, los términos de esta tercera falta.

1.º Un amateur debutante es siempre contrario al análisis. Testimonian un espíritu frívolo, salta de un tema a otro sin aportar planos de enlace ni de relación.

2.º Los planos de conjunto muestran los sujetos disminuidos a su más simple expresión; son confusos. Van por el camino opuesto al análisis.

3.º Es mejor filmar tres planos de 10 segundos cada uno que sólo un plano de conjunto de 30 segundos, largo y monótono.

4.º Un instinto natural nos lleva a acercarnos a un espectáculo con el fin de apreciarlo mejor. El espectador de vuestros films tiene la misma necesidad, la misma ambición. Si le priváis de esta satisfacción en el análisis de un hecho, de una situación o de un objeto, fatalmente terminará por dormirse.

5.º La única maniobra lógica es el acercamiento hacia el detalle. Delante de un motivo arquitectónico o de un acontecimiento, no movéis la cabeza de izquierda a derecha, sino que pugnáis por llegar hasta un emplazamiento más próximo con el fin de ver lo más cerca posible el objeto de vuestra curiosidad. Haced lo mismo con la cámara cinematográfica.

6.º Si el sujeto que filmáis es estático, no crearéis ningún estilo cinematográfico por mucho maniobrar la cámara en todos sentidos.

Analizaremos ahora estos puntos al detalle: Supongamos que estrenáis una cámara. Vuestro primer pensamiento se orientará hacia la captación de imágenes-recuerdo. Es muy natural. Contentos de filmar la vida, recogeréis, acá y acullá, las imágenes. Y esta primera cosecha representará: vuestro hijito; después, vuestra casa vista por el exterior; vuestro coche, los amigos, las plazas de la ciudad, los monumentos, algunos cisnes benévulos en un estanque, etc. En resumen, una serie de imágenes sin relación unas con otras. Indudablemente os habréis divertido.

Pero, ¡atención!, estáis sobre una pendiente peligrosa. Todos estos planos han sido filmados desde una tal distancia que vemos en ellos un estudio de conjunto. El de una plaza pública, por ejemplo, consiste en *barrer* toda la superficie de los monumentos; el hijito es visto demasiado lejos para reconocerlo a primera vista; el auto nos parece ser de una conocida marca, pero nos es difícil decir cuál.

Y ¿en dónde se encuentra vuestra casa? ¿Quiénes son vuestros amigos? Otras cuestiones que se quedan sin respuesta. No es así como hay que filmar.

Prosigamos con estos mismos sujetos y temas. No podéis terminar la secuencia del hijo sin que nos lo mostréis desde diversos planos muy cercanos que nos permitan analizar la forma de sus ojos, de su boca, la gracia de su sonrisa, los detalles de su vestido. Sólo entonces, y no antes, podéis dar por terminado el tema y comenzar otro nuevo, pongamos, por ejemplo, el coche. Pero, es que, además, no se puede pasar bruscamente del uno al otro. Nos diríamos siempre: ¿Qué diablos representa aquí este coche? Pero el niño nos puede conducir ante él. Sea. Ya estamos frente al coche. Nuevo plano del mismo. Para hacerlo más natural, hacémosle salir del garage. Filmemos todos los detalles interesantes: curvas de la carrocería, belleza de los faros, las portezuelas al abrirse, vista del volante, el número de la placa... y la sonrisa del propietario. Ya está hecho. Pero si al final de esta secuencia aparecen bruscamente los cisnes cerca del estanque no extrañéis las demostraciones de estupor de los espectadores. Sería una chanza o una inconsciencia. No. Es necesario conducirse gentilmente. El auto y el niño serán excelente pretexto. Ponerlos al volante. Filmad una curva graciosa de partida... y llegamos al estanque. Primeramente presentemos el lugar, los alrededores, después mostremos sus simpáticos habitantes: los cisnes, los pájaros, los patos familiares... y el niño corriendo entre este pequeño mundo con alegría explosiva que nos-

otros nos esforzaremos en captar. Si el perro es de la partida, tendremos una verdadera pequeña fiesta. Y así, el resto.

Mientras, analizaremos nuestro trabajo: Un plano general, de conjunto, absorbe cómodamente tres metros de película (en 16 y 9.5 mm.).

Sustituiremos este largo metraje por:

1.º Un plano de conjunto de 1 metro.

2.º Un plano medio de 1.20 metros.

3.º Dos primeros planos de 0.40 metros, o sea en total 3 metros o un poco más, si es necesario. Con ello bastará para hacer un poco de *cine* sin consumir más película y haber evitado una falta grave la monotonía.

Y si el deseo del cineasta le impele a filmar más, debe reducir sus intenciones a la captación de sujetos menos dispersos. En el ejemplo anterior es preferible filmar convenientemente el niño, el coche y el estanque aportando todo el interés posible, que no registrar estas escenas junto a la de los amigos, las plazas de la ciudad, los monumentos, etc., bajo forma de un álbum de imágenes heterogéneas.

Todo esto nos enseña a no dejar un tema sin haberlo analizado y, de abandonarlo, es necesario buscar el medio de *ligarlo* al sujeto o tema siguiente.

Pero ello nos enseña también que la filmación de varios planos del mismo sujeto nos obliga a alejarnos o acercarnos al mismo para cada uno de ellos. Es decir, que debemos filmar desde lugares y bajo ángulos diferentes, sin necesidad de olvidar los primeros planos (detalles). Estas tres bases fundamentales (teoría llamada de las 3 C) (*) formuladas por Eastman, ya en los albores del cine, continúan siendo eternamente exactas. Se resumen como sigue:

1.º Continuidad de la idea.

2.º Primeros planos.

3.º Distancias y ángulos variados.

Veamos un último ejemplo: Un avión aterriza en el aeropuerto. Todo el mundo se precipita a su encuentro para asistir a la llegada. ¿Qué haréis? ¿Os situaréis a gran distancia del avión para abarcar todo el espectáculo? No. Haréis lo mismo que los demás. Os esforzaréis entre la avalancha del público para llegar lo más cerca posible del verdadero espectáculo; la aparición del piloto, del equipaje, los pasajeros, etc. ¿Podrías, con sólo un plano de conjunto, sea del metraje que fuere, expresar correctamente todas las sensaciones experimentadas por el curioso? Indudablemente, no.

Debéis tomar los planos siguientes:

— El aterrizaje.

— La precipitación del público.

— El paro de las hélices, el emplazamiento de la escalera, la apertura de las portezuelas.

— La vista de los pasajeros.

Y podéis seguir, eventualmente, con los abrazos, la hilera de los parientes y los viajeros saliendo de la pista, etc.

Cada vez tendréis que acercaros más al sujeto principal, igual como habrías hecho a fin de satisfacer vuestra propia curiosidad. De esta forma se atiende a un sentimiento muy natural en toda persona: ver siempre de más cerca; mostrarse curioso. ¿Por qué el cineasta no debe hacer lo mismo en sus films, que verán decenas, centenares o miles de espectadores?

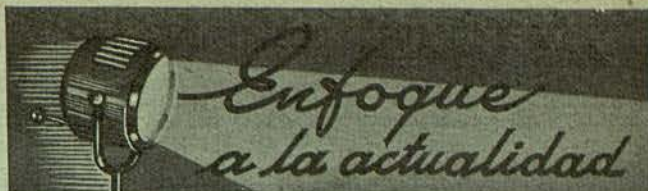
Por último, vamos a tocar el punto particularmente sensible. El cine expresa la idea de la vida, del movimiento. Pero si bien esta vida y este movimiento deben ser procurados por el mismo sujeto, es el cineasta quien debe descubrirlos, buscarlos.

Por timidez, el debutante emplea confiadamente su película virgen en sujetos inanimados que no pueden disimular su torpeza, es decir, ladrillos, piedras, monumentos, estatuas, etc. Cae sobre sujetos fríos. Y entonces nuestro héroe se decide a procurarse este *movimiento*, tan precioso del que hablamos en el párrafo anterior. Es cuando obliga a su motocámara a las más turbulentas evoluciones: de arriba a abajo; de la derecha a la izquierda e inversamente, y todo ello sin fin. Cree sinceramente que de esta forma hace *cine*, mientras que en realidad habrá echado a perder su película virgen.

Una imagen estática continúa siendo siempre una imagen estática y no son nunca los movimientos desordenados de la motocámara los que le darán vida. Desde luego, aunque la necesidad lo exigiera, ya sea para expresar el talento de un escultor o un arquitecto, ya para representar un estudio de arte cualquiera, ¡por favor!, no animéis los sujetos inanimados. Contentaos con otros artificios (los hay) o, simplemente, filmad adecuadamente los planos de conjunto y de detalles sucediéndose con armonía y buen gusto.

Todo esto es también valioso para los paisajes inanimados: bosques, campos, masas de agua, carreteras, caminitos, etcétera. No pudiendo procurar la sensación de movimiento en donde no existe, contentaos con analizar el sujeto, lo más posible, o, en última instancia, absteneos de elegir temas que no presenten animación.

(*) En inglés: Continuity - Close-up - Change.



LOS EFLUVIOS

Carlos Chispert, de Valencia, nos envía unos fragmentos de película, ya impresionada y revelada, rogándonos le orientemos sobre la causa de unos velos, que en forma ramificada se extienden por la superficie de la película.

Respuesta. — A veces es muy difícil establecer las causas de velos parecidos a los que tenemos bajo la lupa. Pero en este caso concreto su identificación es fácil. Veamos, primeramente, la forma que adoptan. Fíjese, señor Chispert, en que los rasgos claros de estos velos (se trata de emulsión inversible) forman figuras arborescentes, ramificadas. Se trata de la impresión de pequeñas descargas eléctricas que en el argot fotográfico se llaman *efluvios*. Cuando se enrolla o desenrolla una bobina de película virgen, el frotamiento de unas espiras con otras provoca la creación de electricidad estática que se acumula en la superficie de la película. En la vecindad inmediata de cuerpos metálicos esta electricidad se escapa hacia ellos en forma de efluvios fosforescentes que llegan a impresionar la emulsión si es bastante rápida.

No se trata, por lo tanto, de un defecto de revelado. En todo momento, y especialmente en verano, hay que arrollar y desarrollar la película virgen lentamente y sobre todo no tirar de ella para apretar las espiras, gesto bastante generalizado entre los cineastas no precavidos.

EL TIEMPO DE EXPOSICIÓN DE LAS DIVERSAS CÁMARAS

L. O., de Bilbao, nos pregunta cómo es posible que, habiendo filmado una misma escena con dos cámaras distintas, pero con el mismo objetivo, la misma abertura relativa, la misma velocidad y la misma emulsión, el resultado ha sido que una de las escenas es notoriamente más oscura (subexpuesta) que la otra.

Respuesta. — Amigo L. O., pone usted sobre estas páginas un punto al que poca atención le concede, en general, el cineasta y que, sin embargo, es elemental y tiene su importancia: **conocer el tiempo de exposición de la propia cámara.** Porque contra todo lo que parece racional, no todas las cámaras impresionan con un tiempo de exposición igual. Naturalmente, hay una cierta norma que nos dice que a 16 imágenes por segundo las motocámaras impresionan cada fotograma a 1/32 de segundo. Pues bien, según verá por la tabla que facilitamos a continuación, el tiempo de exposición varía, según las marcas, entre 1/25 y 1/50. Y esta diferencia es importante. Nada menos que doble rapidez entre una y otra, o, más claro, una diferencia de *un punto* en el diafragma. Y todos sabemos que las emulsiones inversibles no están tan sobrantas de latitud de exposición como para no tener en cuenta tal diferencia.

Según sus datos, a usted le ha pasado lo siguiente: Acostumbrado a filmar con una cámara de instantánea lenta (1/25), ha filmado con otra cámara de obturador más cerrado, o sea de instantánea más rápida (1/50), y de ahí la diferencia de resultados. Este es un dato que los fabricantes deberían indicar en las cámaras. Y por parte de los fabricantes de fotómetros sería de desear también que dotaran sus instrumentos de una tablilla con los tiempos de exposición de las diversas cámaras, igual como se hace con las emulsiones. Porque todos hacen su propaganda sobre la exactitud de sus instrumentos, pero ya vemos con qué facilidad es posible equivocarse de diafragma con sólo faltar un dato: el tiempo exacto de exposición.

Tiempos de exposición de algunas cámaras a 16 imágenes por segundo

16. mm.	Bell & Howell Filmo 70 A, 70 E, 70 DA (de número inferior a 154.601)	1/25
	Las mismas cámaras (número de serie superior a 154.601)	1/28
	Bell & Howell Filmo 75 y 141	1/43
	Bell & Howell Filmo 70 DB	1/52
	Bell & Howell Filmo 121	1/34
	Ciné-Kodak (todos los modelos) (Ciné-Kodak Spécial con el obturador abierto)	1/34
	ETM	1/43
	G.I.C.	1/40
	Simplex Pocket	1/36
	Keystone A3 y A7	1/36

Las nuevas normas. — No creemos necesario resumir o mentar en esta revista las nuevas normas de protección al cine español, porque ya el lector interesado habrá encontrado numerosas fuentes de información en otras partes. Pero no podemos dejar de consignar la trascendencia de unas disposiciones gubernativas ante cuya promulgación y espera vivió unos meses de inquietante y difícil transición la industria cinematográfica española.

Parece ser que las nuevas normas contienen importantes mejoras con relación a las anteriores, que por algo vale la experiencia. Pero, como todo lo humano, para nadie, o para casi nadie, resultan una solución ideal. Hasta hay quien les niega toda eficacia. Por ejemplo, el joven guionista y director J. A. Bardem, quien dice en "Correo literario" que "las nuevas normas no han considerado ni por casualidad los tres males básicos de nuestro cine: el doblaje, la censura y los supuestos". Hay un hecho cierto, no obstante. Y es que la protección oficial es imprescindible al cine, con defectos o sin ellos. A excepción del cine yanqui, todas las demás cinematografías precisan de protección estatal, justamente para no sucumbir ante la potencia arrolladora del cine norteamericano. Todas, hasta la de un país tan patriótico y cerrado como Gran Bretaña.

Equilibrio americano-europeo. — A propósito de las nuevas normas, y sin que directamente se relacione con ellas, es interesante lo que dice Alfonso Candau en "Arbor", al señalar la tendencia hacia un mayor equilibrio entre cine europeo y cine americano que se registró en las pantallas españolas durante la última temporada. Dice que esto puede determinar un buen momento para el cine nacional, con tal que éste intente mantenerse en la línea propia del cine europeo. "Yo no pongo en duda que nuestro cine necesita medidas de protección de carácter comercial, pero tampoco dudo de que necesita *afinarse*".

Pruebas de exploración radioscópica. — José M.^a Rosal, documentalista español (uno de los pocos documentalistas con que contamos) ha efectuado pruebas de rodaje en exploración radioscópica, siendo el primero que en España realiza ensayos de esta naturaleza. Rosal tiene en su haber documentales tan interesantes como "La trasplatación de la córnea en España" (premiado en Venecia), "Bellezas de Ampurias", "La rabia" y "Epilepsia".

El jefe de la expedición "Kon Tiki" preside una nueva Fundación Cinematográfica. — El joven sabio noruego Thor Heyerdahl, jefe de la expedición del "Kon Tiki", ha sido nombrado presidente de la Fundación Internacional del Film Documental. Esta Fundación es de creación reciente y se propone seleccionar los mejores documentales producidos en todas partes para su difusión en Universidades, escuelas y otras instituciones. Ya es sabido que el film de Heyerdahl que recoge la epopeya de la "Kon Tiki" mereció en 1951 el Oscar al mejor film documental.

Una enciclopedia filmada. — La productora francesa "Le Trident" inició el rodaje de una especie de enciclopedia fílmica constituida por "films-palabras". Parece ser que las primeras "palabras" filmadas tuvieron buena aceptación, pues leemos

16 mm.	Keystone (otros modelos)	1/50
	Paillard-Bolex	1/30
	Pathé Webo M.	1/32
	Victor (todos los modelos)	1/28
	Zeiss-Movikon (obturador abierto)	1/32
9.5 mm.	Eresam	1/32
	Pathé National II	1/35
	Pathé Webo A	1/50
8 mm.	Bell & Howell Filmo 8 (todos los modelos)	1/35
	Ciné-Kodak 8 (todos los modelos)	1/30
	Carena 8	1/32
	Christen 8	1/32
	Emel. Reinette 8	1/32
	Kafta	1/30
	Keystone K8 (n.º de serie inferior a 872.650)	1/40
	Keystone K8 (n.º de serie superior a 872.650)	1/50
	Paillard L.8	1/30
	Stewart-Warner 8	1/50
	Univex 8	1/30

que la productora se dispone a continuar esa pintoresca animación del diccionario francés. Jean Cocteau definirá, con espíritu y poesía, el "Acrobate". Jean Grémillon, que ya realizó "Alchimiste", se prepara ahora para "Astrologie". Jacqueline Audry evocará el "Animal". En fin, el "Acteur" será definido por Mme. Simone y encarnado por Pierre Fresnay.

¿Andersen - Danny Kaye? — Hans Christian Andersen, el delicioso cuentista danés, ha sido biografiado por el cine americano, corriendo la interpretación del famoso escritor a cargo del actor cómico Danny Kaye. En Dinamarca se considera este film como un insulto a la memoria de Andersen. "Figaro" hablaba de la posibilidad de una protesta oficial del Ministerio de Negocios Extranjeros de Dinamarca contra la tal película.

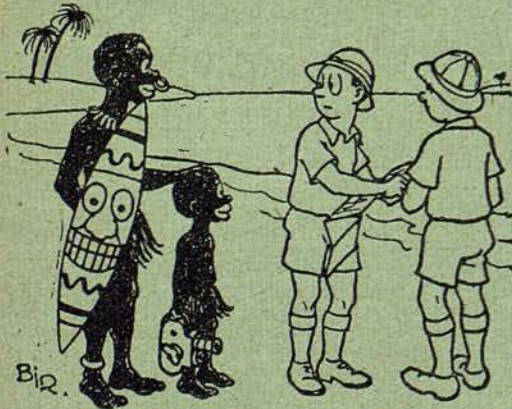
Cine negro en el Congo Belga. — Leemos en "Les Auxiliaires visuels et l'éducation de base" (Unesco 1952), que en el Congo Belga se producen films educativos y recreativos para los indígenas, en 16 milímetros. Dicha producción corre a cargo del "Bureau Ciné-Photo" de la Sección de Información del Gobierno General y de varios misioneros afiliados al Centro Congolés de Acción Católica cinematográfica. El "Bureau" lleva producidos 127 films, de los cuales 39 son educativos y 60 recreativos, para los congoleños, y luego hay 28 documentales para Bélgica y extranjero. Por su parte, los misioneros afiliados al C. C. A. C. C. han producido unos cincuenta films educativos y recreativos. Algunos de éstos, realizados por el Reverendo Padre de Vloo, de la Sociedad de Misioneros de Africa ("Padres Blancos"), son de una excelente factura y constituyen modelos en su género.

Es interesante conocer, en el trabajo publicado por L. Van Bever, Jefe del "Bureau", las reglas que deben ser tenidas en cuenta para lograr películas aptas a la mentalidad y gustos de los congoleños.

"Donald" no gusta a los negros. — Una anécdota curiosa evoca Van Bever al explicar los tanteos que se realizaron antes de lanzarse a la producción de films en el Congo Belga. Proyectaron un film de dibujos animados, que mostraba a "Donald" soldado, en un campo militar del Bajo Congo y los soldados creyeron que se trataba de una burla. "¿Cómo es eso? —gritaban—. Los animales no hablan. ¿Quién ha visto jamás un pato soldado?" Y tuvo que ser interrumpida la proyección porque los indígenas apedreaban la pantalla.

Un descubrimiento sensacional. — Nos aseguran que dos cineastas americanos vienen preparando y realizando desde hace un año, y con el mayor secreto, un film sin diálogos, cuyo argumento será expresado sólo por las imágenes y los efectos sonoros. Los buenos cineastas amateurs no necesitan tanto esfuerzo para hacer lo mismo. ¿Sería bueno que ahora los americanos redescubrieran el cine mudo?

El decano de los técnicos de cine españoles. — Cuando el Municipio barcelonés quiso homenajear a su ciudadano Fructuoso Gelabert con la sesión de cine organizada municipalmente dentro de las fiestas de la Merced de este año (véase nuestro artículo editorial), nuestro estimado colaborador Juan Francisco de Lasa, a quien personalmente corresponde una buena parte del éxito de aquella memorable sesión, se encontró con el siguiente problema: Fructuoso Gelabert, que con los Gimeno ocupa la primacía histórica de los cineastas españoles, fundador de la industria del film en España (según Fernández-Cuenca, "Historia del Cine", tomo I, pág. 246), nacido en Gracia y, gracias a Dios, lleno de vida a sus 79 años, no era en absoluto conocido en los "círculos cinematográficos" de la cinematográfica ciudad condal. Nadie, del ramo, podía dar razón de su domicilio. A no ser por el oportuno homenaje del Municipio, Gelabert, como Méliès en Francia, hubiese podido dejarnos el día menos pensado entre el mayor olvido de todos.



—Perdonen: Mi hijo desearía filmar un documental sobre la vida de los blancos...

EL CINEISTA, SU MASCOTA Y SU CARACTERÍSTICA

Por Salvador Mestres



ENRIQUE FITÉ

Su Mascota: Sneezy, el enanito.

Su Característica: La veteranía y la resignación del hombre que sabe que una puerta se cierra y se abre otra.



Sabadell, 23 de septiembre de 1952.

Sres. Redactores-Jefes de "OTRO CINE"

Barcelona

Muy Sres. nuestros:

Como suscriptores de esa excelente publicación y como paisanos y amigos del cineista Lorenzo Llobet-Gracia, nos ha dolido un poco el pie de la caricatura de éste aparecida en el núm. 3 de "OTRO CINE". Estamos persuadidos de que no hay intención hiriente en la frase, sino que su autor (que sabemos tan buen amigo de los cineastas amateurs) tal vez no acertó a dar feliz expresión a su idea. Pero nos disgusta que los lectores que desconozcan la obra cineística de Llobet-Gracia, tan inteligente y genuinamente amateur, a pesar de los defectos que todos le reconocemos, puedan juzgarla como una labor infructuosa y de nulos valores cinematográficos.

Les estimaríamos la inserción de estas líneas, con el deseo de que desvirtúen el mal efecto que en algunos pueda haber causado la frase de Mestres, y les saludamos atentamente haciendo votos para un creciente éxito de "OTRO CINE".

JAIMÉ TRUYOLS SANTONJA y JAIMÉ BALAGUER GASSÓ

N. de la R.—Quedan complacidos los señores comunicantes con la inserción de su carta y, además, nos place consignar a propósito de la misma, nuestra estima hacia la persona y la labor cineística amateur de Lorenzo Llobet-Gracia. El solo hecho de que Mestres le dedicara en nuestro tercer número la segunda de sus estupendas caricaturas implica un reconocimiento de la consideración de su obra dentro del cine amateur español. Lo que pasa es que una caricatura no es un retrato. Si la caricatura gráfica se basa en la exageración de nuestros defectos físicos, la literaria extrae también de nuestra personalidad psíquica sus defectos de bulto. En el caso que nos ocupa salió a la superficie el defecto de Llobet-Gracia que empaña casi siempre sus virtudes cineísticas: el no utilizar a fondo su enorme experiencia cinematográfica. ¿Y no es ya citar una virtud el aludir a la experiencia, simbolizada en la mascota del Buho, que es quien más cosas sabe en el bosque de "Bambú"?

Gracias, señores comunicantes, por su interés hacia la revista.



Publicaciones recibidas:

"**ORPHEE y el cine de JEAN COCTEAU**". Carlos Fernández-Cuenca. Editado por "Cineclub Pamplona". Precio: 10 pesetas. Este es el cuaderno n.º 1 de una colección que con el título "Cuadernos Cineclub" ha iniciado el "Cineclub Pamplona" y cuyo esfuerzo editorial merecería verse coronado por el éxito. El texto, que consta de 57 páginas, es un concienzudo estudio de la personalidad multiforme y de la obra cinematográfica de Cocteau, desarrollado en los siguientes capítulos: "Intención", "Perfil humano", "Poética", "Poesía de cine", "El mito de Orfeo", "Del teatro al film", "La acción dramática", "El arte y la técnica", "Filmografía".

"**Cine realista francés: Marcel Carné**". Publicaciones del Cineclub Universitario de Barcelona. Precio: 10 ptas. Aunque la edición de este opúsculo obedece a la celebración del Ciclo Marcel Carné por dicho cineclub, lleva el número 1, lo cual parece indicar el deseo de una continuidad editorial por la que hacemos votos. El texto es de diversos autores: "Dos escuelas", de Manuel Villegas López (del libro "Cine francés: origen, historia, crítica", Ed. Nova, Buenos Aires); "La obra de Marcel Carné"; "Dos estilos en la obra de Marcel Carné: I. "Le quel des brumes", de Armand J. Caullies (Cineclub, nueva serie, n.º 1, diciembre 1949). II. "Les visiteurs du soir", de René Barjavel ("La Nouvelle Édition", París); "Filmografía".

"**Le cinéma français**". Cuaderno editado por "Unifrancefilm". Contiene: "Une histoire du cinéma français", por Pierre Leprohon; "Origines et naissance du cinéma", por Georges Sadoul; "Les premières années du cinéma français", por Maurice Bessy; "La grande époque du cinéma muet", por René Jeanne; "L'avènement du parlant", por Georges Charensol; "1940-1944, un cinéma hors du temps", por Roger Régent; "Le cinéma français depuis la libération", por R. M. Arlaud. Traducciones en español y en inglés.

"**Formato ridotto**". Folleto editado por la "Federazione Italiana de Cineclub" (Miembro de la UNICA). Contiene: "Augurio", "Per i futuri quadri della cinematografia", "Palestre formative", "Evoluzione", "Impegno", "Cosa deve l'industria cinematografica al fr.?", "Cinema: università che ha aule in ogni parte d'Italia", "Come è nata la FEDIC", "Provegno del formato ridotto", "L'incontro", "Tempo che furono", "Cineamatorismo a Trieste", "La dimora di un patrizio veneto", "Primo film", "Colonna sonora", "Il cinemamatore che non mi piace", "Ripresa subacquea", "Film sperimentale a soggetto", "Giovinezza del Cinema", "Dolore di bimbo", "Film a pupazzi". Espléndidas fotografías.

Publicaciones con las que OTRO CINE tiene intercambio:

BIANCO E NERO. (Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma). N.º 7-8, julio-agosto. Número monográfico dedicado al cine italiano de 1915-1925, con diversos trabajos y documentación. Además continúa la bibliografía general del cine iniciada en números anteriores.

SET. Buenos Aires. N.º 32, marzo-mayo. Destacan los trabajos: "Su propia gravitación universal impone al cine el deber de mejorar su nivel artístico", "Panorama del cine sueco", "Existencialismo y cinematografía", "Hablando con Charles Chaplin" y extensa información del cine argentino.

CINEMA EDUCATIF. Bruselas. N.º 7-8 (4.º año), julio-agosto. Destacan: "Films sur l'Art et Cinéma", "Le plus grand comique de tous les temps: Charlie Chaplin", "Cinéma en relief", "L'écran et ma vie quotidienne".

ARBOR. Revista General de Investigación y Cultura. N.º 79-80, julio-agosto. Estudios: "Nuestra generación universitaria y la vida española actual", por Jesús Arellano. "Una gran obra política: las Memorias de Luis XIV", por Jean Jacques Chevalier. Entre la "Información Cultural del Extranjero": "La industria cinematográfica en la Gran Bretaña". Entre la "Información Cultural de España": "Los libros, el cine y las traducciones", por Alfonso Candau.

CINEMA DE AMADORES. Organó oficial del Club Portugués de Cine Amateur. N.º 64, junio-julio. Contiene un artículo del corresponsal español Agustín Contel titulado "Os filmes de Fantasia do XIV Concurso Internacional" y una reseña de los "XI Congresso e XIV Concurso Internacional da UNICA".

CINE AMATEUR. N.º 158. Agosto. París. Organó Oficial del cine amateur francés y de la Unión Internacional de cine amateur (U.N.I.C.A.). Sumario: "La Loi et le gendarme"; "Quand la camera se promène"; "Au royaume du millième de seconde"; "Les truquages optiques avec la truca"; "La opinión de Platon sur le cinema?"; "Les nouveaux projecteurs sonores"; etc.

REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE. N.º 3. Sumario: El cine: un oficio que llega a ser arte y testimonio; El cine tras el telón; El cine de L. Lindtberg; Una muestra sin selección; La literatura en el cine; El cine alemán de la postguerra; El cine ¿es una nueva forma de pensar?; La obra de Enrique Fité; etc.

PRIMI PLANI. Revista bimestral de fotografía y cine. Milán. N.º 2, mayo-junio. Contiene: "Rose e spine del cortometraggio", "L'Italia è questa?", "Noti per cineasti", "Calendario Cinematografico 1952-53", "Il Congresso dell'UNICA a Barcellona", información y magníficas fotografías.

INDICES DE ARTES Y LETRAS. Madrid. N.º 53, julio. En la sección "Cine": "El cine español visto por un crítico extranjero" (Lo Duca), "¿Interés nacional?", por R. Muñoz Suay; "OCIC al margen de sus jornadas", por J. M. Dorrell; "Última palabra" (sobre la encuesta "Guionista contra director"). En la sección "Revistas", una elogiada nota relacionada con la aparición de OTRO CINE, que agradecemos.

CORREO LITERARIO. Arte y letras hispanoamericanas. Madrid. N.º 55, 1.º septiembre.

FILM CINE AMATEUR. Organó oficial de la Federación Suiza de Clubs de Cine Amateur. N.º 159, septiembre. Contiene: "Regie und filmschnitt", "Les vacances sont terminées", "Vorrichtung für Trickaufnahmen", "Propos sur le rythme", "Le film sonore sans piste magnétique", "Verbesserung malgenhafter Filme", "Améliorer les films", e información.

CANADIAN FILM NEWS. Publicación del "Canadian Films Institute". Vol. 3, n.º 2, mayo-junio. Contiene: "The european film festivals", "The canadian film awards", "Recollections of An Audio-Visual Instructionist", "Kingston Amateur Night".

CINEMA PRIVE. N.º 128, julio. París. Sumario: "Avant de partir préparez le film de vos vacances", "Il faut toujours améliorer vos films", "Comment j'ai tourné l'expédition du Kon-Tiki", por Thor Heyerdal; "Le viseurs à champ variable", "Pour un groupement amical des fervents du dessin animé d'amateur", y varias notas técnicas y de información.

PATHE REVUE CINE. París. Nueva serie. N.º 1. Contiene: "Les résultats du grand concours Pathé", "Les secrets de la réalisation de "Pierrot le cow-boy", "L'écran personnel de Luis Mariano", "Le tour du monde pour ceux qui restent", "Composez les actualités familiales sonores", "Les femmes et le cinéma d'amateur".

MOVIE MAKERS. Nueva York. Agosto. Sumario: "Now, magnetic on 8", "Good judges make good judging", "Make a reflex viewer", "Improved synchrony with magnetic tape", "Red feather calls your camera".

SIGHT AND SOUND. Publicación del British Film Institute. Londres. Vol. 22, n.º 1, julio-septiembre. Contiene: "In the picture", "Conversations. Jean Cocteau", "Shakespeare filmed", "Kramer and Company", "Poetry in fast and musical motion", "Europeans in Hollywood. William Dieterle", críticas, bibliografía, etc.

CINEMARIDOTTO. Roma. N.º 9, septiembre. Sumario: "Piccoli attori", "Un abbraccio in 16 mm. tra mercato e cultura", "Film per ragazzi e produzione 16 mm. a Venezia", "Mondanità all'insegna del R. F. tra la gente forte e gentile".

SMALFILBLADET. Dinamarca. Julio. Sumario: "A propos UNICA", "11. internationale kongres i Barcelona 1952", "Anvendelse af filtre til farvefilm", "Flere klubber under LDF i det forlobne ar". En las notas varias da cuenta de la aparición de OTRO CINE.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA
de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERA OFERTAS
por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA



LOS CINECLUBS FRANCESES

Por JEAN QUEVAL

No dudamos de que el conocimiento de cómo viven los cineclubs en Francia, país de los cineclubs por excelencia, donde Canudo creó el primero del mundo, ha de interesar a todos los cineclubistas españoles. Jean Queval, crítico de «La Pensée Française», de «Mercure», de «Radio Cinema» y de «Cahiers du Cinema», nos lo relata en el presente artículo.

La reciente asamblea general de la *Fédération Française des Cinés-Clubs* ha demostrado, si es que era necesario todavía, el impulso constante de la cultura cinematográfica. Se ha sobrepasado ya el período de estabilización. Los congresistas, procedentes de todos los puntos del territorio, han determinado nuevos objetivos; se harán películas de formato reducido y se organizarán períodos de estudios prácticos. Esta victoria no se ha logrado sin dificultades, porque hay que tener en cuenta que los comienzos del movimiento no están muy lejos. Se confunden con el combate de la vanguardia por los años 1920, en vísperas del nacimiento del cine hablado. Los cine-clubs gozan en la actualidad de un estatuto oficial.

El Estado les concedió un estatuto particular en 1949, con lo cual reconoció su valor en lo que se refiere a la cultura popular; los protege contra los ataques del comercio cinematográfico y los preserva de las pretensiones del fisco. Para que un cine-club pueda vivir es necesario que pueda alquilar las películas a un precio moderado y que no tenga que estar sometido a los impuestos de las empresas comerciales de espectáculos. Pero, por otra parte, es necesario también que el explotador de una sala de cine no sufra perjuicios por la concurrencia ilegítima de otras salas comerciales disfrazadas de cine-clubs. Por eso tratan de recurrir contra el estatuto del cine no comercial promulgado en 1949. Sin embargo, este instrumento jurídico, todavía imperfecto, cuyas lagunas se han visto con su aplicación, tiene por lo menos la ventaja de ocuparse de lo más principal y urgente.

Los cine-clubs reunidos en la Federación Francesa son ciento cincuenta y agrupan más de setenta mil socios. Hay que añadir unos treinta cine-clubs de jóvenes reunidos en un organismo autónomo, la *Fédération Française des Cinés-Clubs des Jeunes*. La actividad de estos cine-clubs tiene por fin presentar a los niños, a los muchachos y muchachas un alimento cinematográfico que puedan absorber con placer y provecho. Efectivamente, se ha visto que la costumbre de prohibir películas a los menores de diez y seis años, además de que prácticamente es poco efectiva, está lejos de ejercer el efecto profiláctico que esperaba el legislador. Más vale ofrecer a los jóvenes películas apropiadas a ellos que prohibirles películas dedicadas a "los grandes". Los cine-clubs de jóvenes, de iniciativa reciente, han tenido un desarrollo considerable en Francia y agrupan ya más de veinticinco mil socios, asíduos en su mayoría.

Si la F. F. C. C. y la F. F. C. C. J. se preocupan sólo de la iniciación al buen cine y a su propaganda, existen además otras dos clases de cine-clubs: los que se refieren a la enseñanza oficial reunidos en la *Union Française des Oeuvres Cinématographiques de l'Enseignement Laïque* (U.F.O.C.E.L.); los que están animados de una preocupación moral de inspiración confesional y cuyo órgano central es la *Fédération de Loisirs et de Culture Cinématographique* (F.L.E.C.). La influencia de estos dos organismos es considerable. Los maestros de la U. F. O. C. E. L. se sirven de las películas para la escuela con fines de enseñanza por creer en la eficacia de los medios auditivo-visuales. Desgraciadamente, no existen en Francia todavía bastantes buenas películas para la enseñanza, lo que hace que el desarrollo de estos nuevos métodos pedagógicos sea limitado. La U. F. O. C. E. L. lleva el cine

a los pequeños pueblos, independientemente de la escuela, para diversión de los niños y también de los padres cuando la ocasión se presenta. En cuanto a la F. L. E. C., organismo católico, su actividad gana sensiblemente en amplitud de año en año, casi de mes en mes. No he dicho nada todavía de esos cine-clubs que dirigen los independientes irreductibles y cuyo ejército alcanza un número bastante impresionante; quiza medio millón de espectadores.

Existe, naturalmente, una *Fédération Internationale des Ciné-Clubs*. Fué fundada en 1947 con motivo del Festival de Cannes; sus presidentes de honor son Jean Painlevé y el inglés Oliver Bell, recientemente fallecido; su presidente activo es un italiano, el profesor Antonicelli; el domicilio del secretariado general está en París. Las dos federaciones nacionales más importantes desde el punto de vista numérico son las de Francia y Gran Bretaña, más exactamente la de Inglaterra y la del País de Gales. Los otros países adheridos son Argentina, Bélgica, Holanda, Italia, Polonia, Suiza, Checoslovaquia, Uruguay. Han solicitado su adhesión Alemania Occidental, Colombia, Israel, Túnez y Venezuela.

Jean Queval

REQUISITOS NECESARIOS PARA FUNDAR UN CINECLUB

Contestando a varias preguntas que nos han sido dirigidas, insertamos a continuación los requisitos que son necesarios para fundar un Cineclub:

- 1.º Gestionar la debida autorización de las autoridades locales y solicitar permiso de la Comisaría de Policía.
- 2.º Redactar los Estatutos y proponer la Junta Directiva, enviando seguidamente estos documentos al Ministerio de la Gobernación por medio del Gobierno Civil de la Provincia, solicitando la autorización para fundar la entidad y ejercer las actividades propias de ella, previamente indicadas en los Estatutos.

Mediante la presentación de la copia de estos documentos, entre tanto no sea resuelta favorablemente o denegada su petición, las autoridades locales permitirán celebrar reuniones y actos públicos, previamente autorizados por la Comisaría de Policía.

Es conveniente tener en cuenta que las películas que exhiban deberán tener, forzosamente, hoja de censura. Sin este requisito no pueden ser proyectadas, salvo permiso especial de la Oficina de Censura local. En el caso de editar folletos o programas con artículos, sean originales o reproducidos de otras revistas, el texto debe ser presentado en la Oficina local de Censura para su revisión.

Para la presentación de cintas en versión original, que facilitan algunos Consulados, es requisito indispensable solicitar la aprobación de la ya citada Oficina de Censura local, por cuanto dichas cintas no han sido censuradas y su proyección pública no es permitida sin previa visión del film por los inspectores que delegue la mentada Oficina.



CINE CLUB UNIVERSITARIO DEL S. E. U.

Rambla Cataluña, 42, 3.º

BARCELONA

SESIONES XX y XXI. (11 y 16 de Junio).

Clausura del curso 1951-52 con el ciclo «Marcel Carné»; estreno de «Quai des brumes» y «Le jour se lève», esta última en colaboración con «Cercle Lumière» y «Les visiteurs du soir» y una selección de secuencias de «Les enfants du paradis» (Las pantomimas de Pierrot).

Durante la segunda quincena de Octubre, CINE CLUB UNIVERSITARIO del S. E. U., inaugurará su cuarta temporada con el estreno en España del film de Alf Sjöberg, «Fröken Julie».

CINECLUB DEL S. E. U.

MURCIA

Durante el pasado curso este Cineclub celebró las siguientes sesiones:

I. "M", de Fritz Lang, un dibujo de Disney y el documental "Toledo", de la Metro.

II. "La ninfa constante", de Basil Dean (cedida por "Amigos del Cinema", de Sabadell), dos noticiarios ingleses y el documental "Francia en las cuatro estaciones".

III. Dos cortometrajes mudos titulados "Visita de Douglas Fairbanks, Mary Pickford y Eddie Polo a Barcelona" y "Muerte y funerales de Rodolfo Valentino", y "Tempestad en el Montblanch", de Arnold Fanck.

IV. Cine francés. "El fanal de los muertos", "Fiestas galantes" y el film de Pabst "Don Quijote".

V. "Oro en la montaña", de Fanck, el documental americano "Desiertos" y la secuencia final de "Don Quijote de la Mancha", de Rafael Gil.

VI. "Tartarin de Tarascón", de R. Bernard, un noticiario británico y el documental francés "Las cazas de Neptuno".

VII. "Rapto", de Kirsanoff, y los documentales "Van Gogh", de Gastón Diehl (revisado a petición de nuevos socios), y "Balzac", de Jean Vidal.

Paralelamente a estas sesiones, este Cineclub organizó un

ciclo de conferencias a través de su Seminario de Cultura Cinematográfica. Este ciclo comprendió las siguientes conferencias:

I. "Un año casi sin cine", por el crítico Antonio Aguirre.

II. "Cine italiano", por Mariano Hurtado Bautista, profesor de la Universidad y director del citado Seminario.

III. "El cine y la Universidad", por Jesús López Varela, ayudante de dirección de varias películas españolas.

IV. "La obra y el quehacer cinematográficos", por el guionista y crítico José Agustín Gómez.

Por su parte, el Colegio Mayor "Ruiz de Alda" organizó una serie de charlas sobre diversos temas de actualidad, dando ocasión a una conferencia sobre "Técnica cinematográfica", que desarrolló Antonio Crespo, director del Cine-club.

AVISO A LOS CINECLUBS

Seguiremos publicando en esta sección los resúmenes de actividades de los Cineclubs que nos sean enviados dentro de los *quince días* inmediatos a la aparición de cada uno de los números de *Otro Cine*.

Cineastas!!

Para cualquier efecto...



REPRESENTANTE GENERAL
PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74
TEL. 28 45 68
BARCELONA

El Pan-Cinor



graduable de 20 a 60 $\frac{m}{m}$

FilmoTeca
de Catalunya



*Filme Ud. también
con*
SUPER-PANCHRO

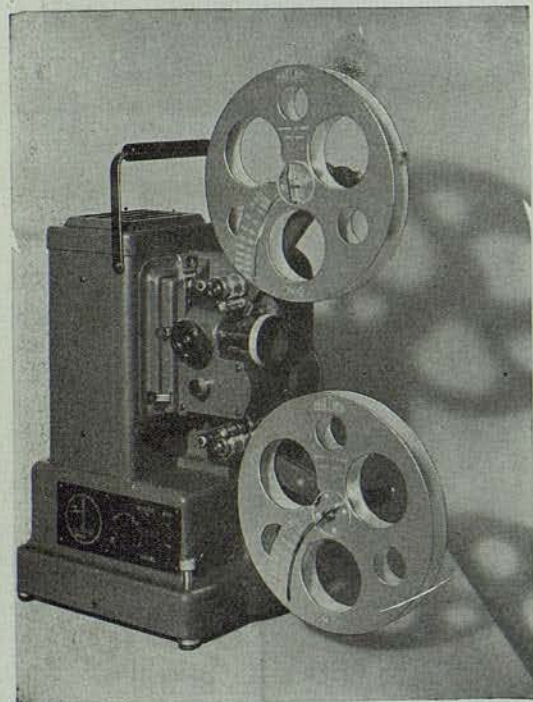
su éxito es seguro



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 28 45 68



**COSMOS FOTOGRAFICO
FERNÁNDEZ, S. A.**

Rambla de Catalunya, núm. 1

TELÉFONO 21 39 43

B A R C E L O N A

**MATERIAL COMPLETO
PARA FOTOGRAFIA Y CINEMATOGRAFIA**



Un fotómetro de alta sensibilidad completamente automático y protegido contra golpes

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

Ormag

MEJORAN EL RENDIMIENTO FOTOGRAFICO DE LAS EMULSIONES Y LOS OBJETIVOS

VENTA EXCLUSIVA A LAS CASAS DEL RAMO

PABLO A. WEHRLI

C. Gerona, 115

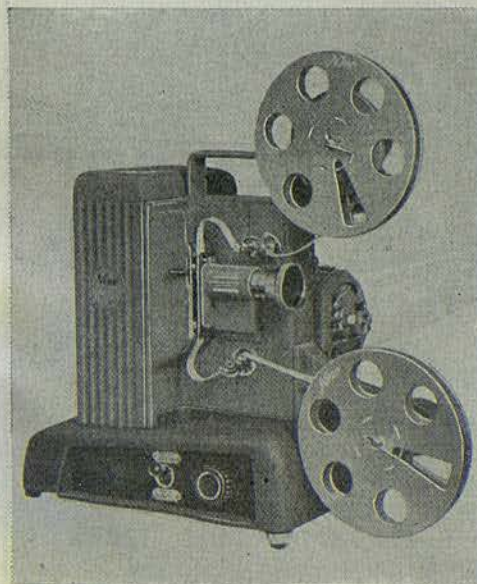
BARCELONA

Teléf. 27 48 44

PROYECTOR

Nizo Lucia

8 m/m



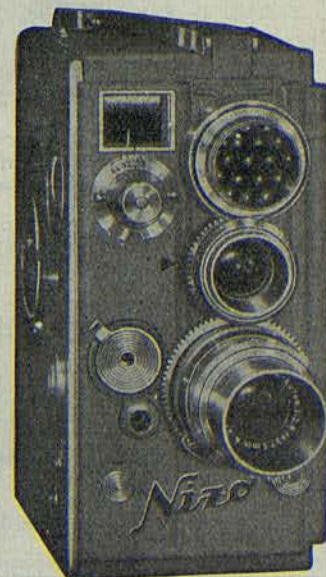
Lámpara de
500 Watts
Objetivo 1:1,6, f:20^m/m
110-220 Volts
Bobinas de 120 mts.

CÁMARA

Nizo Heliomatic

2 x 10 m/m

Modelo S2R
Fotómetro acoplado
Torreta para dos objetivos
Velocidades : 8 a 64 e imagen por imagen
Corrección de paralaje
Marcha atrás
Visor directo y de lado



FilmoTeca
de Catalunya

FOTO CINE

Kaluar

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

LABORATORIO PARA AFICIONADOS
ENTREGA DE TRABAJOS AL DIA
REVELADO EN COLOR
REVELADO DE PELICULAS DE 8, 9,5 y 16 MM.
FOTOCOPIAS - REPRODUCCIONES

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

J. ALEMANY

ULTIMAS NOVEDADES
Y EXTENSO SURTIDO DE
LAS MEJORES MARCAS
EN
CINEMA AMATEUR
ARTICULOS FOTOGRAFIA
DISCOS, RADIOS, ETC.

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

HOTEL - RESTAURANTE - BAR - GARAGE



San BERNAT MONTSENY

ALTITUD, 850 MTS. - 68 KMS. DE BARCELONA

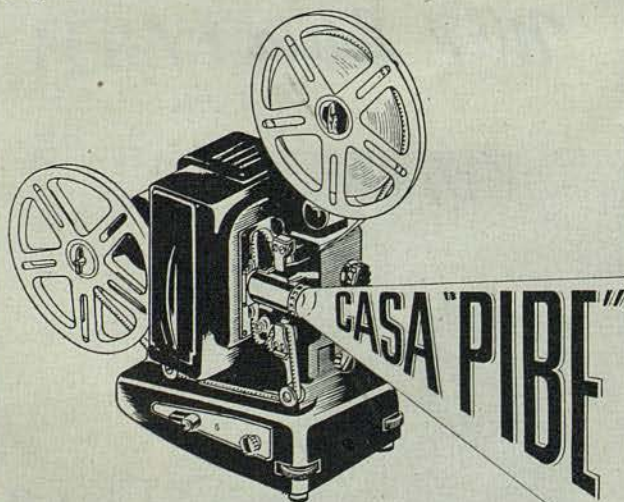
Por PALAUTORDERA (Magnífica carretera)

ABIERTO TODO EL AÑO [Galefacción]

Todos los festivos: MISA a las 12 y media

TELEFONO 8, DE MONTSENY

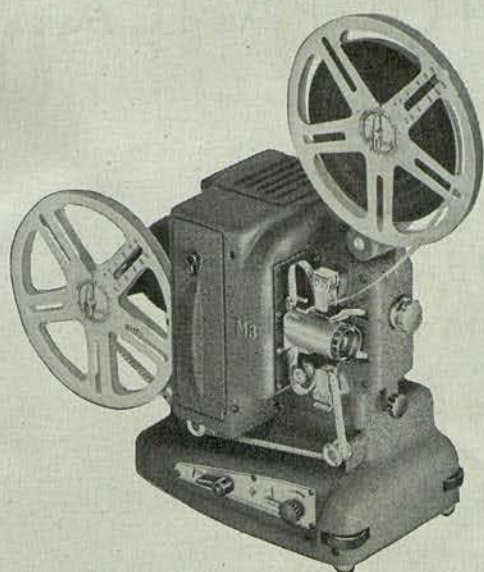
*VAYA VD. ADONDE GUSTE...
¡QUE YO VOY A CASA "PIBE"!*



Cines PATHE BABY, BOLEX, etc.
PELICULAS

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

Bolsa, 3 MADRID Telef. 217875



CINE Y FOTOGRAFIA

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



CASA ALEXANDRE

VENTA DE TODA
CLASE DE APARATOS

San Pablo, 4 (cerca Ramblas)

Teléfono 21 35 39

B A R C E L O N A



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

AGRUPACION FOTOGRAFICA DE CATALUÑA

**CURSO COMPLETO
DE FOTOGRAFIA Y CINEMA AMATEUR**
en forma de amenas charlas y con ejercicios prácticos

LUNES y VIERNES, de 8 a 9 de la NOCHE

TODO CUANTO SE REFIERE A LA FOTOGRAFIA Y AL CINE AMATEUR

*Revelado - Ampliación - Retoque
Luz artificial - Foto-Montaje - Publicidad - Color
Con sus correspondientes prácticas*

Duque de la Victoria, 14, pral., de 8 a 9 de la noche

BARCELONA

PHOTO-MAGAZIN * PHOTO-MONDE * PHOTOGRAPHY * LEICA
LAS MEJORES REVISTAS FOTOGRAFICAS DEL MUNDO

LIBROS SOBRE FOTOGRAFIA Y CINEMA EN TODAS LAS LENGUAS

ATHENEUM

REVISTAS EXTRANJERAS
FERRER DE BLANES, 7 - TELEFONO 28 13 20 - BARCELONA

PEQUEÑOS ANUNCIOS

11 OFRECEMOS algunos ejemplares de la revista CINEMA AMATEUR, (en catalán) de los núms. 3, 4, 6, 7, 8, 9 y 11, al precio de Ptas. 25 cada uno. SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR DEL C. E. de C.

12 VENDO Proyector 16 mm. KODASCOPE, modelo D, 400 W., casi nuevo 3.500 ptas.

13 COMPRARÍA cámara de manivela KODAK, mod. A, de 30 m. 16 mm.

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

14 NO TIRE LAS BOBINAS Y CAJAS VACÍAS de película virgen de 16 mm Compramos de 1 a 1,50 ptas juego. Ofertas: Lepanto, 171 pral. Barcelona

15 COMPRARÍA película virgen positiva 16 mm. Indicar marca, precio y cantidad disponible.

16 REPORTAJES cinematográficos. Bodas. Comuniones. Excursiones. Solicite precios.

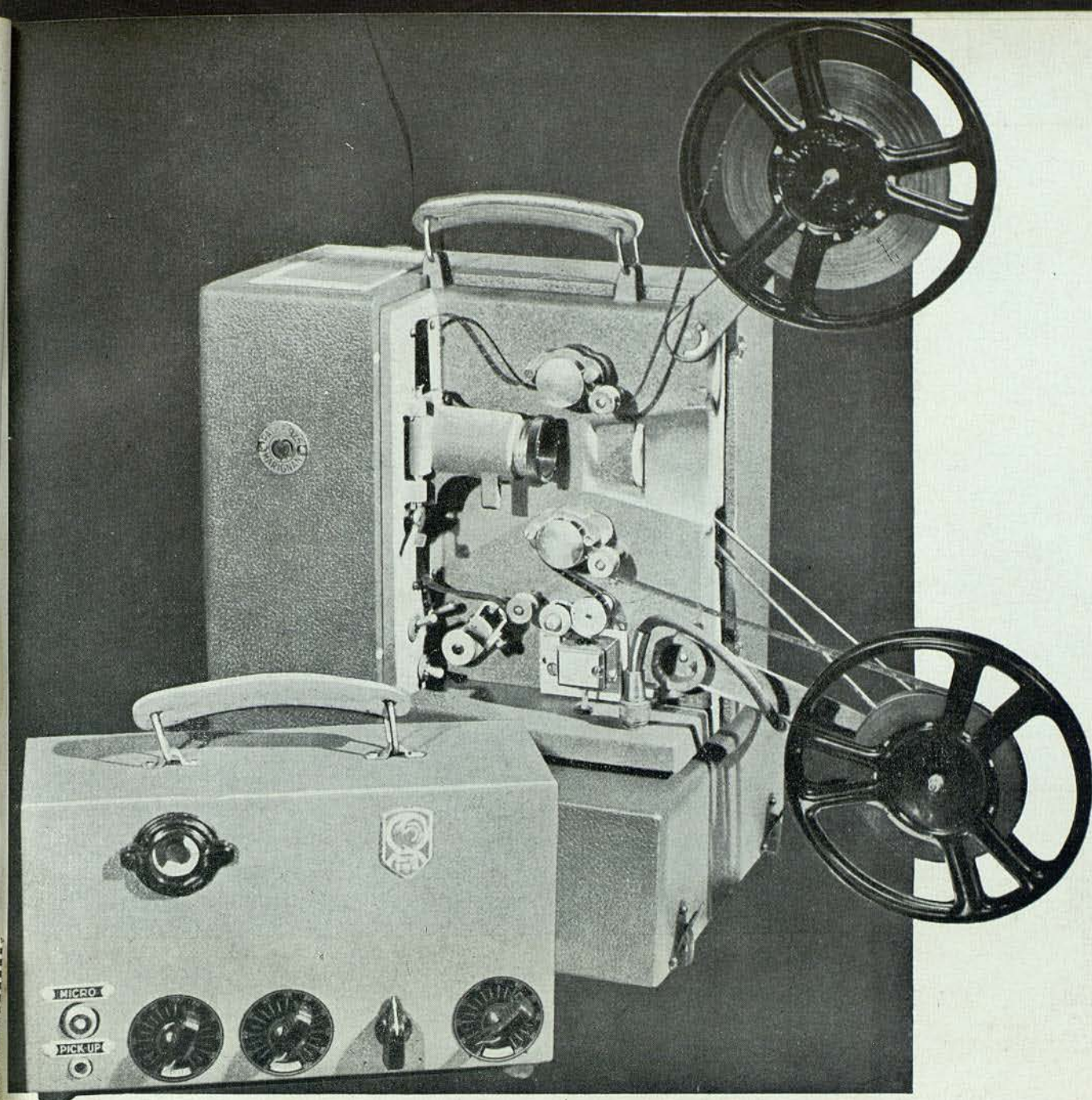
OFERTAS Y DEMANDAS

PEQUEÑOS ANUNCIOS

Tarifa de Precios:
25 ptas. por línea

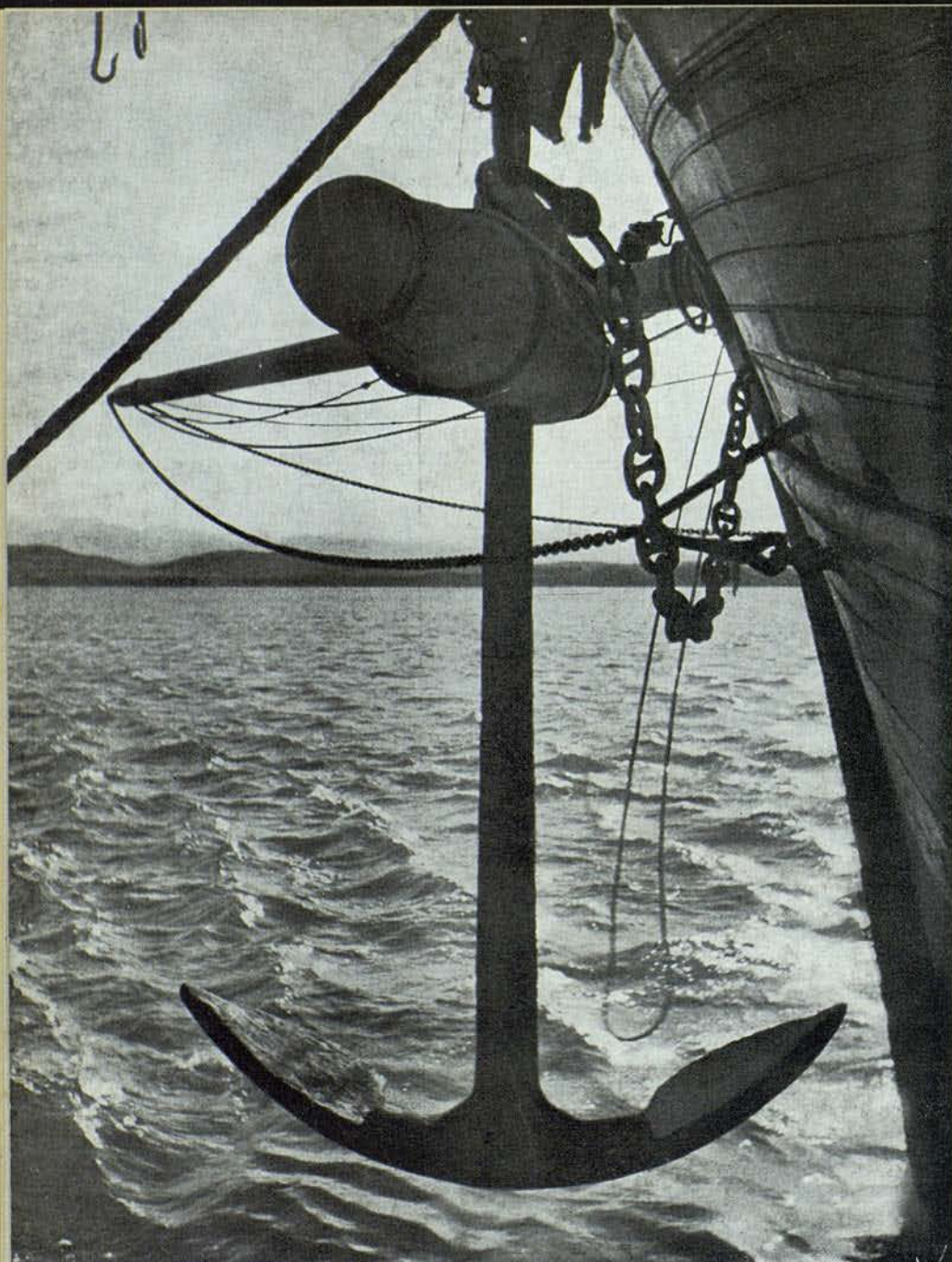
Subscriptores de
OTRO CINE:

10 ptas. por línea



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

¡ES UNA NUEVA CREACIÓN DE LA S. C. I. **PATHÉ**teca
de Catalunya



CADA
ESTACION
TIENE
SUS
TEMAS...

...PERO
EL
MATERIAL
DE
CADA
MOMENTO
ES



8 9 1/2 Y 16 MILÍMETROS