

AÑO II

N.º 8

1953

otro cine

¿CINE igual a TEATRO?

Algo importante: EL FINAL de los films.

MÉLIES cuenta cómo vendió su famoso VIAJE A LA LUNA.

¿El cine Documental tiene alma?

La verdad sobre el CINE EN RELIEVE.

Los 30 films amateurs del Concurso Nacional.

¿Los CINECLUBS españoles en trance de desaparecer?

Además:

UN TEMA

•
TRUCAJES

•
HUMOR

•
NOVE-
DADES
TÉCNICAS

•
FILMS CO-
MERCIALES
EN 16 m/m



Fotograma del
film SONATA,
de Q. Parés

Tan fácil..



...como en cine plano,
es filmar EN RELIEVE.

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

Ninguna complicación al proyectar.

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



Representante
General en España:

GERMAN RAMÓN CORTÉS

Aribau, 74
Tel 28 45 68

BARCELONA

FilmoTeca
de Catalunya



BIBLIOTECA

AÑO II 1953 NÚMERO 8

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-Jefes:
JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY
Asesor periodístico: JAIME ARIAS
Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.
Distribución:
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA
Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Sumario

- Editorial. . . . La lección de Cannes.
Opiniones. . . . G. Díaz-Plaia: «Sobre la radical identidad entre cine y teatro».
Estudio. . . . Manuel Rotellar: «Un alma para el cine Documental».
Documentos. . . Georges Méliès: «Cómo vendí mi Viaje a la Luna».
Estética José Palau: «Reflexiones sobre el cine en relieve» y «Bienvenido, Mister Marshall».
J. Montoriol: «Iniciación al análisis del Film: III El Final».
Técnica. . . . E. Jordana P.: «El cine en relieve» II.
D. Fundido Encadenado: «Trucajes y Efectos técnicos» III.
Crítica José Torrella: «30 films uno por uno».
Reportaje . . . «Los Amateurs ante su público: Quírico Parés», por J. Torrella y J. M.º Aymerich.
D. Giménez Botey: «Novedades en la Feria de Barcelona».
Humor Manuel Amat: «Tijeratura».
«El cine amateur en su salsa».
Temas «El hombre que alcanzó el infinito», Guión para un film amateur.
Actividades . . Cine amateur. Concursos. Cineclubs.
Bibliografía . . Revistas recibidas.
Información. . . J. Tintoré: «El cine comercial en 16 m. m.»

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85
3 números (Semestre) 55 Ptas.
6 números (Un año) 100 »
Socios de la SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del C. E. C. . . 90 »
Extranjero 125 »
PRECIO DEL EJEMPLAR. 20 »

LA LECCIÓN DE CANNES

POR primera vez el cine español ha llamado la atención del mundo. Esto ha sucedido en Cannes, en el Festival de esta reciente primavera, y gracias a "¡Bienvenido, Mr. Marshall!", una película española que no es histórica ni folklórica.

Nosotros, los hombres del cine amateur, hace ya seis años que experimentamos esta sensación de reconocimiento exterior. (Seis años si nos limitamos al difícil período que internacionalmente ha atravesado España después de su guerra civil, ya que, en rigor histórico, el cine amateur español fué reconocido mundialmente desde su nacimiento en 1932). Sucedió en Estocolmo, el 1947, en que nuestra "Porta closa" nos abrió las puertas del mundo, aunque en nuestro caso se trataba tan sólo del estrecho mundo del cine de paso estrecho. Y nuestro triunfo para España no fué ocasional, por cuanto se ha visto corroborado y acrecentado en años posteriores: 1949, Campo dei Fiori; 1950, Luxemburgo; 1951, Glasgow; 1952, Barcelona, y 1950, 51 y 52, Cannes también.

Sin embargo, hemos de confesar que tanto como nos enorgullecían nuestros éxitos, nos dolió que no fuesen más o menos compartidos por el cine profesional de nuestro país. ¿Por qué, si España tenía un buen cine amateur, uno de los primeros del mundo, no podía tener también un cine profesional digno de codearse con las buenas cinematografías extranjeras? No era lógica esta situación. Algo había que lo impedía, pero nosotros sabíamos que entre la gente del cine profesional figuraban elementos capaces y entusiastas para alcanzar un puesto honroso. Ese algo era cierta preocupación, cierta ofuscación colectiva, de cuya responsabilidad pocos se evadirían, que coartaba la espontánea eclosión de un cine genuinamente nacional.

Ahora hemos descubierto el error, pero no por ello debemos considerarnos triunfantes. Suscribimos plenamente los razonamientos de nuestro estimado colega "Correo Literario" a este respecto (núm. 72), los cuales vamos a resumir a continuación.

Mucho ojo en considerar premiado a todo el cine español en esta cinta, "¡Bienvenido, Mr. Marshall!", que es excepcional precisamente por ser distinta al resto de la producción española.

La primera consecuencia de este premio debe consistir en un replanteamiento de nuestro cine. El acartonamiento, la retórica, el teatralismo, el folklore tal y como se viene entendiendo, hay que abandonarlos. Aunque también hemos de prepararnos para enfrentarnos con burdas imitaciones de la película premiada.

La segunda consecuencia está en que hay que abrir paso a los jóvenes. La tercera es la necesaria existencia de un asesor crítico literario que valore los guiones antes de lanzarse a la aventura de su realización. La cuarta tiene que ir a parar sobre la crítica, a la que hay que exigir cada día una postura más exigente y menos conformista. Y la quinta y última es para los directores: hay que estudiar; hay que poner talento, inteligencia, soltura y gracia. Una película no es un combinado, sino una unidad.

NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO

Para nuestro próximo número 9, tenemos los siguientes trabajos.

Con motivo del reciente fallecimiento de Jean Epstein, el gran teorista e inquieto realizador, publicaremos un artículo de René Jeanne, Presidente de Honor de la «Association Française de la Critique de Cinéma», titulado «Un profeta del arte cinematográfico: Jean Epstein», seguido de un estudio antológico del propio Epstein «Sobre algunas condiciones de la Fotografía», y de su filmografía y bibliografía.

Además, un ensayo de Sebastián Gasch sobre «Cine y danza»; un estudio de J. López Clemente sobre «Documentales de arte»; el cuarto artículo de la serie «Iniciación al análisis del film», de J. Montoriol, que versará sobre «El plano»; el tercer artículo sobre «Cine en relieve», de E. Jordana P.; «Manuel Amat», dentro de la serie «Los amateurs ante su público»; la continuación de «Trucajes y efectos técnicos», de D. Fundido Encadenado; y las habituales secciones «La lección del momento», «Labor de cineclubs», «El cine amateur», etc.



Del film HAMLET, de Lawrence Olivier

Nuestro estimado amigo don Guillermo Díaz-Plaja — que a los títulos reseñados en la presentación de su trabajo publicado en el primer número de esta revista hay que añadir, posteriormente, el de Delegado del Gobierno en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, de Madrid — ha escrito para OTRO CINE el presente trabajo cuya aventurada tesis puede dar pie a una fructífera discusión. Díaz-Plaja se encuentra, aquí, muy distante de sus lecciones sobre «Estética del cine» en la Universidad de Barcelona (1932). Quizá porque el cine también se distancia cada día más de su estética propia. ¿Cine y Teatro son, realmente, dos ramas de un mismo tronco o son dos árboles distintos? Sería muy interesante conocer una réplica fundamentada y a la altura de nuestro ilustre opinante, si es que el cine aún puede justificar esa réplica.

Guillermo DIAZ-PLAJA

SOBRE LA RADICAL IDENTIDAD ENTRE CINE Y TEATRO

La curiosidad insigne de Gregorio Marañón, tiene la virtud de dar interés a cuanto toca. Su profundo sentido humano, hace que cobre humanidad — es decir proximidad — cuanto entra en el cuadro de sus observaciones. (Y no es ahora ocasión de analizar la impresionante vastedad de este cuadro ni la universal solicitud con que lo explora.)

Lo cierto es que, como al azar, y sin darle mayor importancia, Marañón, con ocasión de un homenaje, ha roto lanzas en favor del teatro y ha denostado, un poco despectivamente, al cine; concentrando una vez más la autoridad de su voz, a la vitalidad del tema. ¡Viejo tema, por cierto! Centenares de artículos, de libros, han ensayado la comparación, con desigual actitud. Quiénes al servicio del viejo arte de Talía, quiénes a la zaga del nuevo instrumento cinematográfico.

Ahora Marañón se sitúa resueltamente dentro del primer grupo. Dos acusaciones mantiene, al parecer, el ilustre polígrafo contra el cine: Su tosquedad y su lejanía. Es decir, su mecánica frialdad y el alejamiento que la producción ofrece al ser traducida a espectáculo. El teatro tiene, como señala Marañón, la virtud de crear un clima entre el actor y su público, un entrañable diálogo que al cine no le es en ningún modo posible.

Las acusaciones son — en cierto modo — irrecusables. Con todo, cabría escribir un alegato en favor del cine, si no fuera que el cine no lo necesita. Verdadero «opio del pueblo», el cine es hoy el pasto espiritual — desgraciadamente el único alimento espiritual — para la casi totalidad de los seres que pueblan el globo terráqueo. Pero, dicho esto, no conviene ignorar lo que el cine ha representado para la masa como información y como educación estética. Si no se produce «diálogo», con la proximidad cálida y entrañable que el teatro procura, no puede

decirse, en absoluto, que no se establezca una proximidad espiritual que, por los caracteres del espectáculo cinematográfico, se convierte en una obsesión. Los caracteres determinantes de este sentido obsesivo, son principalmente dos: la oscuridad de la sala — más intensa que en el teatro — y la posibilidad de aproximar el tema a la retina del espectador mediante la técnica del primer plano.

Por la oscuridad de la sala, el espectador de cine queda inmerso literalmente en la magia del espectáculo, mientras el público teatral no deja de ser nunca un «público», es decir, una «colectividad social» que atiende. Contemplad una y otra forma de asistir a los dos espectáculos que estamos comparando.

Por el primer plano, a su vez, la realidad dramática — rostros, manos, objetos — se hace de tal suerte presente, que domina literalmente al espectador — ya predisposto por la oscuridad de la sala — y lo deja maniatado a merced de la magia cinematográfica. (Puesto que cuando un fenómeno como el cine alcanza tan abrumadora importancia universal, no vale liquidar el tema con los conocidos tópicos: mal gusto de la gente, espectáculo populachero, etc.)

* * *

Pero continuar el análisis de las diferencias que separan el cine del teatro nos conduciría, a fin de cuentas, a llenar una ficha más de un tema polémico plenamente agotado.

Cabría, en cambio, intentar replantear el tema en los términos iniciales. Ciertamente el primer «hecho artístico cinematográfico», cuando surge en la mente genial de Georges Méliès, no tiene otro alcance que el de un teatro recogido por la cámara. La misma limitación de la escena, la misma inmovilidad de la retina captadora. Claro

está que el cine mudo salió de esta cárcel y se lanzó a la espléndida aventura de crear un arte distinto, con medios, en cierto modo, privativos.

Pero no es menos cierto que el teatro evolucionaba también. Las nuevas concepciones escénicas de Max Reinhardt, de Gordon Craig, de Erwin Piscator, de Giulio Antonio Bragaglia, son ciertamente significativas y operantes. Los progresos de la luminotecnia, la rapidez de las mutaciones, los nuevos credos estéticos de los autores, han dado al teatro del siglo XX una dimensión y unas posibilidades que no podrían sospecharse a la vista del teatro anterior.

Para hacer más complejo este estado de cosas existe un tercer factor: la aparición del cine sonoro, que hace «retroceder» las conquistas del cine mudo — que debía fiarlo todo a la expresividad de la imagen — y se apoya en el diálogo «teatral» — si bien con recursos especiales de extraordinaria eficacia, como la música de fondo y la voz en off (aplicables ciertamente al teatro).

* * *

Tenemos, pues, cada vez más borrosas las fronteras. El teatro utiliza, cada vez más, recursos cinematográficos. En la postura en escena de *Un día de abril*, vemos no sólo mutaciones lineales que permiten dar ritmo de cine a las escenas (mutaciones no nuevas: Lope pensó un teatro así) sino que, por ejemplo, la obra termina dando intensidad luminosa a dos manos enlazadas, en un auténtico «primer plano» intencional.

Inversamente, el cine se vuelve hacia el teatro utilizando sus mitos y ofreciendo, en cambio, sus posibilidades intensificadoras. Acabamos de ver el *Otelo* de Orson Welles. Una indiscutible fidelidad a la letra de la obra, se adita a una trepidante fuerza creadora. Genialmente, cada escena es llevada al máximo de su grandeza y sacude literalmente al espectador. Pero nadie duda de que, inicialmente, es el mito teatral shakespiriano el que se valoriza.

* * *

Todo esto quiere decir que, probablemente, estamos creando una antinomia o una contradicción más aparente

que real. Cuando oponemos cine a teatro, ¿oponemos dos substantividades o dos accidentalidades? ¿Qué distancia hay entre Méliès y Duvivier? ¿Qué distancia hay entre la escenificación antigua y la moderna? El *Hamlet* de Lawrence Olivier está tan lejos de los «Hamlet» tradicionales, no por el hecho de ser interpretado ante la pantalla, sino por el propio concepto central que anima su interpretación. La interpretación de una obra de teatro de hoy es, ciertamente, distinta de una producción cinematográfica. Pero no es menos distinta de una interpretación de hace trescientos años. Y nadie dejaría de llamar «teatro» a la concepción escénica de hoy, por el hecho de usar de procedimientos materiales distintos.

Quiero conducir al lector a esta encrucijada. El cine es una forma — la más moderna, audaz y prodigiosa — de la historia del teatro. Como la historia del teatro — farsas atelanas, «comedia del arte» —, ha sido primero mudo y ha usado después del instrumento verbal. Como el teatro, el cine está hecho de la reproducción de la alegría y el dolor a través del alma y del cuerpo de un intérprete. Lo que la Humanidad va a ver en el cine es lo mismo que ha ido a ver en dos mil quinientos años de teatro: el reflejo viviente de sus propias pasiones repetidas y animadas, agrandadas si es posible, por el actor. Cine y teatro, intercambian sus maneras porque, ciertamente y en lo fundamental, se mueven en la misma dirección. No tiene, pues, rigurosamente hablando, sentido la polémica teatro-cine, considerados ambos como reflejos sucesivos de una misma voluntad mimética de la Humanidad.

Y mucho menos, naturalmente, el concepto de crisis del arte escénico, en cuanto meditemos el prodigioso ensanchamiento, la fabulosa universalidad que le procura el cine. En fin de cuentas, y sin exagerar, el *Hamlet* de Olivier, el *Otelo* de Orson Welles, han hallado en su versión cinematográfica un público de tal envergadura como Shakespeare no pudo soñar jamás. Público que, de otro modo, no hubiera llegado a conocimiento de estos mitos. Bien podría decirse que, en toda la historia de la cultura, jamás la mitología escénica había alcanzado tan anchía y eficaz universalidad.



Orson Welles

Del film *OTELLO*, de Orson Welles

INICIACION AL ANALISIS DEL FILM

El final

por J. MONTORIOL



FORT APACHE, de John Ford

III

Si importante es el arranque de una película, e importante resulta la calidad del desarrollo de sus distintas secuencias, no menos importante es su final; máxime teniendo en cuenta que por ser esto, el final, quedará particularmente grabado en la mente de los espectadores, produciendo en ellos una impresión perdurable.

Sabido es que el Cine es un arte visual, y sabido es cuán rápidamente comprenden los ojos — «vale más una imagen que cien palabras», reza un viejo proverbio chino —. Es por ello que nuestro arte no puede detenerse y debe marchar siempre en línea recta, hacia adelante. Y no sólo seguir, ya que el espectador, que rápidamente da cuerpo a las ideas sugeridas, pide más y más. Resultado de ello es que la obra cinematográfica debe ir creciendo en ritmo e intensidad dramática desde su arranque hasta que el haz luminoso cierra definitivamente en negro.

Pero, cuidado, que el logro de esta culminación final no consiste en acumular sin ton ni son en los últimos rollos sanguinarias batallas a tiro limpio, ni alocadas persecuciones con excepcional recargo de la banda sonora, ni incendios, inundaciones, huracanes, erupciones volcánicas u otras de las catástrofes que asolan a la humanidad. Consiste, pura y simplemente, en alcanzar la máxima vibración argumental sobre la línea que hemos propuesto a partir del mismo arranque. Si con ella coincide, en forma natural e íntimamente ligada, un terremoto, tanto mejor. ¡Pero cuidado con «encajar» el terremoto en un final en que lo único que vibre sea la tierra!

Por lo demás, no es preciso que la culminación aparezca en forma material; no es preciso que se traduzca a la manera de un combate de boxeo decisivo para el protagonista, una carrera de automóviles o una batalla naval. Precisamente, hablando de batallas navales, viene a tono citar el final de *El acorazado Potemkin* (Breneno-

sets *Potemkin*, 1925) de Sergei M. Eiseinstein, que quizá constituye el mejor ejemplo de final con una máxima vibración *estática*. El «Potemkin», en manos ya de su tripulación, parte de Odesa y se encuentra con cinco acorazados de la flota zarista. Todos, hombres y máquinas del barco, se aprestan al combate. Los buques se acercan. Crece la tensión a bordo del acorazado; una serie de planos sencillamente magistrales, a un ritmo preciso que enerva al espectador, nos van descubriendo sucesivamente las frías máquinas de guerra indiferentes al inminente suceso, y los crispados rostros de los hombres que saben que aquel combate ha de ser su destrucción. Finalmente, no pasa nada; los marinos de los barcos zaristas se niegan a disparar, y el «Potemkin» se cruza lentamente con los cinco acorazados contrarios... El combate no se ha producido; el film termina sin ninguna «agitación física» final, pero el momento alcanza una vibración tal, que hace que le perdonemos de buena gana a Eiseinstein todo lo malo que tiene la obra.

Ruego al lector me perdone si hago aquí una digresión que nada tiene que ver con el final, pero que creo de interés tratándose de un film del que se ha hablado tanto como de *El acorazado Potemkin*, y que el público, en general, no ha visto. Se ha venido presentándole como la obra cumbre de la cinematografía, muda y sonora incluidas. Totalmente falso, a mi criterio. Quizá sí represente *uno de los momentos cumbres* — no el *momento cumbre* — del cine mudo, pero son abundantes las cintas habladas que le superan ampliamente. Resumiendo, el film se halla estructurado sobre tres secuencias magistrales — el arranque, la famosa secuencia de la escalera de Odesa y el final que hemos descrito —, pero todo el *relleno* es francamente deplorable, con abundantes notas de mal gusto y una sensiblería espantosa: defectos que incluso se infiltran — materializados en los planos del hombre sin piernas — en la secuencia de la escalera.

Volvamos al tema del «final». Algunas veces el lógico

«Para Grierson y Rotha los problemas sociales son los preferidos a cualquier otra manifestación artística». (Del film de Rotha «WORLD OF PLENTY».)

desarrollo argumental incluye la máxima tensión en un punto intermedio. Es costumbre, en estos casos, echar mano del denominado «relato a la inversa» o de otros zigzagueantes desarrollos que suelen proporcionar verdaderos quebraderos de cabeza al espectador, al serle presentado el argumento en forma de complicado jeroglífico. Con ello se logra una transposición en el relato, y aquel punto de máxima tensión, de efecto contraproducente en medio del desarrollo, aparece, como por arte de magia, al final de la narración. Sin embargo, es este un juego peligroso: el final debe ser la justificación de lo anterior, y ¡es tan difícil que una cosa situada lógicamente en medio, sea la justificación «a priori» y al mismo tiempo el momento cumbre, de lo que normalmente es el verdadero fin de la obra cinematográfica!

Ahora bien; supongamos que por situación lógica o por algún artificio tenemos ya el momento cumbre situado al final; pero, ¿qué condiciones debe reunir este momento de máxima tensión? ¿Bastará, pura y simplemente, con que sea el momento de máxima tensión? No; es evidente que no. Pero sí bastará que sea, además, una sola cosa: que sea lógico. Un final no debe ser forzosamente un «happy end» ni una cosa trágica, simbólica o de tesis. Debe ser esto solamente esto: lógico. Todos los lectores habrán visto *El delator* (*The informer*, 1935), de John Ford. ¿Se sintió alguno defraudado ante la muerte de *Gypo*? ¡Es evidente que no! Es evidente que no, ya que el film discurre por su cauce lógico desde que abre hasta que cierra por última vez. Tampoco nadie ha sentido el abandono en que quedan sumidas, al final, las protagonistas de *La mujer sin alma* (*Craigh's wife*, 1936), de Doroty Azner; *La loba* (*The little foxes*), de William Wyler, y *Lo que el viento se llevó*, de Víctor Fleming.

Y no se crea que ello sea debido únicamente a la posible antipatía que tales personajes hayan podido producir en el público. El éxito de un film como *Historia de dos ciudades*, de Jack Conway, o, aún mejor, el tantas veces citado *Viaje de ida*, de Tay Garnett, es prueba concluyente y esperanzadora en sentido contrario. Y, refiriéndonos a un film actual: ¿No ha encontrado el lector perfecto el final de *Brigada 21* (*Detective story*), de William Wyler?

Y para lograr un final sin defecto, ya sólo faltará dar forma plástica —recuérdese siempre que, a pesar de tener dimensión temporal e ilación, el Cine es, en el fondo, un arte plástico— a los principios expuestos. Un magnífico ejemplo nos lo brinda el verdadero final —que luego hay una coletilla pegada— de *Fort Apache*, de John Ford: el momento en que *Cochise*, vencedor, planta con rabia el banderín conquistado, frente a los escasos supervivientes del regimiento. Final perfecto, por su culminación, por su sugerencia plástica, por su lógica.

Manolo

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



UN ALMA PARA EL DOCUMENTAL

por MANUEL ROTELLAR

Punto de partida: «La melodía del mundo»

El sonido trajo al cine una definición y un sentido que en su mudez no tenía, pero también un amordazamiento al encuadre fotográfico. Esto que anquilosaría la concepción novelesca del cine, había de encontrar terreno fructífero en el estilo documental. He dicho estilo situándome en unos años en que el cine de este género carecía de él. Aunque esta ausencia estética no importara porque presentía los marcados indicios de su angustiosa presencia y había de encontrarla, al fin, para bien del cine cultural.

Es en 1929 cuando Walter Ruttmann señala el camino ideal que ha de conducirnos a esta nueva manifestación del arte que asombra a las masas. Este camino es *La melodía del mundo*.

La melodía del mundo significaría en la acústica del cine lo que *Berlin, sinfonía de una ciudad*, del mismo realizador, había significado para la pura lucubración fotográfica. Demostraba Ruttmann, con una precisión exquisita, la poca relación que entre sí pueden tener la imagen con el sonido e incluso las separaba para valorizarlas por sí mismas como dos facetas independientes y por lo tanto con valor autónomo y sustancial cada una de ellas. El sonido realzaba la belleza de la imagen e incluso le prestaba una calidad que por sí sola no hubiera conseguido. Esta experiencia tendría una trascendencia en el film documental que no pudo prever Ruttmann en aquella fecha histórica.

Queda, pues, señalado todo un principio estético que apunta con agudeza a los cerebros de todas las inteligencias del cine. Si es captado por esos cerebros y aplicado a sus films en su justo valor, el porvenir del cine virgen de argumento está asegurado. Se me podrá objetar que, generalmente, los documentales tienen una línea argumental que permite mantener el interés entre público y objeto a tratar. Esta medida encierra un intento de humanizar lo inanimado o lo puramente animal. Si el cine documental lo ha conseguido en contadas ocasiones, el dibujo animado ha hecho de esta humanización su principal valor comercial y plástico.

La aplicación de una leve trama novelesca al film documental es muy reciente y ha sido puesta en práctica, principalmente, por el neorrealismo inglés. El documental, en la hora que empieza este recuento o suma de posibilidades, está limpio de sentido narrativo, o bien en tan embrionario estado que sería ridículo intentar una clasificación de subgéneros. El objeto filmado se valora por sí mismo y sólo es eso: una cosa. No se ha descubierto el alma que ese objeto puede ocultar y el sentido emocional que puede arrojar el lienzo blanco, una vez descubiertas sus facetas estéticas. En esa hora —principios del sonoro—, el tratamiento del objeto es frío, con un anémico sentido de emoción artística, de nula efectividad y, por lo tanto, antifotogénico. Hace falta un alma: la del artista realizador. Que se despoje de ella y la ponga en su obra; que borre el concepto maquinismo del albo encerado al animarse con el choque del haz de imágenes. Esto consigue Ruttmann. Por él existe el cine documental en su doble manifestación estética y social que, en resumidas cuentas, eran los dos valores principales con que se desbordaba el contenido de *La melodía del mundo*.

Una vez superadas las dificultades del momento el cine documental se dispersó. Mejor dicho, empezó a dividirse en las parcelaciones de estilo y de nacionalidad. Este nacionalismo traería consecuencias que darían frutos bien sazonados en este arte cultural. Por lo pronto se dividió en dos la idea que emprendiera



«Con FINIS-TERRAE, de Epstein, nos introducimos en el reino mágico de la poesía»

Ruttman; de una parte lo sociológico; de la otra, lo plástico. La primera quedaría como idea fundamental en la escuela británica y, en porcentaje menor — me refiero a los resultados —, en la alemana durante el nazismo. La segunda, de importancia extraordinaria por su rápido desenvolvimiento, fué adoptada, principalmente, por Francia y en menor cuantía por Alemania. Este segundo apartado es el que hoy nos interesa y haré un rápido repaso sobre su trascendencia artística.

Desarrollo del documental en Francia

El arte del documental se desarrolla en Francia. Descubre sus posibilidades un brasileño: Alberto Cavalcanti. Allí acuden en busca de la gloria los artistas de todos los países. En París nace una escuela muy importante para el cine: la vanguardia. No existe una clasificación de géneros en esta nueva manifestación que ha de atraer al *snob*, y el documental se refugia en este seguro puerto para mostrar el contenido del celuloide de sus cajas en las aduanas de Montmartre. Se confunde lamentablemente el sentido del film documental, tergiversándose sus esencias. Mas no importa esta desorientación si ha servido para darnos un Kirsanoff, un Ivens, un Epstein. Tres nombres; también tres estilos. Kirsanoff, busca la plasticidad en el ambiente; su escuela es típicamente rusa; los problemas que aborda son de un profundo fatalismo eslavo; cobrando el paisaje un insustituido dramatismo; rehuye el contenido postal e insufla a las imágenes un hálito de poesía amarga o bien desencadena una serie de circunstancias que han de culminar en la tragedia. Compone con la exquisitez del músico sus piezas cinematográficas y la meticulosidad orquestable del ritmo de sus documentales cobra un brío nuevo y único. Ivens es la espontaneidad misma; va a la caza de perspectivas inéditas y es, ante todo, un artesano que entiende como ninguno las posibilidades fotogénicas de la Naturaleza. Nace su arte, precisamente, de la reflexión, de la meticulosidad que pone al ejecutar la obra. Nunca fué un impaciente; por este motivo, jamás hizo una película mediocre. Viajero incansable, recorre con su espíritu y la cámara los rincones más distantes del globo: un día España; otro, el Japón. Están lejanos los días de sus triunfos de vanguardia documental, pero quedan palpitantes unos títulos eternos: *El puente*, *Lluvia*, *Zuiderzee*... Y el nombre de este holandés insigne, sigue y seguirá, para bien del cine, en la brecha del documental. El tercero de estos precursores de la escuela francesa es Epstein. Su presencia en esta clasificación es puramente accidental y sabrosísima a pesar de la escasez de la obra. El principal título que acude a mi memoria es *Finis-Terrae*. Con *Finis-Terrae* nos introducimos en el reino mágico de la poesía; no cabe expresar más matices con elementos tan dispares. El documental ha conseguido un buen tanto que ha de borrar en lo sucesivo su frialdad mecánica.

En el resto de los films documentales que se engloban en la vanguardia, existe una preocupación más de orden cinematográfico que estético. Es la búsqueda de la máxima expresión por el mínimo motivo. Por esto, en la mayoría de los casos, resultan desordenadas, sin sentido o medida; muy recomendables para los buscadores de lo raro y caótico.

Veamos ahora las ramificaciones de este robusto tronco y hagamos su separación artística. Robert Alexandre, encuentra un expresionismo hondo y audaz en la captación de motivos religiosos y sociales. Buñuel, dejando a un lado el surrealismo,

recoge la miseria social en sus más terribles esencias. Jean Aureche, da categoría documental al simple reportaje. Aquí tendrá su punto de partida una serie norteamericana que cosechará algún éxito: *La marcha del Tiempo*. También Epstein revalidará con *El mar de los cuervos* su personalidad de lírico. Jean Lods obtendrá éxitos que muy pronto se diluirán en el olvido por la objetividad que mantiene en su obra. Leon Poirier traerá el exotismo como nota primordial y el reportaje viajero irá animado con una palpitante visión del instante.

Pero los tres nombres que acaparan la atención del momento son George Rouquier, Maurice Cloche y Gaston Diehl. Rouquier da toda una lección de arte cinematográfico con *Le Tonnelier*, en plena ocupación alemana. *Farrebique* es un poema sinfónico en imágenes sobre dos temas fundamentales de hondura universal: el hombre y la naturaleza. Se establecen contrastes poéticos dentro de cada estación: así, lo que era lirismo en primavera, en invierno se trueca en patetismo en la vida del anciano que al morir parece despedirse desde su ataúd de aquella campiña que tanto ama. Magnífica película donde no existen las fallas porque está resuelta en un todo armonizado: la idea, el paisaje, el actor «amateur»; muchos de sus pasajes son de un impresionismo a lo Van Gogh. Maurice Cloche es el realista por excelencia. Los planos de sus documentales son cuadros palpitantes de vida y realismo. Además de documentalista es un realizador maravilloso en el cine de ficción. Como títulos ejemplarizadores, vayan *Monsieur Vincent* y *Peppino y Violeta*. El tercero de los realizadores, Gaston Diehl, posee un maravilloso instinto coordinador. Se da cita en su obra el puro concepto narrativo que logra insuflar emoción y vida a lo inanimado: *Van Gogh* es un hermoso ejemplo.

El neorrealismo inglés

El cine documental británico sostiene su neorrealismo con un poderoso andamiaje: Grierson y sus colaboradores. Por Grierson ha evolucionado el documental inglés; Grierson es alma de esta poderosa organización. Y Paul Rotha. Y Robert Flaherty. Otros tres pilares fundamentales de la cinematografía de la rubia Albión, que tanta repercusión ha tenido para su desarrollo.

Para Grierson y Rotha los problemas sociales son los preferidos, en su producción, a cualquier otra manifestación artística. En cambio Flaherty se zambulle en la concepción poética, de la que sale triunfante. Para los dos creadores del neorrealismo, Flaherty es un inadaptado que elude los temas sociales por la exquisitez estética. Este neorrealismo ha conseguido películas cuyo contenido social es incalculable.

Grierson realiza en 1929 *Drifters*, sobre la pesca del arenque. De esta escapada por el Mar del Norte trae toda una teoría que ha de revolucionar el documental: la campiña inglesa, sus ciudades, la higiene, los problemas del campo, delincuencia infantil... todo es apresado por la cámara mágica del moderno movimiento documental.

Flaherty es contrario a toda esta manifestación. Incluso en una colaboración con Grierson en *Industrial Britain* notábase esta discrepancia; el lirismo flahertiano hacía palidecer el frío conceptismo social del realizador escocés. La prueba de otra colaboración no volvió a repetirse y Flaherty, poco tiempo después, daría aquel maravilloso film titulado *Hombre de Arán* en que, como en toda su obra, el contenido social quedaría anulado por el patetismo lírico.

Más tarde, este conceptismo social daría como fruto una escuela magnífica, cuyos beneficiosos resultados tanto habrían de engrandecer a la cinematografía inglesa, sirviendo de inspiradora, en la post-guerra, al moderno neorrealismo italiano, que aplicó todas estas teorías al film de argumento.

Robert Flaherty

INDUSTRIAL BRITAIN, de Robert Flaherty



La lección del momento

REFLEXIONES SOBRE EL RELIEVE BIENVENIDO, MISTER MARSHALL

CONSERVAMOS el título de esta sección aunque por esta vez no sea una, sino dos, las lecciones del momento de las que vamos a tratar, puesto que, conminados por la actualidad a la que nos debemos, dos son los temas que solicitan ahora nuestra atención. Primero, la pantalla tridimensional que por primera vez hemos experimentado a través de films de largo metraje y, segundo, la presentación de una película española, *Bienvenido, Mister Marshall*, que representa toda ella una lección de buen cinema.

Respecto a la conquista del relieve entendemos que toda apreciación dogmática acerca de su valor y alcance, formulada sobre la base de las primeras experiencias, ha de considerarse imprudente por lo que tiene de prematura. En los dominios de la teoría cinematográfica hay que desechar los juicios que pretenden anticiparse a los hechos, debiéndonos conformar con ir a remolque de aquéllos, porque toda teoría ha de conformarse de acuerdo con las circunstancias, las cuales revisten un carácter dinámico del que siempre cabe esperar novedades sorprendentes.

Durante treinta años pudimos creer que el silencio era substancial al cinema. Después vimos que, sin abandonar las posiciones conquistadas, podía contarse con el sonido en su triple modalidad de la palabra, el ruido y la música. Y si entonces se cometió un error al creer, juzgando por las primeras películas habladas, que el cine estaba condenado, no incurriremos ahora en una equivocación semejante, lo que nos ocurriría si olvidáramos que una película tan pueril como *Bwana* representa en el cine tridimensional lo que, en su día, *La canción de París* pudo significar en el cine hablado.

Lo que parece incuestionable es que la introducción del relieve no va a modificar las cosas tanto como la introducción del sonido, el cual vino a cambiar profundamente la estructura de las películas. De manera particular el recurso de la palabra alteró notablemente la anterior morfología de las películas, al propio tiempo que dilataba extraordinariamente el campo de sus posibilidades. En cambio no parece que la tercera dimensión tenga que provocar una revolución de la misma naturaleza e importancia.

Reconozcamos que el relieve tiene de momento mala prensa. La alarma procede de los peligros que indudablemente entraña al intensificar el carácter realista de las imágenes; alarma razonada, ya que resulta evidente que todo cuanto signifique una promiscuidad demasiado íntima entre la realidad y la ficción atenta a la virtud del arte, puesto que no hay que confundir las emociones que nos proporciona la realidad con las emociones de índole estética que pertenecen a un plano distinto.

Si cierta dosis de realidad opera como un tónico en la obra artística, no cabe duda que una dosis masiva, administrada sin discernimiento, se convierte en tóxica. Bastante lo comprobamos a la luz de tantas obras contemporáneas cuyos autores, renunciando a los derechos inalienables de la imaginación creadora, se limitan a reproducir minuciosamente los aspectos más crudos y más rudos de la existencia material. Pero una vez reconocida la tentación peligrosa que entraña el relieve al proporcionar los medios de obtener fácilmente choques emotivos de baja calificación artística, cabe también reconocer que, en última instancia, todo dependerá, naturalmente, de la forma con que se emplee su fuerza. Es decir, estamos en lo de siempre. No hay que juzgar de la bondad ni maldad del procedimiento en sí, sino de la voluntad e intención de quienes lo empleen. Y siempre resultará consolador pensar que el interés de un film dependerá del valor del asunto y de su exacta realización con entera independencia de la ausencia o presencia del relieve.

Las distinciones de que ha sido objeto *Bienvenido, Mister Marshall* en el último festival de Cannes tienen para nosotros el valor de un símbolo por cuanto es la primera vez que el juicio encomiástico que nos merece una de nuestras películas se ha visto confirmado por un jurado internacional cuya reconocida objetividad le exime de la parcialidad con que consideramos las cosas propias, siempre vistas con más aprecio que las ajenas.

La película ha gustado porque es una obra viva adscrita a ciertas corrientes estéticas que hoy gozan de una privilegiada vigencia, porque cuando se ha reconocido en el film de Berlanga influencias franco-italianas no ha sido para subestimar sus méritos, sino, por el contrario, para reconocer que una película española salía del estéril aislamiento en que demasiado tiempo se ha mantenido la producción de nuestros Estudios y no para copiar, como desdichadamente se ha intentado alguna vez, sino para ofrecer algo muy nuestro una vez puestos en regla con el momento actual de la cinematografía europea.

Ponerse en regla con el momento actual de la cinematografía es lo que más falta nos hace. Y eso no se consigue copiando los temas sino asimilándose los procedimientos. He aquí que *Bienvenido, Mister Marshall* consigue un éxito internacional con un asunto genuino que renueva el viejo repertorio de nuestra picaresca adaptándolo a realidades muy actuales. Pero este éxito no se habría obtenido con sólo ofrecer algo autóctono, de no contar también con un dominio de la teoría y práctica del cine tal como hoy se practica en todas partes. Y Berlanga ha demostrado ser sensible a las palpitaciones que nos hablan de las fuerzas renovadoras que hoy se hacen sentir en las cinematografías italiana y francesa. No ha logrado de golpe la perfección, pero ha conseguido secuencias admirables en las que son patentes los dotes de un observador perspicaz que gusta sasonar su visión realista con una buena dosis de humor y de sátira benignos que nunca dañan y siempre divierten. Porque *Bienvenido, Mister Marshall*, chispeante gaceta de ciertas jornadas memorables que conmueven un pueblo de Castilla, se hace estimar por su acento cordial, simpático, alegre, acento que mucha falta nos hace para contrarrestar satisfactoriamente la abundancia de complejos absurdos, corrosivos y deprimentes que hemos de sufrir cuantos mantenemos un contacto permanente con el espectáculo cinematográfico.

Jose Salas

BIENVENIDO, MISTER MARSHALL, de Berlanga



Fiesta previsor

Pat O'Brien, el veterano astro del cine, tiene una nieta de seis años cuya voracidad es inextinguible. Y según narra Lew Tender, el comentarista de la radio, no hace mucho, en una fiesta de cumpleaños, la niña se excedió más que de costumbre. El abuelo Pat se acercó a la nieta y le dijo:

— Marie: hace dos horas que no cesas de engullir golosinas. Has comido por tres niñas de tu edad... Si no te contienes vas a hacer «Pum!», y estallarás como un cohete...

La pequeña, sin cesar de comer, repuso con malicia:

— Bueno, abuelo, alcánzame aquel pastel de chocolate, y aléjate un poco por si estallo.

Propaganda ineficaz

Jean Hersold, uno de los artistas más reputados de la escena y de Hollywood, es, en la vida real, un gran humorista. En cierta ocasión fué a una agencia de automóviles en New York para comprar un auto nuevo.

— Quiero un modelo de bellas líneas, pero que, sobre todo, sea rápido.

— Pues aquí tenemos lo que busca — replicó el vendedor —. Este coche es magnífico. Lo monta usted ahora, toma la carretera a cien kilómetros por hora y a las tres de la madrugada está usted en Hoboken.

— Entonces, no me sirve — repuso Hersold. Y se marchó decepcionado.

— Pero... ¿por qué? — indagó el sorprendido vendedor persiguiéndole obstinado.

— Porque, ¿qué demonios voy a hacer yo en Hoboken, a las tres de la madrugada?

Cuenta Jimmy Durante

En una excursión de turistas, Jimmy Durante, el cómico nazi de la radio y de la pantalla, llegó en unión del guía a uno de los llamados «pueblos fantasmas del Oeste», distantes de la civilización y con todas sus casas abandonadas y ruinosas. En este pueblo había un solo residente, ocupando una casucha semiderruida frente a lo que había sido, en otro tiempo, la cantina del lugar.

Los turistas interrogaron al solitario habitante que tenía más de setenta años, a fin de conocer la causa de que todo el mundo hubiese emigrado de aquella aldea. El viejo contestaba con monosílabos. Entonces Durante se le acercó para preguntarle con expresión de lástima:

— ¿Quiere decir que usted ha vivido aquí toda su vida?

Con mucha calma, el vecino repuso:

— Aún no, mi amigo... no sé si me iré a otro lugar dentro de quince o veinte años.

Un rico productor de cine, tan poco amante de la cultura que nunca se había ocupado de aprender a leer y escribir, fué un día a su banco, y alterando su costumbre, firmó un cheque con tres cruces.

— ¿Cómo es eso? — le preguntó el director del banco. — ¿Ha cambiado usted su firma?

— No, exactamente — respondió el productor —. Pero resulta que ahora mi mujer tiene ambiciones sociales y quiere que firme con el nombre y los dos apellidos.

De las memorias de Mae Murray

¿Se acuerdan ustedes de aquella actriz del cine mudo que se llamaba Mae Murray? Pues bien, acaba de publicar sus memorias. Y en ellas cuenta Mae que cierto día, mientras se arreglaba para ir a una fiesta, una sobrina suya, de corta edad, seguía atentamente el curso de su labor de retoque frente al espejo. Cremas y más cremas, pinturas y más pinturas. Grasas y más grasas.

— Mae — dijo la chica —, ¿por qué te pones todo eso en la cara?

— Ah, mi pequeña Christie, para embellecerme...

La pequeña quedó en silencio. Poco después, Mae, con una toalla y unos paños de seda empezó a quitarse lo superfluo del maquillaje. En ese momento Christie salió de su mutismo.

— ¿Qué, no dió resultado?

Yo, yo

Orson Welles, actuó en cierta ocasión en una pequeña ciudad del Medio Oeste. Como era lógico suponer entre pueblerinos, la afición al teatro no era muy grande que digamos. Por lo tanto, el auditorio que tenía Welles no destacaba precisamente por su abundancia. El actor comenzó diciendo, con su característica vanidad:

— Yo soy director y productor de películas, soy también actor de cine, actor y director de teatro, escribo para el teatro y

para el cine, dirijo, soy prestidigitador y pintor, he publicado numerosos libros, toco el violín y el piano...

En este punto se interrumpió y moviendo decepcionadamente la cabeza comentó:

— ¿Ustedes no creen que es una verdadera lástima que haya tantos «yo» y tan pocos ustedes?

Truco de cantante

Cuando era pobre y desconocido el cantante norteamericano Jack Diamond consiguió un papel en una película, pero debía ser oído previamente por una comisión que había de apreciar su voz. Antes de cantar Diamond dijo a sus jueces:

— Les ruego que si mi voz no les gusta, permanezcan sentados, pero si les agrada, levántense.

Su proposición fué aceptada. Diamond rompió a cantar el himno nacional norteamericano. Todos se pusieron de pie al primer compás y el cantante fué admitido para filmar.

Roncar en el Cine

La película había sido muy elogiada por la crítica, pero el hombre se quedó dormido a los pocos minutos. No sólo eso, sino que pronto empezó a roncar. Lo sacudió su mujer, diciéndole:

— Despierta. Estás roncando. Vas a despertar a todo el mundo.

Peregrina pregunta

En casa del Doctor:

— ¿La han visto por la pantalla, señorita?

— Varios millones de veces. Soy Claudette Colbert...

Del cine en relieve

— ¿Y a usted no le gusta el cine en relieve?

— No señora; a mí me resulta muy perjudicial.

— ¡...!

— Me explicaré: en vez de devolver los lentes que me entregan al entrar, distraídamente devuelvo siempre los míos, que me cuestan un pico.

Chevalier conferenciante

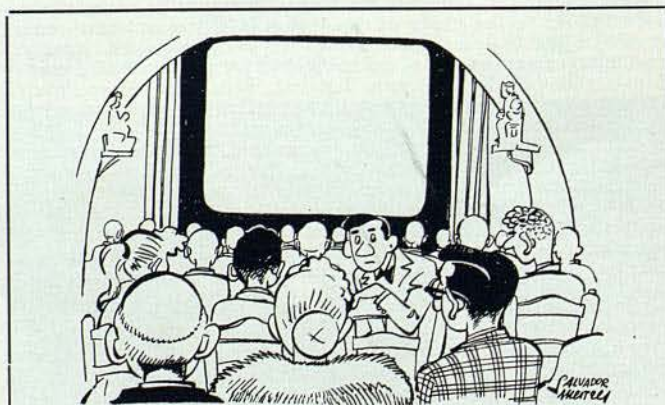
Maurice Chevalier, «chansonnier», actor, escritor y artista de cine, no satisfecho aún con todo esto, pretende también ser conferenciante. Hace poco disertaba ante nutrida concurrencia. En la primera fila se hallaba una señora joven que tenía sobre las rodillas un niño. Llevaba ya Maurice charlando un buen rato cuando el chiquillo comenzó a llorar. Intentó la madre callarle y en vista de que no lo conseguía se dispuso a marcharse. Chevalier, muy galante, intervino diciendo:

— No tiene importancia, señora. Quédese, porque el niño no molesta.

— Es posible — repuso la dama — pero creo que es su conferencia lo que le molesta a él.

Por la recopilación

Manuel Amat



— ¿Qué es esto del cinerama?

— La abreviatura de «El cine va por las ramas».



GEORGES
MÉLIÈS

cómo vendí mi "VIAJE A LA LUNA"

ACABABA de terminar «Viaje a la Luna». Como era costumbre en la época, yo mismo había redactado un prospecto conteniendo el guión del nuevo film y lo había enviado a mis clientes (exhibidores ambulantes casi todos), invitándoles a la presentación privada que tendría lugar en el teatro Robert-Houdin, que yo entonces dirigía.

El día anunciado, una veintena de espectadores se presentaron (los que estaban instalados en los alrededores de París o en París mismo). Me puse al piano, improvisé un acompañamiento y el film fué proyectado. Esperaba un éxito inmediato, puesto que aquella mañana vi la película yo solo y me había parecido divertida.

Con gran sorpresa mía, la proyección terminó en medio de un silencio glacial. Inútil decir cómo me sentí afligido por tal resultado, después de una labor larga, difícil y costosa.

He aquí que me dije: «Sin duda alguna esto es un solemne fracaso.»

Pero, de pronto, me hice una reflexión: mis espectadores y compradores (en aquella época no se alquilaban aún las películas) son ambulantes, en general bastante pícaros, maliciosos en los negocios, y probablemente piensan que si manifestaran el menor entusiasmo yo me aprovecharía para pedirles un precio más elevado.

Entonces me limité a decirles: «Y bien, señores; ¿cuál es su opinión sobre esta película?» Ninguna respuesta; silencio absoluto. Se miraban unos a otros, pero sin decir nada.

Uno de ellos se decidió, por fin, y me lanzó:

«¿A cuánto vende usted eso?»

Respondí: «Pues al mismo precio que mis otras películas: a un franco cincuenta el metro, en negro, y a tres francos en colores. Tiene 280 metros; luego asciende a 420 francos en color.»

Puedo decir que, en mi vida, jamás sobresalto parecido ni reprobaciones tales acogieron una exhibición. Piensen ustedes que las películas de entonces median de veinte a sesenta metros como máximo y yo había tenido la audacia de ejecutar un film de 280 metros de longitud, el primero de esta importancia. Ciertamente debí producir a mis espectadores el efecto de estar maduro para un asilo de alienados. Las exclamaciones se prodigaban: «Es una locura una cinta a ese precio. Jamás se ha visto una cosa así. No venderá usted ninguna copia. Uno se arruinaría con vistas de ese coste.»

Y el desfile hacia la puerta de salida empezó y se aceleró rápidamente. Al ir a salir el último espectador le retuve por el brazo y le dije: «Oiga usted, señor. ¿Quiere hacer un negocio?» El hombre se volvió, interesado, y añadió: «¿Dónde está usted actualmente?»

— En la feria del Trono — respondió.

— Y bien. Voy a hacerle, al galope, un gran cartel, pintado a la cola como los decorados, con una luna enorme recibiendo

Siendo director del teatro Robert-Houdin, donde monta obras de magia, Georges Méliès asiste a la primera representación del "Cinematógrafo Lumière". En seguida intuye las posibilidades de aquellas proyecciones y pide a Antonio Lumière que le venda un aparato. El padre de los dos inventores rehúsa. Según él, se trata de una curiosidad científica sin ningún carácter comercial. Méliès no insiste, pero se apaña por construir su propio aparato. Empieza por tomar vistas a la manera de los Lumière, pero inventa el trucaje y se sirve del cine para contar historias imaginadas. En una palabra: crea el espectáculo cinematográfico. Los hermanos Lumière tienen la paternidad del cine como invento físico. Méliès la tiene del cine espectáculo, del cine de ficción, cuya maravillosa e ingenua poesía había de convertirse en arte. Las películas rodadas por Méliès se cuentan por centenares y suman algunos miles. Nacido en 1861, muere en 1938, pobre y olvidado. He aquí un artículo suyo, publicado en "Ce Soir", el 23 de diciembre de 1937, en el que describe las pintorescas incidencias de la venta de su famosa película "Viaje a la Luna" y nos ofrece una pintura viva del comercio del film en los primeros años de su expansión:

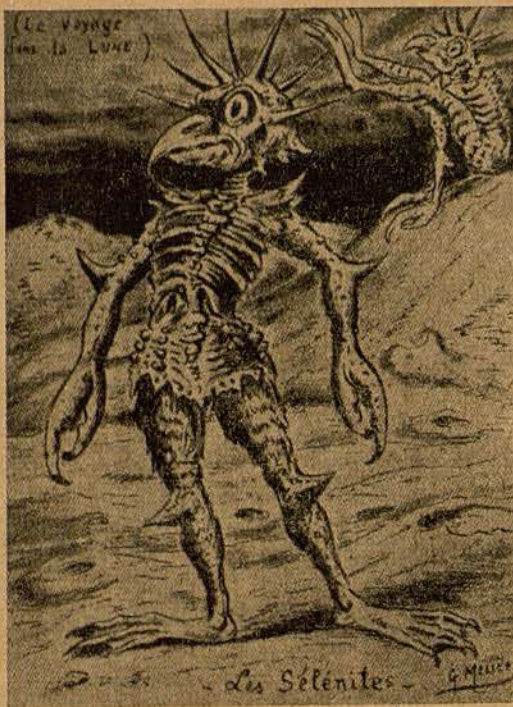
el obús en el ojo, y con el título del film y la inscripción «inédito y sensacional». Dentro de seis horas se lo traigo y usted lo fija. Luego le presto la película para la velada. Usted la proyectará gratuitamente en cada representación. No le pido ni un céntimo; sólo deseo ver el efecto que produce en el público. Si resulta un fracaso, a medianoche me llevo la película y todo ha terminado. Si la película agrada, se la vendo, supuesto que a usted le interese. Y me la quedo si usted no la quiere. Voilà. ¿Le conviene el trato?

— ¡Ah! Entonces, siendo así... Esto pega.

Tal fué su respuesta perentoria y poética.

Aquella misma noche estaba todo preparado. La muchedumbre empezaba a llegar. El público se apiñaba ante la gran luna. El cartel les hacía reír y, al mismo tiempo, era objeto de acres censuras: «Esto es una broma, una mixtificación. ¿Es que nos





toman por primos en esta barraca? ¿Creéis que se ha podido ir a la luna para fotografiarla? Esto es mofarse de la gente.»

(El público de entonces, no iniciado aún en los trucajes del cine, se figuraba que no era posible fotografiar más que cosas reales.)

El resultado fué que, a pesar de los esfuerzos del «charlatán», no hubo en la primera representación más que una quincena de espectadores poco simpatizantes, prontos a escandalizar al «explicador» si se les había engañado.

Después de una serie de bandas de veinte y treinta metros, llegó por fin el famoso «Viaje» anunciado en el exterior.

Ante el primer cuadro el público guardó silencio. En el segundo empezó a interesarse; en el tercero empezaron a prodigarse las risas; en el cuarto, el quinto y el sexto se acentuaron más y más. En los cuadros siguientes estallaron nutridos aplausos para no cesar hasta el fin. En los últimos cuadros aquello era el delirio. Nunca se había visto una película de esa clase, por cuanto aquélla fué la primera en su género, lo que explica el efecto producido.

A la salida fueron los mismos espectadores quienes hicieron una propaganda verbal entusiasta a los recién llegados que, ante el ruido de los aplausos, se habían estacionado a todo alrededor de la barraca. Desde ese momento se produjo una riada increíble, abarrotándose la sala hasta medianoche. Incluso tuvo que ser acortada la serie de pequeñas cintas para aumentar el número de representaciones.

La recaudación fué la más formidable que jamás hubiese obtenido mi exhibidor. El hombre estaba radiante. ¿Lo dudan ustedes?

—Y bien, *mon vieux*, ¿qué dice usted a todo esto, eh? — le dije.

— ¡Epatant! — fué su única respuesta; lacónica, pero expresiva.

— Entonces, ¿está usted contento?

— Pienso que sí.

— Pues yo también — añadí —. Ahora ya he podido comprobar el efecto producido por mi película sobre el verdadero público.

Y, diciendo esto, iba enrollando tranquilamente la película a mano, pues entonces las bobinadoras no existían aún. Coloqué la bobina en su caja metálica, me puse ésta bajo el brazo y, diciendo a mi hombre: «Buenas noches y gracias», hice acción de salir.

— ¡Vaya! ¿Y mi película? — exclamó él —. ¿Se la lleva usted?

— ¿Cómo que su película? Este mediodía no ha querido usted saber nada de ella. Es mía y no de usted.

Y yo decía esto con la mayor seriedad del mundo.

— ¡Ah, no! Nada de bromas. No irá usted a jugarme esta mala

pasada. Déme su película. La tomo al contado y añado lo que sea por sus molestias.

Entonces, sonriendo, le dije:

— ¡Eh! ¿Me toma usted por un usurero? He aquí su película; páguemela al precio convenido, ni un céntimo más. Soy yo, al contrario, quien le debo a usted las gracias por haberme puesto en contacto con el verdadero público popular, el único que ríe sin presiones ante un efecto cómico, sin preguntarse si va a perder, riendo, su dignidad y su prestigio de juez.

No he sabido nunca cómo, en el mundo de los ambulantes, las noticias se propagaban con una rapidez tan increíble. Lo cierto es que a la mañana siguiente todos los ambulantes de Francia estaban informados del éxito triunfal del «Viaje a la Luna» y que los pedidos afluían de todas partes.

Se me dirá que me hallaba en el camino de la fortuna. ¡Ay! ¡Tres veces «ay»! Tres copias del film fueron adquiridas por comisionarios que las enviaron a tres grandes casas americanas y éstas se apresuraron a obtener contratos. No existiendo aún el *copyright* para las películas, dichas casas se pusieron a inundar el mundo de copias falsificadas. Fueron a miles las copias de esa clase que se expidieron a todos los países del universo y, para colmo, acompañadas de reclamos gigantescos anunciando por carteles y en la prensa «El viaje a la Luna», el formidable (*tremendous*) éxito de la Géo Méliès Star-Film de París. La marca de fábrica, también falsificada, era reproducida en las copias y, por desgracia, me hallaba impotente para impedir ese tráfico deshonesto.

El resultado fué que yo había gastado treinta mil francos por la ejecución de un film; que mi venta personal cesó súbitamente cuando no había recuperado más que una decena de miles de francos y que en definitiva la cosa se saldó para mí con veinte mil francos de pérdida.

Desgraciadamente se trataba de mis propios recursos, pues no he tenido nunca un comantario en mi carrera cinematográfica de veinte años. (He debido ser un verdadero fenómeno pero, por lo menos, nadie ha podido reprocharme el haberle hecho perder su dinero. Ya es algo.)

Pero no hay mal que por bien no venga. Otro resultado, infinitamente mejor, fué que la película, a la vez que enriquecía a mis piratas, hizo para mi nombre una propaganda sin precedentes, gracias a su enorme difusión. Así que el nombre «Géo Méliès» fué, de la noche a la mañana, célebre en todo el orbe, por la suma de veinte mil francos (valor de ante-dos-guerras). Por lo menos esto fué una publicidad poco costosa.

Gracias a Edison, a Lubin de Filadelfia y a Carl Laemmle, que fueron mis falsificadores y a quienes sólo pude obligar a respetar mis producciones abriendo una sucursal en Nueva York, en 1904. A partir de esa fecha ya no pudieron apropiarse el beneficio de mi labor.

Méliès, como buen dibujante, proyectaba con todo detalle las escenas de sus films. Situaciones, figurines, decorados, trucos, todo pasaba antes por su ágil lápiz, gobernado por una incontenible fantasía.



EL CINE EN RELIEVE

II

SISTEMAS CON ANTEOJOS

Descrito en el número anterior de OTRO CINE el mecanismo de la visión binocular y habiendo demostrado ser indispensable para lograr el relieve cinematográfico que cada ojo vea la imagen que le corresponde, empezaremos este artículo con un breve repaso de las tentativas que desde el nacimiento del cine se han ensayado para lograr el relieve mediante anteojos individuales.

En primer lugar se proyectó lado a lado las dos imágenes derecha e izquierda y mediante unos anteojos prismáticos se hacía desviar las visuales de modo que cada ojo viese solamente una imagen. Naturalmente, el relieve se lograba pero la proyección de las dos imágenes, una al lado de la otra, reducía cada una de ellas a un cuarto de la pantalla. Por otra parte, los anteojos resultaban caros, pesados y molestos.

Otro procedimiento consistía en proyectar alternativamente sobre la pantalla, y con una frecuencia suficiente para evitar el centelleo, una imagen derecha y una imagen izquierda. El espectador tenía colocado ante sus ojos un obturador doble que descubría alternativamente el ojo derecho y el ojo izquierdo con la misma frecuencia que los cambios de imágenes en la pantalla. En estas condiciones, el relieve es percibido exactamente como en el estereoscopio... a condición que el aparato funcione de manera irreproachable. Este procedimiento exige en efecto un sincronismo perfecto entre los eclipses de las imágenes sobre la pantalla y las obturaciones de los ojos, siendo preciso por lo tanto un mecanismo tan costoso y complicado que hace impracticable el sistema.

El procedimiento debido a Almeida se funda en el mismo principio que los anaglifos. Consistía en proyectar dos imágenes tomadas desde dos puntos de vista distintos, roja la una y verde la otra, y contemplarlas sirviéndose de unos anteojos de cristales verde y rojo respectivamente, con el fin de que cada ojo sólo viera una imagen. Es de sobras conocida la percepción estereoscópica mediante los anteojos bicolores. Casi todos hemos tenido ocasión de mirar alguna postal, o alguna impresión en relieve mediante los anteojos bicolores. En tal caso habremos podido comprobar como el ojo que lleva el cristal rojo no ve las tintas rojas por confundirlas con el fondo blanco que aparece rojo; en cambio, distingue todo lo verde ya que cada vidrio absorbe su color complementario produciendo el efecto tanto más próximo al negro cuanto más acertadamente se hayan elegido las tonalidades de los colores.

Este sistema, aún cuando técnicamente es irreproachable, ofrece en la práctica, aplicado a las proyecciones cinematográficas, no pocos inconvenientes que a continuación vamos a hacer resaltar.

En primer lugar el empleo de los anteojos bicolores provoca una rápida fatiga ocular. En segundo lugar impide la proyección en colores. En tercer lugar, los contor-

nos de los objetos situados en primer plano se presentan coloreados y aún las partes que deberían aparecer blancas conservan casi siempre un ligero tinte rojo o verde. Estos inconvenientes, unidos a la necesidad de usar gafas (que el público se resiste a aceptar) han impedido su puesta en práctica.

Y por último, vamos a entrar en el sistema de luz polarizada que actualmente y bajo el nombre de «Natural Visión» (3-D) se exhibe en España.

En el número 4 de OTRO CINE y desarrollado por el profesor P. Ramón Arceluz Luzeret, S. J., se publicó un detallado artículo sobre los fundamentos del sistema de proyección cinematográfica en relieve mediante filtros polarizantes. Por tal motivo se omite una nueva explicación, pero vamos a entrar en el terreno práctico y sentar unas observaciones que creemos han de ser interesantes para los aficionados a esta nueva modalidad del cine, que está señalada a imponerse según nuestro juicio, tanto en el campo amateur como en el profesional.

El relieve cinematográfico, o mejor dicho el efecto tridimensional en las proyecciones cinematográficas, es simplemente reproducir al espectador la sensación de espacio natural que en la realidad existe entre unos cuerpos y otros.

En la proyección en relieve, cuanto más natural sea la apreciación del espacio, más perfecta será la sensación.

Uno de los fundamentos para la perfecta sensación de profundidad en las proyecciones en relieve, estriba en la correspondencia entre el tamaño de la proyección en la pantalla, la distancia a que ha de observarse y la separación entre las imágenes proyectadas. De todos son conocidas las dos primeras condiciones que ya en el cine plano son esenciales para una perfecta proyección, pero no así la tercera condición, pues en la separación entre las imágenes es donde se halla la base de la percepción tridimensional (ver artículo publicado en el número anterior de OTRO CINE) pues *conservando el mismo tamaño la imagen en la pantalla y permaneciendo el espectador a la distancia proporcional para una perfecta visión, si variamos la separación entre las imágenes varía igualmente la sensación de tamaño de la imagen proyectada.*

Aunque parezca imposible lo que hemos manifestado, un ejemplo nos aclarará mejor esta observación.

Se trata de proyectar una imagen en relieve de un árbol.

En la figura núm. 10 (A) vemos la imagen derecha en la que hemos simbolizado en trazos oblicuos el plano de vibración de la luz polarizada. En la figura núm. 10 (B) vemos la imagen complementaria o izquierda en la cual apreciamos como el plano de vibración de la luz polarizada forma un ángulo de 90° con la anterior, logrando con ello que los filtros polarizantes permitan ver solamente a cada ojo la imagen que le corresponde ver.

Primeramente efectuamos la proyección de manera que la imagen derecha esté algo hacia la izquierda y viceversa la imagen izquierda algo separada hacia la derecha (Fig. 11). Ocurrirá al mirar a través de los filtros que cada ojo verá solamente su imagen y «sentiremos» que el árbol se halla delante de la pantalla, exactamente en el cruce de las visuales, pero también «sentiremos» que sin haber disminuido en la pantalla el tamaño de la imagen la visión adelantada del árbol nos parece, y realmente la vemos, más pequeña. La altura de la imagen queda limitada por las visuales extremas y como sea que vemos el árbol más adelante, queda reducido su tamaño aparente tal como indica el dibujo (Fig. 11).

En la figura 12, hemos proyectado las dos imágenes superpuestas y naturalmente, al mirar con los filtros polarizantes fundiremos las dos imágenes en el plano de la pantalla y veremos el árbol del mismo tamaño que las imágenes primarias y a la misma distancia de la pantalla.

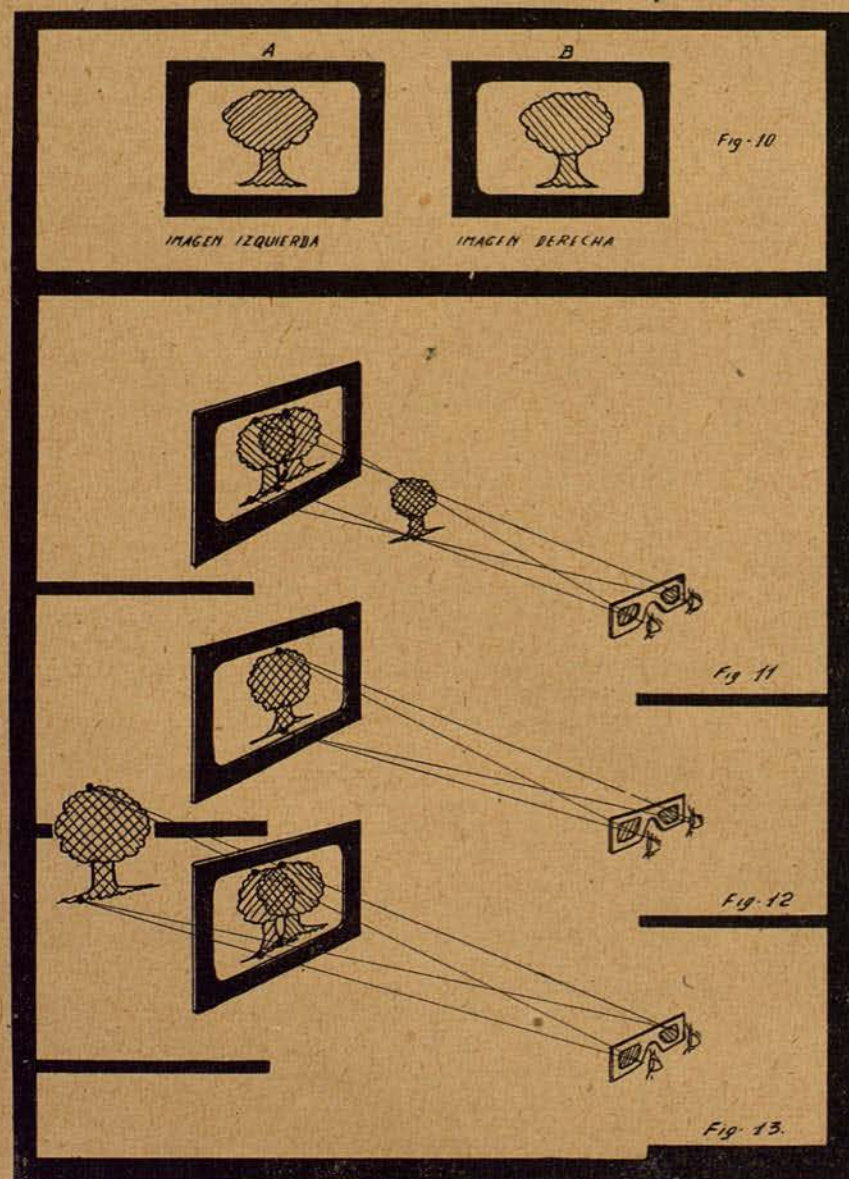
Si finalmente proyectamos las dos imágenes (ver figura 13) un poco hacia la derecha la imagen derecha y un poco hacia la izquierda la otra, al mirar con los anteojos la fusión se efectuará dentro de la pantalla y «sentiremos» realmente la visión dentro de la pantalla e igualmente notaremos que el tamaño de la proyección nos parecerá haber aumentado. El dibujo muestra claramente la exactitud de lo que hemos manifestado.

Se ha demostrado, pues, que la variación en las separaciones de las imágenes influye en gran manera en la sensación del relieve, por lo que la falta de exactitud, tanto en las separaciones como en el tamaño de las imágenes proyectadas repercute en la mayor o menor sensación de realidad, cuya perfecta imitación es la meta del relieve cinematográfico.

Precisamente, a raíz de la presentación en el Windsor Palace, de Barcelona, de la película «Bwana, diablo de la selva» se pudo constatar como al no haber tenido en cuenta los fundamentos antes expuestos, se acentuaba la falta de realismo y a veces era casi imposible la visión del relieve puesto que los ojos se veían obligados a efectuar esfuerzos superiores a sus posibilidades.

Por ejemplo, en varias escenas, el primer plano se hacía coincidir en la pantalla (como se indica en la Fig. 12) y se veían los rostros de los artistas de tamaño y volumen gigantescos, cuando lo correcto para lograr una perfecta sensación de realidad, creemos que es adelantar los primeros planos para lograr un tamaño menor (ver Fig. 11). Por otra parte en algunos momentos la separación (en la pantalla), entre las imágenes de los últimos términos (planos alejados de árboles, montañas, nubes, etc.) era tan acentuada que obligaba a los ojos a bizquear al revés (hacia afuera) con la consiguiente fatiga y mareo del espectador. No obstante tales defectos, creemos que el cine-espacio triunfará. Solamente añadimos otra vez que sea un triunfo tal como Dios manda.

Jordana



En el próximo número se estudiarán los fundamentos de los sistemas de percepción del relieve cinematográfico

SIN ANTEOJOS

LOS AMATEURS ANTE SU PÚBLICO: QUÍRICO PARÉS

SEMBLANZA DEL CINEISTA Y SU OBRA

CUANDO, hace más de un año, tuve que perfilar esta semblanza, apenas conocía personalmente a Parés, que llevaba solamente dos años de participación en los concursos nacionales. Me fué necesario conversar un poco con él — mejor dicho, dejar que hablara él a sus anchas, lo cual resulta facilísimo — y conocer su ambiente privado. Esto me llevó a su casa, un piso nuevo de la parte superior de Balmes.

Penden en el vestíbulo espléndidas obras fotográficas que llevan la firma de Parés. Y en su biblioteca lucen trofeos conquistados en lides fotográficas, junto a las recientes distinciones cineísticas.

Me hallaba, pues — nos hallamos — ante el caso corriente del artista amateur que ha trocado la cámara fotográfica por la cinematográfica. Esto no tiene nada de particular. Aquello que realmente lo tiene es el sorprendente *debut* de Parés en 1950 como cineísta. Su *Fantasia novelesca*, que le situó en cabeza de las medallas de plata, es lo más antitético que esperarse pueda de un artista fotógrafo. Ya en otro lugar escribí que no se había hecho nada en cine amateur con un sentido tan vivo, tan americano, del montaje, como *Fantasia novelesca* en su primera parte, aquella en que el protagonista, empedernido lector de novelas de aventuras, sueña vivir un episodio tarzanesco. Parés entró en el cine amateur con un ímpetu juvenil y despreocupado que nunca me hubiesen hecho pensar en el artista procedente del campo reposado de la fotografía.

Junto con *Fantasia novelesca* presentó Parés, aquel mismo año, un reportaje titulado *Homenaje a la Vejez*. Y he aquí que de un tema que carece de esa punta de sensacionalismo que esperamos en todo reportaje, porque un Homenaje a la Vejez en Centellas es igual a tantos otros que se celebran en nuestra tierra, y además la luz no le estuvo del todo favorable, Parés obtuvo un relato sugestivo, personal, que aumentó en grado sumo la simpatía de la Fiesta. Y esto lo consiguió en su casa, a posteriori, con el montaje. Poniendo intención y sensibilidad en el acto en sí tan mecánico de manejar unas tijeras y una empalmadora.

Parés debe principalmente sus films al montaje. Por razones diversas se ha visto en la precisión de impresionar casi todas sus películas precipitada y hasta, a veces, descuidadamente. *Fantasia novelesca* empezó siendo un broma de veraneo, sin ninguna intención preconcebida. Luego de haber rodado las parodias que forman el doble cuerpo del film, el hombre vió que aquello tenía cierta gracia y pensó en darle pies y cabeza, es decir: unidad; a cuyo fin concibió el nexo del lector de novelas. *Muñecas* tuvo que ser impresionado en un sábado por la tarde y un domingo, a marchas forzadas, porque el almacén que le prestaban tenía que estar libre el lunes por la mañana. Y se trataba de un film de argumento. En cuanto a *Homenaje a la Vejez* está al alcance de todos el imaginarse el rodaje en una mañana de domingo, yendo de un lado para otro de la fiesta como una lanzadera en el telar. Por fin, ¿quién pensaría, viendo su *Sonata*, de este año, que está rodada en dos únicas sesiones, una para interiores del concierto y otra para exteriores en el jardín, sin ninguna repetición posterior? Y aún al disponerse a la toma de exteriores, con los dos intérpretes vestidos de noche, tuvo que hacerlo en un jardín distinto del que había escogido, desconocido para él, y con un retraso de dos horas para solucionar el imprevisto.

Está Parés tan acostumbrado a las prisas en el rodaje, que ni siquiera utiliza trípode y otros accesorios útiles, a pesar de que carga con todo ello cuando sale de casa para filmar. Luego, en la tranquilidad de su piso, realiza el milagro de la creación estética con ayuda de unas tijeras, una empalmadora y un frasco de acetona. Y, — ¿por qué no decirlo? — con el auxilio estimulante de unos sorbos de coñac, y no digo de Jeriñac porque se trata de un auténtico coñac francés.

Ya supongo que el placer del montaje lo paladean, en mayor o menor escala, todos los cineístas amateurs, aunque no lo he comprobado yendo a catar sus respectivos coñacs en el santuario de sus manipulaciones artísticas. Pero quiero subrayar, en el caso Parés, la prevalencia que adquiere ese aspecto del



quehacer cinematográfico entre los valores de sus películas. Y pensemos que hasta el año pasado Parés trabajaba en ocho milímetros. La manipulación de la película resulta ser casi labor de relojería, aunque el interesado la siente, de seguro, más que como una mecánica fría, como un mimo, como una caricia delicada, tierna e inacabable.

Para completar el retrato cineístico de Parés, he de señalar que su labor es muy unipersonal. Excepto en *Sonata*, cuyo tema había sido escrito por Juan Blanquer, Parés piensa y guioniza sus temas. Es curioso saber, a este respecto, que con *Historia de una joya*, del año pasado, tuvo que concebir un asunto al servicio de medio centenar de intérpretes, empeñados en serlo. (Todo el elemento joven de Centellas.) Es decir, en lugar de buscar unos intérpretes para un tema dado, tuvo que buscar un tema para unos intérpretes. Algo pirandelliano: 50 personajes en busca de un argumento. Nuestro hombre les complació a todos valiéndose del sistema de episodios engarzados.

Durante el rodaje nadie conoce el intríngulis de lo que Parés se trae entre manos. Se limitan a obedecerle y aguardar a que el rompecabezas esté todo unido y a la vista.

Bien; he dicho *nadie* y hay una excepción. Parés tiene un colaborador de ese tipo de imponderable colaboración que no se concreta ni en el guión ni en la cámara ni en la dirección ni en el montaje. Me refiero a su esposa. La señora Parés está tan intoxicada como su marido. Y, desde la concepción de la idea hasta el último y definitivo empalme, pasando por todas las pequeñas mecánicas del rodaje, la señora Parés asiste a su esposo, le sirve de memoria auxiliar, de *script*, de maquilladora, de asesor en el tocado y vestido femeninos, de actriz inclusive, de consulta y de discusión. Amigable y luminosa discusión que durante el largo proceso del montaje ameniza las veladas en el hogar por un *quítame allá ese plano*. Preside esas veladas la foto del perro Churry, protagonista de *Quatre homes i un gos a Matagalls*, a cuyo nombre la señora Parés ha instituido el premio que lleva su nombre para la intervención de animales domésticos en los films amateurs.

Y disculpen, señores, que esta «semblanza del cineísta» termine en *retrato de familia*.

JOSÉ TORRELLA

“INTERVIU” EN MONTAJE CORTO

CUANDO el amigo Parés es requerido para subir al estrado y someterse a interrogatorio, su rostro es alegre, optimista y confiado. Dispuesto a todo. Después del «bombardeo» de preguntas quizá no lo era tanto. Pero, veamos lo que pasó.

— ¿Cómo «naciste» cinematográficamente hablando?

— Por un proceso natural de evolución: Desde hace veinticinco años aficionado a la fotografía y al excursionismo, llegó un momento en que deseé que las visiones fotográficas estáticas tuviesen movimiento propio y los reportes excursionistas fueran animados. De esto a hacer cine sólo hay un paso.

— ¿Y cuáles fueron tus primeros contactos con nuestra «Sección de Cinema»?

—Pues por idéntico proceso de evolución: Yo era socio del «Centro». Empecé a frecuentar las sesiones de cine que daís los miércoles, me hice socio de la «Sección» y adquirí la cámara de 8 mm.

—¿Tu primer film en serio?

—De 1948 data mi primer film montado y con acompañamiento musical por discos, con una tendencia a una obra metódicamente realizada. Se titula *Quatre homes i un gos a Matagalls*.

—¿Qué opinas del 8 mm., que es tu formato predilecto?

—He aquí sus ventajas: Es digno de considerar el coste. Después, sus resultados. Si es tratado con cuidado, meticulosidad y delicadeza, se obtienen cosas realmente sorprendentes. Teniendo en cuenta que es cuatro veces más pequeño que el 16 mm. puedo asegurar que he proyectado en pantallas (digamos «pantallas» pero eran sábanas colgantes) de tres metros, lo que supone que este pequeño cuadrado de la película soporta una ampliación del orden de 500.000 y se defiende muy bien. Otra ventaja —muy considerable— es que podemos llevar una cantidad conveniente de material con poco volumen y peso.

—¿Y las desventajas?

—El trabajo. Creo que lo entenderás si te lo comparo a lo que pasa en fotografía: no es lo mismo hacer fotos en «Leicas» que en una máquina de 9x12. Luego hay los inconvenientes de montaje, pero éstos casi desaparecen a fuerza de práctica. Resumiendo: Estoy convencido de que casi todas las desventajas se pueden superar.

—¿Tienes algunas observaciones «propias» a propósito del 8 milímetros?

—Bastantes, pero voy a resumirlas en cuatro. Creo que se puede llegar a fines excelentes si se tiene en cuenta: 1.º Exposición de luz exacta; 2.º Uso imprescindible de «filtros» para evitar excesivos contrastes; 3.º Enfoque siempre «avanzado» para lograr diferenciación de planos; y 4.º Filmación con tónica o base general de planos medios y tres cuartos.

—¿Cuántos films has producido en total?

—Hasta la fecha una veintena de bobinas de 60 a 120 mts. cada una; de las cuales catorce son familiares y recuerdos excursionistas.

—¿Qué procedimiento sigues para filmar? ¿Eres meticuloso o bien confías en el azar?

—Ni una cosa ni otra. En los films de argumento no hago un guión, propiamente dicho, sino una lista de escenas, ordenadas, pero sin indicaciones técnicas, puesto que siempre hay variaciones entre lo ideado y la realidad y a ello se deben las obligadas «adaptaciones sobre el terreno» o mejor dicho, aprovechamiento de las circunstancias favorables. En general, sigo un proceso desordenado. Esto no implica que haga acopio previo de buenas intenciones; tripodes, accesorios, etc., etc., para finalizar dejándolos de lado y filmando a mano. Son contadas las escenas que llevo filmadas con trípode.

—¿Qué actitud adoptas frente a tus intérpretes?

—Les explico todo, con el mayor detalle y les trato con paciencia y familiaridad. Con ello pretendo infundirles espíritu de confianza y tranquilidad ante la cámara.

—¿No les gritas?

—Quien carga con la mayor parte de mis gritos es mi esposa. En ella descargan los nerviosismos de filmación. En cuanto a los intérpretes, sigo un sistema que me va muy bien para evitar que se precipiten o retrasen en la ejecución del papel que les tengo asignado.

—¿Cuál es tu sistema?

—No sé si es sistema, ni si es inédito, pero ha llegado a ser algo imprescindible para mí: Sigo los encuadres y movimientos y, hablando constantemente, más que García Sanchiz, les guío, animo y marco el ritmo adecuado con palabras, frases y exclamaciones alentadoras. Les prometo la meta de Hollywood cada cinco metros que pasan por la cámara. Para resumir: Este proceso de «filmación sonora» me da óptimos resultados y me ahorra un sinnfin de metros de película virgen.

—¿Cuánto tiempo empleas para filmar una película?

—Por diversas causas, siempre voy a gran velocidad. Por ejemplo: Mi film «Muñecas» fué realizado en doce horas de trabajo; de «trabajo forzado» para ser más exacto. En este espacio de tiempo rodé 100 metros (en 8 mm.), que después de montados quedaron en 60, comprendiendo más de 120 planos diferentes. Todo este film se desarrolla en interiores, concretamente en un taller de muñecas. Tales talleres están situados en pisos, cuyas habitaciones son pequeñas, es decir, sin espacio para moverse y maniobrar. Además, requería un contador de 2.000 vatios —que totalizaban los focos— y precisando unos 16 amperios, corría el peligro de «volar» las instalaciones normales, a base de contadores de 5 amperios.

—¿Y cómo terminó todo este experimento atómico?

—Que pude lograr autorización para filmar en un almacén de una fábrica de tejidos, pero a condición de utilizarlo el sábado tarde y el domingo. El sábado trasladé allí un verdadero arsenal de muñecas y accesorios y el domingo, ¡a filmar! Claro está que esta rapidez se acusa en el film...

—¿Cómo adoptas la sonorización de tus films?

—Creo que como lo hacen todos los amateurs: Paso el film

y tomo el tiempo de la escena, o grupo de escenas, que requieren un tema musical determinado, de acuerdo con la acción. Después la busca y captura del disco, o discos apropiados —cosa difícilísima—. Después determinar el *sitio exacto* del disco donde debe empezar la audición. Para ello señalo con tinta china blanca la espira del disco en que he de colocar la aguja. Dicha espira —con un círculo o aro, en el lugar preciso de empezar— destaca enormemente en la superficie negra del disco y tiene la ventaja de que no llega a borrarse del todo aún después de pasarlo varias veces. Luego la etiqueta de cada disco lleva un número de orden y, aparte, en una cartulina, relaciono un guión de sonorización con los datos pertinentes...

—Y entonces te sientas ante el tocadiscos y enciendes un puro. ¿Por qué?

—No creas que es por superstición torera ni por alguna manía. Es como un pequeño control interior de voluntad.

—¿Abogas por el individualismo o por la colaboración cinematográfica?

—Individualismo. A pesar de reconocer las múltiples ventajas de las colaboraciones, creo que el individualismo es sinónimo de «marca» personal y la traducción de ideas, relatos, poesía, realización, dirección, montaje, etc., en imágenes cinematográficas son las cualidades o defectos propios de su autor.

—¿Te gustaría parecerte a alguno de nuestros amateurs?

—Admiro sinceramente las cualidades de los «maestros», pero no envidio parecerme a ninguno. Me gustaría poseer la ironía poética de Caralt, la minuciosidad de Giménez, la profundidad de Fité, el humorismo ágil de Font, la pulcritud de planos de Sagués, los «golpes» cinematográficos de Llobet-Gracia, etc., etc. He aquí la «independencia» de unos en relación con los otros. Así debe ser y así quiero también para mí.

—No quiero causarte más. Te dejo libre a condición de que cuentes algo del rodaje de tus películas.

—Recordarás que en «Fantasía novelesca» salen unos negros «made in Barcelona». Todas las escenas en que aparecen tuvieron por escenario el «Molí de Boixons», en Las Guilleries, próximo a la carretera de Vilh-San Hilario. Pues bien; tal carretera fué para mí una pesadilla. Ve tomando nota. A cada momento tenía que eludir su asfaltado para que no apareciese en la «selva virgen» que enmarcaba el visor. En una de las escenas en que los «negros» —con sus escudos de cartón pintado— evolucionaban a más y mejor, apareció un coche, cuyo conductor, ante el panorama que se le ofrecía, olvidó la carretera, el volante... y tuvimos que suspender el rodaje para sacarle de la cuneta donde habíase precipitado. La pintura de tales «negros» no era lo suficiente «sólida», por lo que cada diez metros de película teníamos que hacer un alto y dar un repaso pictórico a la epidermis de los artistas. La protagonista del film se rompió la muñeca, mientras limpiaba una lámpara de su casa, y tuvo que finalizar la filmación con un pañuelo de puntas en la manga, para disimular el enyesado. Luego tuve que sustituir a un «salvaje» aquejado de «galteres», por mi mujer, cuyo tipo era bastante aproximado, teniendo que tomarla de espaldas para no descubrir el «doblaje» y, por fin...

—Pero ¿aún hay más?

—Ya termino. El «Tarzán» de la película al disponerse a rodar el último plano resbaló desde una encina muy alta en que se había encaramado y cuya corteza, al caer, le arrancó la piel del brazo y parte del cuerpo, teniendo que estar una semana de baja por *prescripción facultativa*. Por eso cuando me preguntan qué plano fué el que se me llevó más tiempo, contesto sin vacilar: «¡El último!»

JOSÉ AYMERICH

Del film «BOLETADA ACCIDENTADA», de Q. Parés



30 FILMS UNO POR UNO

Por José Torrella

I

FILMS DE ARGUMENTO

Sonata, de Quirico Parés (Barcelona). Medalla plata y premios sonorización, interpretación femenina (M.^a Rosa Garriga) y guión literario (Juan Blanquer). — La acción — si así puede llamarse — se desarrolla en el curso de la ejecución a piano de una «Sonata» de Chopin. Concierto íntimo en ambiente distinguido. La personalidad del concertista, maduro galán, combinada con el éxtasis musical, ejerce influencia en una joven oyente, la cual vive imaginativamente un romántico idilio en el jardín con el músico. Un simbólico trauma — la espina de una rosa le ensangra la mano en un arrebato pasional del hombre — le vuelve a la realidad. La realización es técnicamente correctísima: *travellings* de acercamiento y de alejamiento a través del jardín como principio y final de la película; efectos nocturnos muy bien conseguidos; sobreimpresiones de manos y teclado en reflejos acuáticos de luna; brillantísimos interiores con luz artificial... Lo que le falta es un poco de expresión. Esta se encuentra en varios planos de la joven — que le valieron el premio — y en el símbolo citado; lo demás, incluyendo la incorporación del personaje masculino, es poco expresivo. El carácter introvertido del tema, su falta de acción, requería una gran densidad expresiva, desde el encuadre hasta el montaje, pasando principalmente por la interpretación. A pesar del cuidado externo de la *mise en scène* y de la cosa fotográfica, se adivina cierto descuido en la falta de correlación entre los planos alternos de los protagonistas, en cuya expresividad debía condensarse todo el sentido del tema. No obstante estos defectos, que acentúan en plan orientativo, el film es notable por su ambición, su certera economía constructiva y su belleza visual.

Una aventura vulgar, de Antonio Crespo (Murcia). Medalla de plata y premios desarrollo discursivo, debutante e interpretación masculina (F. García Albaladejo). — No creo pudiese pedirse más a un debutante. Y lo es, rigurosamente, Antonio Crespo, quien me consta ni siquiera había visto un film amateur. La acción es sencilla pero humana. Un modesto oficinista, movido por supersticiones que él cree buenos augurios, adquiere un billete de lotería. Atropellado por un camión, es conducido a una clínica y su mujer se lleva la ropa a casa con el billete en un bolsillo. Al salir, ya curado, se entera de que le ha tocado el gordo. Pero el billete no aparece. Inútilmente intenta encontrarlo en el vertedero de escombros de la ciudad, y llega al borde del suicidio desde lo alto de un campanario, cuando el son de la campana le llama a la serenidad y a la resignación. Al regresar a su casa, el niño está jugando con un papel: el billete. El pobre hombre cae al suelo sin sentido. Todo esto es explicado por la imagen con absoluta claridad y sin esfuerzo aparente. Son muy buenos los planos en el vertedero, donde el hombre se ve impotente, y el movimiento de figuración que sigue al atropello, tomado en picado. García Albaladejo se halla perfectamente en el tipo y da una buena interpretación. Merecen ser citados el jefe de la oficina y el vecino de mesa por su espontánea expresividad. Paso por alto pequeños defectos por tratarse de un novel y en atención al conjunto. Lo que más abulta es el mal efecto que produce ver echar la herradura a la plaza desde lo alto del campanario.

Entre vías, de Pedro Balañá (Barcelona). Medalla de plata y premio interpretación infantil (Mateo Badell). — De haber sostenido hasta el fin el aplomo del principio, este film en 8 mm. hubiese podido ser el más interesante del concurso. Dentro la



Del film UNA AVENTURA VULGAR, de A. Crespo

línea del neorrealismo italiano, pero tamizado éste por una constante ternura, describe la atrayente personalidad de un niño, hijo de ferroviario, cuya ilusión infantil por todo lo que a trenes concierne es yugulada por la miseria de un padre borracho y de un precoz mercadeo de papeles viejos. La primera mitad del film es pura descripción ambiental y psicológica, partiendo del excelente arranque en el escaparate de trenes en miniatura y desenvolviéndose en una sucesión de secuencias detallistas de puro análisis, que nos recuerdan algunos momentos parecidos de un film añejo: «Los de catorce años». El ambiente es captado en interiores y exteriores realistas, de iluminación duramente contrastada, y los encuadres y composiciones acusan un certero sentido de cine. El niño Mateo Badell se adueña de la situación con acusada personalidad. Es una lástima que al entrar en escena el padre y, con él, la acción dramática, ésta se precipite en situaciones poco explícitas y justificadas.

Santa Infancia, de Salvador Baldé (Solsona). Medalla de plata y premio exaltación sentimiento católico. — Le cae un diente a un niño y su madre le enseña a ponerlo debajo la almohada donde a la mañana siguiente se le ha convertido en un billete de a duro. El niño quiere patrocinar un bautizo a través de la obra misional, pero hay que disponer de diez pesetas. Entonces, al irse a acostar, en un esfuerzo heroico se extrae él mismo otro diente con la ayuda de un cordel. Durante la noche sueña países exóticos de misión, bautizos y niños desdentados. Mas, ¡ay!, al despertar sigue el diente debajo la almohada y no hay moneda alguna. Acude mamá y mientras le calma *descubre* un duro que se había caído al suelo. Y el niño se dirige al colegio con sus dos duros en el bolsillo y una triunfante sonrisa en su inocente rostro. ¡Ya podrá apadrinar un bautizo en la Santa Infancia! Desde su primer film de calidad, *Exodo*, no había desarrollado Baldé un tema tan simple y simpático. Lástima que en algunos momentos la expresividad resulte un tanto forzada, como en la escena entre el niño y la religiosa, en que

Del film ENTRE VÍAS, de P. Balañá





Del film HUMANIDAD, de José Mestres

la carencia de diálogo es suplida por una posición poco natural de las libretas recaudatorias para que se lean sus títulos, así como el gesto de los dos dedos indicando el coste del bautizo. Lo mejor es la auto-extracción del diente y el sueño, resuelta la variedad geográfica de éste con sobreimpresiones esquemáticas de tipos humanos sobre reproducciones de paisaje y ambiente. La fotografía de interiores aparece muy gris.

Boletada accidentada, de Quirico Parés (Barcelona). Medalla de plata y premio escenas humorísticas. — Dos muchachas toman un baño imprevisto al querer sortear un riachuelo andando a la busca de setas. Recogidas por dos apuestos excursionistas que acampan allí cerca, éstos les ofrecen su tienda para refugiarse y desde ella poner las ropas a secar. Ellos se portan correctamente, pero una rata viene a complicar la situación. El equilibrio de la tienda se rompe, mas no el de los muchachos. Después, las chicas — hambrientas ellas — son obsequiadas por sus salvadores y nace aquella camaradería que tiende a formar parejas. Al despedirse se produce un titubeo que es resuelto por la invitación de las chicas a seguir el camino juntos. Y ellos, disparados, corren en un gracioso acelerado a desmontar la tienda y recoger sus cosas. El relato es diáfano como la fotografía, y los *gags* cómicos — de una comicidad elemental excepto, quizá, dicho acelerado — abundan. La interpretación del quinteto es excelente, y digo quinteto porque hay un perro que merece se le haga el honor de ser considerado como un intérprete más. Película sin otra ambición que pasar el rato y hacerlo pasar, no se le puede exigir otra cosa.

Las ambiciones de Pepe, de Salvador Tort (Barcelona). Medalla de cobre. — El tema es el del cuento de O'Henry «Las ambiciones de Soapy», publicado en español en «Destino» de 4-8-1951. Se da la particularidad de que casi simultáneamente al film amateur en el concurso fué visto en Barcelona el film profesional *Cuatro páginas de mi vida*, cuyo primer episodio es una versión del mismo cuento. Señalo estas referencias para evitar la sinopsis argumental con beneficio para el lector interesado; no con ninguna intención malévola puesto que la tal película era desconocida aquí cuando Tort rodó su versión amateur. Y, con todos sus defectos, me gusta más ésta, en cuanto a visión global del tema, porque intenta una mayor penetración del meollo del mismo, en lugar de limitarse a montar un soberbio tinglado para lucimiento del actor — Charles Laughton — cuyo trabajo absorbe incluso la personalidad del realizador. Especialmente la transformación espiritual del vago es tratada con mayor hondura dramática en el film amateur, y hasta con medios más cinematográficos. Sostengo este peligroso y quizá inadecuado paralelo porque considero interesante la comparación directa entre cine amateur y profesional una vez que se presenta ocasión para ello y porque resulta inevitable para quien ha visto ambas versiones. Esto no significa que el film de Tort pueda codearse con el otro como realidad filmica, ni mucho menos. No porque es amateur, sino porque, con toda su buena voluntad e inquietud, que aplaudo, no alcanza a superar la zona de las buenas intenciones. La interpretación central mantiene la sobriedad humorística de tipo británico.

Scherzo, de Quirico Parés (Barcelona). Medalla de cobre. — La idea es buena: un matrimonio en continua disputa es puesto

en evidencia por la niña, quien al irse a acostar pone en su mesita de noche dos grotescos muñecos de trapo — hombre y mujer — que ridiculizan las eternas discusiones de los padres. Éstos advierten la lección y se reconcilian. Como es de esperar en Parés, la fotografía de interiores es bonísima y así también la interpretación de la niña. Pero el film resulta falto de interés y de chispa hasta cerca del final. En su primera parte ofrece, además, cierta confusión la presencia de dos niñas.

Fé, de José Luis Pomarón (Zaragoza). Mención. — Otra cinta de escuela neorrealista. Escenario: unas galerías de cuevas de esas que parecen inevitables hoy en toda concentración urbana. Tipos de niños moradores de esas cuevas. Todo auténtico, real; incluso lo es un sacerdote. El film está impregnado de sentido religioso, lo que compensa, en parte, su ingenua concepción temática. El realizador se afana en la plasmación de unas apariciones de la Virgen y en nimbar de austeridad la intervención del sacerdote, la cual considero en extremo fría y no sé si deliberadamente simbólica, dada la real humanidad del escenario. En cambio, desperdicia la riqueza de detalles realistas que se le brindan en un estupendo grupo de niños de las cuevas, que sólo nos muestra un poco de lejos.

Minuetto, de Jesús Riosalido (Madrid). Mención y premio calidad cromática de un film en color. — El hijo del Dr. Riosalido, antiguo cineasta amateur *relivado*, debuta con esta fantasía en torno a la figura de Beethoven, la cual, como primera salida, merece ser tenida en cuenta. Sólo que resulta sensible haya escogido un tema en el que la personificación del gran músico y la creación de su clima equivalían a un fallo perfectamente previsible. El color — que justamente resulta ser lo que mejor le ha quedado — presta al film un innegable atractivo.

Triángulo, de Jorge Feliu (Barcelona). Mención. — Esta vez Feliu no ha conseguido un film del clima emocional de su *Aventura de Pablo* y de su *Quessar*. No obstante, *Triángulo* evidencia la paternidad de un cineasta. Con sobrios medios y evitando caer en los abundantes tópicos del género, desarrolla derechamente un drama de infidelidad conyugal, con la particularidad de escamotearnos la figura de la amante, la cual es tan sólo insinuada al principio tras una vidriera. Una vez planteado el conflicto matrimonial abiertamente, parece que éste vaya a tener un desenlace feliz con la sana decisión del marido arrepentido, pero éste se encuentra con el hogar vacío por otra decisión; la de abandonar, que ha puesto en práctica la ofendida esposa. Feliu encontró tan agotados los recursos que el tema ofrece, que a fuerza de calcular la sobriedad, su película le ha caído en la frigidez.

La voluntat dels pares, de Santiago Arizón (Barcelona). Mención. — Cargado él mismo de buena voluntad, el consecuente Arizón da la impresión de un cineasta que se hubiese detenido en una época pasada del cine, sin darse cuenta de los cambios operados en la forma discursiva, en la planificación y en el juego escénico. Esta vez el tema escogido tiene mucha mayor frescura que las anteriores y hasta posee su gracia. Pero debería haber sido aprovechado con visión cinematográfica. ¡Si es que era posible!

Del film FÉ, de José Luis Pomarón



Humanidad, de José Mestres (Barcelona). Mención. — Otra vez el neorrealismo, y con panfleto social y todo. Ahora bien; en nombre del realismo no se puede justificar el delito. Un niño hambriento roba un pan y, perseguido por el panadero, es atropellado por un coche, y muere. La dialéctica de las imágenes señala con su invisible dedo acusador al panadero. Y esta acusación es falaz. El niño tiene derecho al pan nuestro de cada día, pero no debe robarlo. Y el panadero no puede ser responsable de un accidente acaecido al niño mientras él le persigue. El film se salva como film porque hay en él la posibilidad de un cineasta. Por ejemplo, cuando la cámara muestra un niño engulliendo glotonamente su merienda y, con una ligera rotación sobre su eje, nos descubre el otro niño que a pocos pasos le está mirando con famélica expresión. En cambio, después del atropello se produce una situación escénica antirrealista y de una evidente teatralidad.

Un sueño de estudiante, de Maximino Santurio (La Coruña). Premio al film de mayor intuición cinematográfica entre los no clasificados. — Se trata de un brevísimo ensayo de color, con primeros planos bastante bien conseguidos.

Los restantes films de argumento, no calificados, son de una ingenuidad tal que denotan una sensible falta de madurez y de sentido crítico. Dan la impresión de ser concebidos y realizados por gente joven, si no física, intelectivamente. Casi todos ellos son puro reflejo, pero pésimamente deformado, del cine de *gangsters* o del neorrealismo. No hay el menor atisbo de iniciativa propia. *Hombria* nos muestra los esfuerzos de una secretaria con mucho *glamour* — creo que ahora ya se dice de otro modo —, por seducir a su jefe. Tiene un arranque inútilmente diluido a través de plazas y calles. Y, entre otros grandes defectos, después de numerosos planos de jefe y secretaria en sus mesas de trabajo, nos enteramos, por fin, de que hay en la oficina otros empleados presentes. No obstante, *Hombria*, aún tiene algo — la discursión y quizá el dominio de los intérpretes — que le separa de lo que sigue. *Amarga vida* es aún otro film neorrealista. Pero éste ya uno no sabe por donde cogerlo. La realidad se ameniza con menudeadas apariciones de un raro personaje diabólico y de una reluciente hada, que ejercen la presión del mal y del bien en dos niños huérfanos y sin hogar. El tipo diabólico podría haber merecido el premio a la mejor interpretación cómica. *Mr. Money*, *Relatos de vida* y *Caminos sin luz*, son sendos relatos de corte gangsteriano, verdaderos empachos de cine mal digerido. En la primera, por ejemplo, ¿por qué no se le ve la cara en toda la cinta al misterioso jefe de la banda? Esto se ha visto, desde luego, en algunas películas, como en *Apartado de Correos 1001*, pero allí tiene su justificación. En el segundo, además de ser forzosamente desarrollado sin un interior, pasan cosas tan chocantes como esta de que uno de los ladrones roba a su compañero y se queda dentro del mismo parque, sentado filosóficamente en una piedra, aguardando a que el otro le descubra. Y el tercero nos ofrece, amén de atracos, puñetazos y pistolas a discreción, el ambiente de un cabaret pomposamente denominado «Río», que no es otra cosa que dos mesitas arrimadas a una pared de tres metros escasos, con dos señoritas y dos jóvenes sentados. Su extensión — 230 metros — lo hace inaguantable. Y me olvidaba de *Rima*, también sin calificar, aunque no creo haya inconveniente en publicar aquí el cineasta que lo presenta, por ser muy popular en el C.E.C. Se trata del señor Seix, quien este año nos ha defraudado, porque ha presentado una especie de película que no corresponde a su estilo y que, en realidad, fué perpetrada por otro.

J. Truque

En el próximo número se estudiarán los films de FANTASÍA y los DOCUMENTALES presentados al XVI Concurso Nacional de Cinema Amateur.



TRUCAJES Y EFECTOS TÉCNICOS

Por D. FUNDIDO ENCADENADO

III

Modificaciones en la "cualidad" de la imagen

Puede parecer un poco forzado el que se pretenda incluir entre los trucajes cinematográficos a los filtros. Pero si nos atenemos a las definiciones usadas en los dos artículos anteriores, veremos que tan truco es *modificar a voluntad* el tiempo de una acción, como ejemplo de los trucajes de la primera serie (pág. 167 de OTRO CINE), como *modificar a voluntad* los contrastes de la imagen fotográfica, que es lo que se logra con el empleo de los filtros coloreados. Tenga en cuenta el cineasta novel que con el uso de filtros es posible modificar la realidad de las cosas, en tan gran escala como, por ejemplo, lograr impresionar lo que no se ve o por el contrario disimular lo que vemos claramente. Por lo tanto, estos efectos entran de lleno en la denominación general de *Trucajes* que venimos usando.

Como ya dijimos, los efectos o trucajes que introducen modificaciones en la *cualidad* de la imagen son tres, los *filtros*, las *tramas* y el *fundido*.

Veamos en qué consisten y para qué nos pueden ser útiles en la expresión cinematográfica.

LOS FILTROS

Un *filtro* es una lámina, de cristal o gelatina, transparente y diversamente coloreada según los efectos a que va destinada. Como hemos dicho en el preámbulo, los filtros tienen por efecto modificar el rendimiento fotográfico de la emulsión. Los filtros van colocados en monturas, ya fijas o adaptables, apropiadas para que puedan ajustarse en la parte delantera de la montura de los objetivos.

¿Qué se puede conseguir con los filtros? Aparte de lo que hemos dicho más arriba, o sea que *modifican* el rendimiento fotográfico, es difícil, y largo, contestar concretamente. Hay unas cuantas cosas, muy corrientes, y que todos saben, como, por ejemplo, el que con un filtro amarillo se oscurece el azul del cielo y por ello permite que destaquen más las nubes blancas que lo adornan. Pero es que si solamente sabemos esto puede suceder que en otro momento, o con otros elementos, el efecto nos falle por completo.

Y es que en primer lugar hace falta saber concretamente, delante de cualquier asunto, qué es lo que nos proponemos lograr para poder elegir seguidamente los medios precisos para ello.

Es muy corriente la postura del aficionado que consiste en usar los filtros al azar *para ver lo que pasa*. El azar en estos casos no es una regla recomendable.

Hay también otra cuestión mucho menos apta para someterla a reglas. Y es la sensibilidad pictórica de cada cineísta. No es éste un aspecto para dejarlo de lado. Tenemos amigos *enamorados* de los filtros verdes, otros de los amarillos, otros de los anaranjados. ¿Por qué? Sería muy fácil contestar, conforme las reglas, diciendo que no saben lo que hacen. Y no es así. Pero como esto es una cuestión, aunque sugestiva un poco fuera de esta reseña de iniciación, la dejamos sin más para mejor ocasión.

Si quisiéramos concretar en pocas palabras lo necesario para realizar lo mejor posible un efecto dado, podríamos decir:

1.º Conocer la *sensibilidad cromática* de la emulsión que se usa, pues no todas las emulsiones responden por igual a los efectos de un filtro determinado.

2.º Conocer la *absorción cromática* de los filtros que se usan (dato constante).

3.º Tener una idea bastante correcta de la *composición de la luz* que se utiliza. (La luz del mediodía no es igual a la del amanecer o atardecer, en las que predomina el encarnado. No es tampoco igual la luz de una lámpara sobrevoltada a la de otra conectada a su propio voltaje.)

4.º Conocer el *por qué* un filtro actúa de una forma o de otra según las circunstancias. (Conocimiento de las llamadas *seis reglas de los filtros*.)

5.º Saber lo que se quiere obtener.

Nos damos cuenta que todo esto, para los principiantes, no sólo bastante arduo sino muy inconcreto por nuestra parte. Lo interesante de nuestro propósito es indicar claramente que con los filtros coloreados el cineísta dispone de unos instrumentos de trabajo de muy amplias posibilidades que van desde la obtención de un correcto rendimiento cromático hasta la deformación total.

Puede suavizar un paisaje, cuando así lo requiera la acción, o por el contrario, dramatizarlo; un mismo ciclo le puede servir para una ambientación tormentosa o radiante de luz; disimular defectos superficiales de las cosas o valorar detalles casi imperceptibles; hacer del día la noche (ver OTRO CINE, núm. 7, pág. 234). ¿No es esto materia de estudio a incluir en los trucajes?

De todas formas, existe una ley básica que todos debemos recordar con precisión ya que nos explica cómo trabajan los filtros: *Un filtro deja pasar los rayos luminosos de su propio color y detiene los de color complementario.*

Con tener conciencia de lo que esto significa estamos al cabo de la calle. Y para contribuir a ello sólo diremos que, en nuestro caso, el color complementario de uno dado es el que le falta a éste para lograr el negro. Ejemplo: El verde es complementario del encarnado, y viceversa, pues superponiéndolos logramos extinguir casi por completo los rayos luminosos. Lo son también el amarillo y el violeta o el azul y el anaranjado, con todos sus infinitos pares intermedios.

LAS TRAMAS

Las *tramas* son, en cierto modo, unos filtros que en vez de basarse, como en los coloreados, en las propiedades selectivas de los medios transparentes coloreados, se basan en las modificaciones que introducen en la trayectoria de los rayos luminosos, es decir, en la difracción de la luz. Pueden estar constituidos por una lámina de cristal sobre la cual se han trazado unas líneas finas, en cuadrícula, llamada red.

Sin embargo, es muy corriente que los cineístas se construyan ellos mismos las tramas utilizando para ello pedazos de tela vaporosa tales como el crespón de seda natural, o el «georgette», los tules, etc.

La finalidad de las tramas consiste en conseguir unas imágenes de contornos suaves, como envolventes. En una palabra: algo parecido a lo que se entiende en fotografía como «flou» artístico. Decimos parecido, porque el verdadero «flou» sólo puede conseguirse con los objetivos especiales llamados *anacromáticos*.

Sin embargo, es posible obtener buenos efectos (y sobre todo con mayor facilidad y economía) con sólo saber elegir las tramas adecuadas. Por ejemplo, se consigue un primer plano suave y vaporoso utilizando una tela de color negro ajustada a la montura del objetivo.

Otro efecto a obtener es con trama blanca, colocada a cierta distancia de la cámara e iluminándola por el lado del objetivo. Con ello es posible comunicar a las imágenes efectos de niebla o de bruma.

La acción de una trama varía según el grueso del hilo y el tamaño de la malla. Por lo tanto, no hay otra regla que la proporcionada por los ensayos que se hagan, tanto para saber exactamente el resultado fotográfico como para fijar el diafragma necesario.

Otras aplicaciones de las tramas: filmar con una gasa agujereada por el centro. Con ella se obtiene un campo nítido en el centro rodeado de una zona más o menos desvanecida. En los primeros planos de figuras femeninas, tomadas a contraluz, y con tramas de muselina negra, se logran buenos efectos de aureola.

Es posible también, en el curso de una toma, aumentar progresivamente el grado de difusión de la imagen, llegando incluso hasta el negro, con lo que, en verdad, habremos realizado un fundido de cierre. Pero esto ya pertenece al siguiente apartado.

LOS FUNDIDOS

El *fundido* no es más que una progresiva subexposición, ya sea en sentido decreciente (fundido de abertura) o creciente (fundido de cierre). En el primer caso, la imagen parece surgir de la obscuridad en toda la superficie (otra cosa sería una cortinilla). Por el contrario, en el fundido de cierre la imagen parece sumirse en la obscuridad, fundiéndose progresivamente.

El sentido cinematográfico de estos efectos es el de lograr la sensación de que va a empezar una narración (fundido de abertura) o de que la misma se ha terminado (fundido de cierre).

Los medios para lograr los fundidos son:

1.º Por medio del diafragma propio del objetivo de la cámara. Tiene los inconvenientes de su difícil control, de que no cierran completamente y de que en aberturas cerradas (caso de mucha luz) no hay suficiente recorrido para el fundido total.

2.º Por medio del obturador variable. Su inconveniente estriba en que sólo existen dos o tres cámaras en el mercado... y no son precisamente para principiantes.

3.º Por medio de un filtro degradado neutro, es decir un filtro que va del negro a la completa transparencia y que se hace deslizar por delante del objetivo.

4.º Por un filtro degradado formado por tramas que se van superponiendo hasta la completa opacidad. Se manipula igual que el anterior.

5.º Por medio de *filtros polarizadores*. Se trata de dos filtros (los mismos ya populares del cine en relieve) que al cruzarse progresivamente extinguen completamente la luz.

6.º Por último queda el recurso de realizar los fundidos *una vez revelada la película* y que se logran con una especie de teñido progresivo llamado *fundido químico*. Precisamente en este mismo número de OTRO CINE, publicamos, en la Sección Consultar no cuesta nada, unas fórmulas aptas para el caso, y que completan oportunamente las presentes notas.

El próximo artículo tratará de
LOS TRUCAJES COMBINADOS

EL CINEÍSTA,
SU MASCOTA
Y SU
CARACTERÍSTICA
por
Salvador Mestres



El cineísta: SANTIAGO ARIZON

Su mascota: Gooffi.

Su característica: Una insobornable buena fe al servicio de temas rurales y morales.



COLOQUIO SOBRE EL CINE AMATEUR

LA Escuela Oficial de Periodismo, de Barcelona, viene celebrando semanalmente unos coloquios sobre gran diversidad de temas vitales para la ciudad. El día 22 de mayo último fué dedicado el coloquio de la semana al cine amateur —concretamente, al cine amateur español—, considerando esta actividad artística como una de las manifestaciones importantes de la vida cultural de Barcelona.

Fué escenario del acto el Salón del Ateneo Barcelonés, que se vió colmado de público, y presidió don Horacio Sáenz-Guerrero, Secretario de los cursos de periodismo y, justamente, crítico de cine. El señor Sáenz-Guerrero abrió el coloquio con unas breves palabras significando la importancia del cine amateur, como creación artística, ya que en pocos campos se sigue con tanta fidelidad el lema del arte por el arte. Luego cedió la palabra al profesor de la Escuela señor Ezcurra, quien efectuó la presentación de las personalidades llamadas a coloquio y se refirió al libro «El cine amateur español», del que dijo ser la biblia y el kempis del cine amateur, y de donde manifestó haberse documentado para la síntesis que a continuación trazo de aquella actividad.

Las personalidades llamadas a coloquio, que junto con el presidente ocupaban los sillones del estrado, son las siguientes:

Don Delmiro de Caralt, el mayor propulsor del cine amateur español, fundador de la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña y co-fundador de la U.N.I.C.A. (Unión Internacional de Cine Amateur), de la que ha sido Presidente. Don Salvador Rifá, Presidente de la Sección de Cinema Amateur del C.E.C. Don José Torrella, autor del antedicho libro y redactor-jefe de OTRO CINE. Don Tomás G. Larraya, decano de los escritores cinematográficos y profesor de la Escuela de Bellas Artes. Don Pedro Font, don Lorenzo Llobet-Gracia y don Carlos Santías, laureados cineastas amateurs. Don Salvador Mestres, cineasta amateur y dibujante. Don Juan Segué, actor de cine amateur.

Hechas las presentaciones, fueron invitadas dichas personalidades a hacer uso de la palabra. El señor de Caralt dijo que cuando iba a la escuela siempre había deseado poder un día sentarse arriba y preguntar en lugar de ser preguntado, y ahora, después de cuarenta años, vuelve a una «Escuela» y se sienta en el estrado pero se encuentra con que son los de abajo quienes preguntan. El señor Rifá leyó la definición del cine amateur establecida en la U.N.I.C.A.: «Films amateurs son los realizados sin otro fin que el propio goce del autor.» El señor Torrella dijo que existían dos épocas claramente definidas en el cine amateur español: la anterior y la posterior a nuestra guerra. Entre ambas cabe señalar un cambio total de figuras. El señor Font dijo que hacía como sus películas, que son mudas. El señor Llobet-Gracia señaló que el primer precepto a cumplir por un cineasta amateur es no enseñar la película a los amigos mientras la está realizando, para que no le copien la idea y para que no le den demasiadas opiniones. El señor Mestres dijo que la característica del cine amateur es la sencillez; con una cámara y unos metros de película el cineasta puede acreditarse. Manifestó el señor Larraya que consideraba el cine amateur como la modalidad más interesante del cine. Finalmente dijo el señor Santías que cine comercial y cine amateur son dos facetas de una misma cosa: el cine.

Se abrió el turno de preguntas o sea el coloquio propiamente dicho. La mayor parte de las preguntas fueron hechas por alumnos de la Escuela de Periodismo con evidente deseo de lucirse en el difícil arte de la agudeza y hasta de la malicia, persiguiendo la diana del punto débil en los pacientes sometidos a interrogatorio e, incluso, en algunas ocasiones, conduciéndolos a comprometidos «impasses». Especialmente fueron víctimas de los dardos con punta afilada los señores Caralt, Font, Llobet, Larraya y Santías. Las cuestiones predilectas fueron la del concepto de cine amateur y su diferenciación con el cine profesional, y la posibilidad o imposibilidad de hacer buen cine amateur sin posición económica. En honor a la verdad, y sin querer dar caba a la gente del cine amateur, hay que decir que los preguntados estuvieron felicísimos en sus respuestas, en las que

no faltó agudeza y precisión. He aquí un extracto de las cuestiones más interesantes que se plantearon.

—¿Hay en español alguna palabra que pudiera substituir al vocablo «amateur»?

LARRAYA: A mí me parece fea la palabra «amateur». De no encontrarse una en nuestro idioma, ya que sus equivalentes «amante» y «amador», no parecen adecuadas, habría que buscar otra.

—¿Qué posibilidades tiene el cine amateur en relación con el relieve?

CARALT: El cine es la expresión por medio de imágenes. Considero el cine en relieve, que actualmente se exhibe en el Windsor, como la mujer barbuda de las ferias. Se paga para verlo y es una cosa fea. Cuando se proyecte una película que, además de ser en relieve, sea buena, entonces iré a verla.

(A Santías, que además de cineasta amateur es excelente guitarrista):

—¿Si tuviera que escoger entre la cámara y la guitarra, qué escogería?

SANTÍAS: Para descansar de la guitarra cogería la cámara. Y viceversa, aunque descansar no lo he hecho nunca.

—¿Dónde ha conseguido mejores acordes, en el cine o en la guitarra? ¿O puede juntar ambas actividades en un acorde?

SANTÍAS: Juntarlas sería un acorde disonante. Aunque también me gustan las disonancias.

—Si pudieran concederle lo que usted solicitara para hacer cine amateur, ¿qué es lo que pediría?

LLOBET: Ser buen cineasta.

—¿No es usted buen cineasta?

LLOBET: No he tenido nunca «premio extraordinario».

—¿Considera que *Otelo* es cine amateur?

LARRAYA: *Otelo* está hecha de cara al público.

—¿Pero no cree usted que cualquier cineasta amateur se podría dar por satisfecho si hiciera algo que representara el diez por ciento de lo que se hizo en *Otelo*?

LARRAYA: Es difícil medir lo artístico. A la gente le parece más importante en arte lo grandilocuente que lo sencillo.

—¿No cree usted que quien tiene mayores posibilidades económicas puede hacer mejores películas?

FONT: Muchas veces el arte vence al dinero.

—¿Qué exige usted a un crítico de cine amateur?

TORRELLA: Por encima de todo, el cariño y el entusiasmo que yo procuro poner. Además, yo gozo del privilegio de no tener que hacer críticas «de urgencia» como los profesionales para la prensa diaria. Tengo la suerte de poder escribir mis críticas despacio y, a veces, habiendo visto repetidamente las películas.

—¿Conoce usted alguna película profesional que se acerque al cine amateur?

CARALT: Sí; una muy actual: *Bienvenido Mr. Marshall*.

—¿Por qué?

CARALT: Porque lo mejor que tiene parece amateur. De la misma manera que lo peor que tienen los amateurs es lo que hacen como si fueran profesionales. No hubiese existido el cine neorrealista italiano si no hubiese habido antes películas amateurs. Y este año hemos padecido una serie de películas amateurs fatales gracias al neorrealismo. *Mujeres soñadas* es otra película que tiene cosas de amateur estupendas.

—¿No da disgustos el cine amateur?

FONT: Sí, muchos; pero ya se los explicaré a solas.

—¿Podría indicarme la forma de hacer un *travelling* en pica-do, de avance y retroceso, sin disponer de grúa?

LLOBET: Yo los he hecho a pie, en un carrito de mano y con una especie de varita mágica.

—¿Y cómo lograr encadenados con una cámara no apropiada para ellos?

LLOBET: Cuando empecé los hacía con una vieja Pathé Baby.

—¿Puede hacerse cine amateur con película de 35 mm.?

LLOBET: Sí.

—¿Si es película hablada sigue siendo amateur?

LLOBET: Sigue siendo amateur.

—¿El cine amateur se acerca más al teatro o a la música?

RIFÁ: El cine amateur se acerca más a la música y a la poesía.

—¿No podrían buscar una denominación más breve que esta de «Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña»?

CARALT: Está en relación con el largo historial de la Sección y con el que todavía le espera.

—¿Podría señalar la correspondencia entre cine amateur y profesional, bueno y malo?

SANTÍAS: Puede haber cine bueno y malo tanto en un aspecto como en otro.

Al darse por terminado el coloquio, del que omitimos mucho diálogo, los preguntados vieron premiadas con numerosos aplausos sus intervenciones.



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

XVI Concurso Nacional

En cuatro sesiones dentro de una misma semana, los días 20, 22, 24 y 25 de abril, fueron proyectados los treinta films participantes en el XVI Concurso Nacional de Cine Amateur, organizado por esta Sección con el beneplácito de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información.

El fallo del Jurado fué insertado a última hora en el número anterior de OTRO CINE y en el presente se publica un comentario crítico de los films concursantes.

El Jurado estuvo compuesto por los señores siguientes: Tomás G. Larraya, Juan Francisco de Iasa, José Torrella, Alfonso García Seguí, Alberto Oliveras, Pedro Font, Enrique Fité, Lorenzo Llobet-Gracia, Salvador Rifá, Delmiro de Caralt, José M.ª Galcerán, Salvador Mestres, Francisco Flo, Juan Bas Bofill y José M.ª Aymerich. Este último como Secretario.

El día 13 de mayo, en el Salón Rosa, se celebró la tradicional cena en honor del Jurado, que fué presidida por el señor Vila Fradera, de la Delegación Provincial de Información, y en el curso de la cual fueron entregados los premios a los cineastas ganadores.

El día 16, en el Salón de Proyecciones de la Caja de Jubilaciones y Subsidios del Ramo Textil, se efectuó la acostumbrada sesión pública con una selección de los films premiados, bajo el siguiente programa: *Sant Romà de Sau*, de M. Conill, L. Giménez y A. Altés (Vich); *Fantasia en cuatro tiempos*, de Jorge Feliu (Barcelona); *Las ambiciones de Pepe*, de Salvador Tort (Barcelona); *Una aventura vulgar*, de Antonio Crespo (Murcia). (Descanso). *Croquis de Vich*, de L. Giménez y A. Altés (Vich); *Santa Infancia*, de Salvador Baldé (Solsona); *Boletada accidentada*, de Quirico Parés (Barcelona) y *Sonata*, del mismo.

Hay que destacar, del Concurso de este año, dos notas en extremo simpáticas. La concurrencia de un número de debutantes inacostumbrado (el 60 por 100 de films) y la participación de provincias no catalanas en una diversidad que nunca se había registrado: Madrid, Zaragoza, La Coruña, Oviedo, Murcia, Palma de Mallorca. Excepto las dos primeras, las restantes son nuevas en el Concurso Nacional. Esta difusión del cine amateur en el ámbito nacional no cabe duda que se debe a la eficacia de un órgano cual es nuestra publicación OTRO CINE, cuya existencia es realmente indispensable como nexo de unión y comunicación entre los cineastas amateurs del país.

En cuanto a la calidad de los films concursantes, hay que lamentar la ausencia de obras de excepcional valía a que en los últimos años estábamos acostumbrados, si bien es justo reconocer que el nivel medio se ha mantenido a una altura muy apreciable y, por tanto, no puede hablarse de descenso en cuanto al conjunto del certamen sino, concretamente, por lo que se refiera a la falta de un mínimo de films merecedores de medalla de honor.

Conviene señalar que en el género documental, por primera vez en los anales del Concurso no han participado films que no obedeciesen a una intención preconcebida del documento o, por lo menos, estuviese compensada la falta de ella por un montaje inteligente. No ha habido, pues, las consabidas y reiteradas bobinas de excursiones, de viajes y de folklore local, montadas rutinariamente, sin interés temático ni cineístico.

También en el renglón «fantasía», aunque con escasísimas aportaciones, se acercan los films concursantes mucho más a la verdad del género que en años anteriores.

En cambio, se ha llegado lamentablemente a un nivel muy bajo en varios de los films de argumento, debidos a cineastas noveles, a los que recomendamos empiecen por el principio, con propósitos más modestos, y huyan de la imitación del cine profesional.

Otras sesiones

Finalizadas las sesiones de concurso, fueron reemprendidas las actividades el día 6 de mayo, con un programa de revisión a cargo del cineasta matoronense Juan Pruna: *Centenario del Ferrocarril en España*, *Quimera Medieval*, *Paréntesis* y *El secreto de unas horas*.

El día 13, en la 9.ª sesión del ciclo «Los amateurs ante su público», se presentó a Salvador Mestres, de quien hizo la semblanza José Torrella. Después de la «interviu», conducida por José M.ª Aymerich, Mestres proyectó, comentándolo, un film suyo retrospectivo.

El día 20 fueron proyectados los siguientes films de don José M.ª Juncosa, algunos de ellos inéditos y de un interés turístico relevante: *Viaje por Dinamarca y Bélgica*, *Viaje por Suiza*, *Viaje por Holanda*, *Viaje por Alemania* y *Com es fa la xocolata*.



El Sr. Vila Pradera en un momento de la entrega de Premios del XVI Concurso Nacional. Recibe su trofeo el niño Mateo Badell como premio a la mejor interpretación infantil.

El 27, como acto final del curso, se presentó en sesión «Los amateurs ante su público» Felipe Sagués. Torrella trazó su semblanza y Aymerich disparó su interrogatorio. Como número imprevisto, Sagués ofreció al auditorio una sesión de prestidigitación que causó el asombro y la admiración de todos cuantos desconocían tal habilidad en él. Finalmente, proyectó su primer film, inédito en el Centro, titulado *La dida i el soldat*.

Resumen del curso 1952-53

Durante este curso, el XX.º de su existencia, la Sección de Cinema Amateur del C. E. C. ha realizado veintinueve actos, a saber:

- Sesiones de Concurso Nacional: 4.
- Idem públicas de selección de films del Concurso Nacional: 1.
- Idem de novedades técnicas: 1.
- Idem de «Los amateurs ante su público»: 6.
- Idem de revisión de films: 11.
- Idem extraordinarias de revisión de films: 1.
- Idem de homenaje: 1.
- Conferencias: 2.
- Cena en honor del Jurado del Concurso Nacional.
- Cena en honor de Mr. Thomas Bouchard.

En el conjunto de dichos actos se han visionado 107 películas.

SESIONES VARIAS

Sección de Montaña del C. E. C. — Esta Sección ha presentado, en el Salón de Actos del Centro, un film documental en 16 mm. sobre la misión científica a «Terre Adelie», de la Antártida, en los años 1950-51. Se trata de un film en Kodachrome de un enorme interés documental y que contiene preciosos pasajes a costa de los pingüinos. Es curioso conocer que tres días antes de levantar el campamento de dicha expedición se les prendió fuego al mismo. Rodeados de hielo, los expedicionarios no pudieron hacer nada para sofocarlo. Por suerte, la mayor parte del material científico recogido había ya salido en barco. La filmación constituyó un alarde de paciencia. A menudo se les rompía la película o se les atascaba la cámara debido a la extrema temperatura. Entonces les era preciso calentar la cámara con el propio cuerpo durante media hora o tres cuartos de hora hasta lograr hacerla funcionar de nuevo.

Asociación Nacional de Ingenieros Industriales (Barcelona). — 20 de marzo: *Guía de la Costa Brava* (en color), de J. A. Roig Trinxant, ingeniero industrial. *Piedras vivas*,

documental sobre el Templo de la Sagrada Familia, por Catalá Roca y A. Calzada. *Pax* (XXXV Congreso Eucarístico Internacional), de José A. Roig Trinxant. (Las dos últimas películas fueron presentadas al III Concurso Cinematográfico «Premio Ciudad de Barcelona».)

20 de mayo: *No-Do. Ciencia popular* (Microscopio electrónico, repoblación de lagos, extinción de incendios en los EE. UU. de América), film cedido por el Consulado de la citada nación. Y los films amateurs del Concurso reciente: *Croquis de Vich*, de L. Giménez y A. Altés; *Sant Romà de Sau*, de M. Conill, L. Giménez y A. Altés (ganador del premio al mejor film de tema industrial donado por la propia Asociación Nacional de Ingenieros Industriales), *Boletada accidentada* y *Sonata*, ambos de Quirico Parés.

XXXI Feria Muestrario Internacional de Valencia.

El 19 de mayo, y en la Sala de Conferencias del Palacio Ferial, la casa S. C. I. Pathé presentó en primera exhibición en España el film en color *La mejor parte*, sonorizado en español con el nuevo sistema Pathé de pista magnetofónica en la misma película. Este film, rodado en Kodachrome 16 mm., pone de relieve, a través de un argumento sencillo y humano, la abnegada y cristiana obra de San Juan de Dios. Ha sido realizado por el prestigioso cineasta amateur francés Pierre Boyer, director de nuestro colega «Ciné Amateur», bajo la dirección técnica de José M.^a Galcerán, delegado de relaciones exteriores de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, con adaptación musical e interpretación de Carlos Santfias, otro elemento de la Sección, y comentario de Manuel Díaz de San Pedro. Se trata, pues, de una colaboración hispano-francesa.

Instituto Francés. — El 12 de febrero último se celebró en el «Instituto Francés» de Barcelona, a cargo del «Cercle Lumière», una sesión dedicada al realizador español y antiguo cineasta amateur, Miguel Iglesias. Después de una charla del propio Iglesias haciendo un poco de historia de su época de cineasta amateur y sobre su actual producción profesional, fueron proyectados sus films amateurs de anteguerra *T. S. F.* y *Por tierras de Africa*, y la primera parte de su última obra profesional *Ley del Mar*, en la que destacan unos espléndidos exteriores rodados en Ibiza.

Gerona. Círculo Artístico y Sección de Cinema del G. E. y E. G.

— Organizados conjuntamente por ambas entidades se celebraron en Gerona el 16 de junio los siguientes actos: Por la tarde, conferencia de nuestro Redactor-Jefe, José Torrella, en el Salón de Actos de la Cámara de la Propiedad Urbana; conferencia que, según el corresponsal de aquella ciudad en «La Vanguardia», fué notabilísima y el conferenciante «fué ovacionado y felicitadísimo al finalizar su elocuente y documentada disertación». Luego, Cena-homenaje al propio Torrella y a los cineastas Enrique Fité y Lorenzo Llobet-Gracia. Y por la noche, en un cine público, brillante velada de cine amateur, que fué concurrendísima y a la que asistió el Excmo. señor Gobernador Civil de aquella provincia y su distinguida esposa. El programa de la sesión estuvo integrado por los siguientes films: *Pantomima* y *Carroussel*, de Enrique Fité; *Lo Pelegrí*, de Llobet-Gracia; *Impasse*, de Font y Llobet-Gracia, y *Retorno*, de Enrique Fité. Fuera de programa fué revisionado *Porta closa*, del propio Fité, film que por tercera vez ha sido proyectado en sesión pública en aquella ciudad.

Cine Club Argentina - Buenos Aires

Declaración de principios. — Con motivo de presentar el plan de actividades para 1953, la Directiva de esa agrupación amateur reafirma su plena identificación con los fines amateurs que establecieron en los Estatutos los fundadores de la misma: artístico, técnico y científico. Es decir, que el móvil de la agrupación es específicamente cultural e intelectual, ajeno en absoluto a objetivos de lucro o especulación. En consecuencia, la Directiva hace a los cineastas aficionados las siguientes recomendaciones:

1.^a Considerar la cinematografía amateur como terreno experimental y materia de estudio.

2.^a Considerar el Club como una peña donde exponer y discutir las ideas filmicas.

3.^a Sin descuidar el cine familiar del principiante, semillero de futuras inquietudes, propugnar el arte puro, ideal del cineasta culto e independiente, desvinculado de las formas y modos del cine comercial, el cual debe sujetar sus realizaciones a otros intereses en juego.

Inútil decir como hacemos nuestros los principios del Cine Club Argentino y pasamos a todos los cineastas españoles y de habla hispana sus recomendaciones.



RECTIFICACION

En el fallo del XVI Concurso Nacional que insertamos en el número anterior de OTRO CINE, debido a la premura de tiempo se produjo la siguiente confusión: Los tres últimos films que figuran en dicho fallo aparecen como agregados al grupo «documentales» y con comillas debajo la indicación «mención honorífica», cuando dichos tres films constituyen un apartado distinto por haber merecido premios de cooperación, pero sin ser clasificados en los premios o menciones oficiales. Además, se atribuyó al film *Simulacro de evacuación de un barco de heridos* el premio «Grupo Cosp» al film que demuestre mayor intuición cinematográfica entre los no clasificados, cuando en realidad el Jurado adjudicó dicho premio al film *Un sueño de estudiante*, que en el fallo viene a continuación de aquél.

CONCURSO REGIONAL EN LEON

La Agrupación Fotográfica de León ha convocado el I Concurso Regional de Cinema Amateur, en el que pueden tomar parte todos los amateurs españoles residentes en el Norte de España, con film de 16, 9,5 y 8 mm., en negro o en color, mudos o sonoros. El tema es libre y el plazo de admisión se fija por todo el día 10 de noviembre de este año 1953, en la Secretaría de la Agrupación, Lope de Vega, 4, León. El resto de las Bases son muy parecidas a las que rigen en el Concurso Nacional.

«FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA A FORMATO RIDOTTO»

Desde 1946 han sido varias las manifestaciones celebradas en Italia con carácter internacional, dedicadas al cine de paso reducido, ya sea de producción amateur o de producción profesional en 35 mm. reducida a 16 mm.

En octubre del pasado año 1952 tuvo lugar en Salerno el «VII Festival Internacional de Cinema a Formato Ridotto», que se desarrolló de una manera brillantísima, con la concurrencia de unas ochenta películas. Estas fueron clasificadas en cuatro grupos, a saber: Films reducidos de 35 a 16 mm.; Films amateurs; Films científicos y Films didácticos.

Entre los films reducidos fueron premiados *Teresa*, de la Metro; dos producciones italianas, *Cristoforo Colombo* e *Il libro della jungla*; y el documental francés *Toulouse Lautrec*.

De los films amateurs hubo nueve premiados, entre los que figura uno de Jean Dasque, el cineasta francés que con *L'Or* obtuvo el segundo premio de films de fantasía en el Concurso Internacional de la UNICA celebrado el mismo año en Barcelona. No hubo participación española en la sección de films amateurs. En cambio figura entre los films científicos premiados con «Máscara de Oro» el del Dr. A. Puigvert, de Barcelona, en color, titulado *Diverticolectomía extravesical*.

El VIII Festival se celebrará del 16 al 22 de septiembre, siendo delegado para España don José M.^a Tintorer, quien ya el año último formó parte del Jurado en representación de nuestro país. Aquellos que deseen participar en el aludido Festival pueden dirigirse a dicho señor, quien orientará y encauzará la participación española. El señor Tintorer recibirá la correspondencia relacionada con el Festival en la Redacción de OTRO CINE, Paradís, 10, Barcelona, o en su domicilio, calle Valencia, 157, tercero, Barcelona.

NO ES OBLIGATORIO ANUNCIAR A OTRO CINE

Por eso agradecemos más la colaboración de sus ANUNCIANTES y recomendamos a nuestros lectores que recuerden sus nombres.

EL CINE AMATEUR EN SU SALSA



Comentarios con o sin malicia

Hemos recibido unas cuartillas anónimas en las que se hace crítica de una buena parte de los films del Concurso Nacional reciente; se critica también el fallo del mismo y hasta la crítica de los críticos. No las publicamos, en primer lugar, por venir anónimas. En segundo lugar, por abarcar demasiadas cosas, algunas de las cuales son ya atendidas en la revista y no disponemos de espacio para duplicidades. Y en tercer lugar, porque se adivina que todo ello tiene por objeto ir a parar a los párrafos del último apartado, en los que se revela, mal encuadrada, la cuestión personal.

Conste que no rehuimos por sistema la publicación de objeciones o críticas relacionadas con el fallo de los Concursos Nacionales o con la organización de los mismos. Pero consideramos que quien tenga algo por decir debe decirlo breve, neta y concretamente — y también con la debida corrección, claro, y sin acritud ni ánimo destructivo —. Puede respetarse el anónimo en la publicación si el comunicante lo desea y la dirección de la revista considera atendible su petición, pero aquella tiene que conocer el nombre y las señas de los autores de cuanto publica.

Un concursante novel, don Maximino Santurio, de La Coruña, nos cuenta interioridades de sus dos films que creemos habrán de interesar a nuestros lectores. Las reproducimos tal cual.

«Las horas de la ciudad». — La película describe diversos momentos de la vida de una ciudad, en este caso La Coruña, tomados como apuntes para un documental más completo.

Como el guión era extenso, los ánimos iniciales empezaron a flaquear, quedando todo en unos cuantos rollos impresionados que he aprovechado como los buenos, es decir, desechando tres cuartas partes, para montar el resto en una labor benedictina de 185 empalmes para una duración de 16 minutos.

Así, por ejemplo, el episodio de 40 segundos de duración de la discusión de «diplomacia secreta», necesitó una mezcla de 21 trozos empalmados, de longitud centimetrada para lograr el «crescendo» de una disputa, con la colaboración de la boca abierta del pez. Disputa que, en realidad, ni siquiera hubo, ya que fueron escenas separadas, tomada cada una de ellas de seguido en toda su extensión.

Saco esto a colación con el propósito de animar al resto de futuros debutantes a practicar estas que me parecen dos reglas de oro:

1.ª Montar siempre el celuloide impresionado con arreglo a cierta lógica y con un ritmo adecuado.

2.ª Re-montar lo ya montado cuantas veces sea necesario hasta eliminar por destrucción total (nada de guardar recortes), toda escena cuya proyección pueda dejar indiferente a cualquier persona ajena al círculo familiar, o al de los amigos ociosos.

NOTA. Pudiera ser que por sucesivas eliminaciones llegásemos a quedarnos sin película entre las manos. En ese caso no hay que lamentarlo demasiado. ¡Seguramente, bien merecido lo teníamos!

Un sueño de estudiante. — Un estudiante, en vena de vísperas de exámenes, se duerme, agotado, sobre los libros y sueña optimista con su novia...

El guión, de tipo humorístico, fué ideado para aprovechar un rollo de Kodachrome para luz artificial comprado siete meses fuera de fecha.

Por este último motivo la preparación del film no admitía mayores dilaciones. Por otra parte, el ser para luz artificial, imponía el pie forzado de reducirlo a un mínimo de escenario y personajes, pues sólo contaba con tres lámparas photolite de 250 w., que hubo que colocar a sólo unos centímetros de los intérpretes, y esto para trabajar con el objetivo a plena apertura.

La sofocación producida por los preparativos se refleja bien en el rostro coloreado del protagonista, que tuvo que hacer de todo, ya que el rollo fué tirado estando sólo presentes los tres personajes que aparecen interpretándolo: «el estudiante», que es el propio autor; «la novia», canónicamente su mujer; y «la criada», que es la que tenemos desde que nos casamos, va para doce «primaveras». ¡Un mirlo!

Otro concursante, don José Mestre, de Barcelona, nos relata esta graciosa anécdota de rodaje de su film *Humanidad*:

«Con el fin de obtener unos protagonistas adecuados al film en proyecto, estaba haciendo una prueba en los barrios más pobres de la ciudad, en los que debía desarrollarse parte de la acción. Tenía encuadrado en el visor de mi cámara a un chiquillo rubio y delgadito, cuando me pareció que debía de «matar» unas sombras que daban demasiado contraste al rostro del muchacho y pedí a un amigo que trajera la pantalla de refracción. «Oye — le dije —; trae la pantalla que miraremos como está esto.» Entonces, a mis espaldas, uno de los numerosos chiquillos que nunca faltan cuando la cámara está en la calle, le dió un codazo a un amiguito suyo y le dijo: «Oye, tú, fíjate; a éste le van a mirar por la pantalla.»

CONSULTAR



NO CUESTA NADA

COMO REALIZAR LOS FUNDIDOS POR VIA QUIMICA

PREGUNTA. — El señor Pío Mestre, de Barcelona, solicita una fórmula para realizar químicamente fundidos de cierre y de apertura, es decir, lograr, una vez revelada la película, un gradual oscurecimiento de la escena hasta el negro absoluto.

RESPUESTA. — Efectivamente, parece que esta operación es relativamente fácil a los cineastas de otras latitudes, pues repetidamente hemos visto en libros y revistas anunciar productos ya preparados para el caso, como, por ejemplo, el *Ciné-Fader* de Johnson.

Pero no es este nuestro caso, agravado además al no encontrar en publicaciones especializadas fórmulas adecuadas para el menester.

Sin embargo, hemos encontrado en nuestro fichero particular dos fórmulas muy parecidas, que detallamos a continuación, pues suponemos que interesarán también a muchos otros cineastas deseosos de pulir un poco sus films:

Azul de Metileno	9 gramos
Pardo de Antraceno B	9 »
Verde Naftol	3 »
Agua	1 litro

Otra:

Pardo de Antraceno ácido	8.7 gramos
Azul de Toluidina	8.7 »
Verde Naftol	2.6 »
Agua	1 litro

La técnica operatoria consiste simplemente en introducir lentamente el final (o principio) de la película en una de las citadas soluciones dispuesta en una probeta alta y estrecha. En el extremo de la película que se va a tratar se suspende un peso y, lentamente, se sumerge y retira progresivamente. El fundido químico es en realidad una tintura en negro en forma degradada. Es fácil comprender por lo tanto que el tinte actúa con más intensidad en los fotogramas extremos de la película ya que entran los primeros y son los últimos en salir del baño. Para el cálculo del tiempo necesario no hay otra regla que la práctica. Por lo tanto, es cuestión de efectuar algunos ensayos con trozos de película mala.

La práctica de este truco sería realmente muy cómoda si no fuera por el inconveniente que presenta en realidad al ser difícil lograr un tono de negro igual al de las escenas reveladas, ya que de no ser así el procedimiento es muy visible.

Por último (sin que sea preciso), es conveniente terminar la operación por un ligero endurecimiento de la gelatina, con el fin de evitar su eventual reticulación, con la fórmula siguiente:

Agua	1 litro
Formol	5 c. c.
Carbonato sódico anhidro	5 gramos

Terminado el teñido (sin lavado final) se enjuga la película entre dos tampones de algodón.

D. G. B.



EL HOMBRE QUE ALCANZÓ EL INFINITO

(Fantasía sobre una puesta de sol)

GUIÓN PARA UN FILM AMATEUR

Inclinado, con la cabeza baja como avergonzándose de la culpa que le había condenado al trabajo, el labriego humilde del país inexistente surcaba con nervio la tierra, implorando el pan que Dios le había prometido a cambio de su esfuerzo.

Haciendo un alto en su tarea, se incorporó para descansar brevemente y levantando el gran cántaro con firmeza, colmó su sed en el agua fresca. Mas al alzar tan alto la cabeza, dióse cuenta de «algo» maravilloso que jamás había visto. A lo lejos, detrás de las altas montañas, el cielo se acicalaba con resplandores de fuego y las nubes blancas se teñían de mil colores intensos. El rojo, el azul, el amarillo, el verde, se amalgamaban hiriendo a los pobres ojos del labriego, bañados siempre en el tono ocre de la tierra.

Detrás de las montañas negras había, pues, un «paraíso nuevo»... un «algo», cuya sola luz tentaba profundamente. El hombre humilde que no se había movido jamás de aquel suelo, tiró el azadón y, con la vista fija en las pinceladas maestras, echó a correr alocadamente. El cansancio le rindió, pero la promesa de aquel «algo» esplendoroso le impulsaba por encima de sus propias fuerzas. Llegó a la cumbre de aquellas montañas y comprobó con extrañeza que «su mundo» se había alejado... lo veía ahora tras los otros montes que se perfilaban gustosos sobre el horizonte.

Corrió nuevamente con ímpetu redoblado; una y otra vez, porque siempre el cielo teñido se escondía tras la próxima montaña.

Al fin, exhausto por el esfuerzo exagerado, cayó de bruces al suelo bañado por el sol de la tarde y pudo levantar aún su vista para ver «su cielo» allá en el próximo picacho. Luego un suspiro hondo y después... nada.

El hombre ha muerto, pero como también ha muerto la tarde y con ella los resplandores mágicos del «país imaginado» debemos creer que los alcanzó con su mano alargada.

El hombre alcanzó el infinito.

«SOÑADOR»

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

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

Las ideas o guiones que esta Redacción seleccione serán publicados en estas mismas páginas y, además, premiados con 50 pesetas las primeras y con 100 pesetas los segundos. Premios

que pueden traducirse en moneda efectiva, en una suscripción a nuestra revista o en libros, a elección del concursante.

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

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

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

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



NOVEDADES EN LA XXI FERIA INTERNACIONAL DE MUESTRAS DE BARCELONA

Por D. GIMÉNEZ BOTEY

ESTAMOS lejos de tener en la Feria Oficial de Muestras de Barcelona una concentración expositiva de industrias de cine y foto tal como la que hacen posible las grandes exposiciones anuales como las llamadas «Salon», francesa, y la «Photokina», alemana. Sin embargo, se va perfilando año tras año en nuestra Feria Internacional una Sección cada vez más nutrida y compacta dedicada exclusivamente a la exhibición de material de cine y foto que si bien no agrupa a todos los fabricantes y comerciantes afines (hemos visto algún aparato de cine en «stands» fuera de la Sección) ya resulta interesante su visita detallada para los aficionados interesados.

Por ello hemos creído que OTRO CINE no podía dejar de estar ausente en tal manifestación y, como un curioso visitante más, ha rendido su visita a la Feria, fruto de la cual son las siguientes impresiones sin orden de preferencia sobre los más sobresalientes artículos que se han presentado.

He aquí una figura muy conocida: el gallo, símbolo de la casa francesa Pathé. Un gallo para el que no pasa el tiempo. Es más, lo vemos cada vez más joven, sobre todo a partir del día en que empezó a cantar.

Entre otros modelos presentados en Ferias anteriores vemos también este año, en cuanto a cámaras se refiere, la HB (Nacional II) y Webo A, en 9,5 mm. y la Webo M con torreta para tres objetivos en 9,5 o 16 mm. En proyectores, destacan sin duda los modelos con sonido magnético, la gran novedad del pasado año, representados por los modelos Marignan, sonoro magnético en 9,5, y el PAX mixto, sonoro por banda fotográfica y pista magnética, en 9,5 ó 16 mm., aparatos todos ellos que cubren las necesidades de los cineastas, desde el principiante al más exigente.

De todas formas, la novedad Pathé de este año ha sido la presentación del proyector 9,5 mm. Pathé Baby, digno hermano mayor de aquel Pathé Baby aparecido hace treinta años. Es un proyector en el que se aúnan las experiencias de sus antecesores Marignan y Pax pero concebido para una gran difusión dado su precio reducido a pesar de su excelente luminosidad (300 vatios).

Saludemos con satisfacción la vuelta de un nombre familiar a la mayoría de los cineastas con algún «pelito» blanco en la sien, casi todos los cuales, sea cual fuere su equipo actual, podemos decir lo mismo: —Sí, yo también empecé con un Pathé Baby...

Una de las casas francesas que más se distinguen en proporcionar a sus realizaciones el mayor número de ventajas técnicas, tan gratas al amateur, es sin duda la *Eresam*. Es una firma inquieta que busca siempre soluciones originales.

Hemos visto sus cámaras tipo *Camex 9,5* en el «stand» de la casa barcelonesa Miguel Oliver Salleras. Realmente, es difícil encontrar una cámara, de tipo reducido, con mayor número de posibilidades. Veamos algunas: Autocargadores especiales de 9 ó 13 m., 4 velocidades e imagen por imagen, marcha continua y marcha atrás. Contador métrico y de imágenes. Visor universal con corrector de paralaje hasta 50 centímetros.

En cuanto al proyector tipo *Malex* (8 ó 9,5) no desmerece tampoco en cuanto a soluciones mecánicas y ópticas muy particulares. En primer lugar vemos que el mecanismo es intercambiable (8 ó 9,5). Y que el conjunto mecánico está en un cárter cerrado. El encuadre se efectúa por desplazamiento de los garfios. Condensador asférico tratado. Otra solución original *Eresam* es el proyector *Synco* que permite sonorizar los films por medio de un magnetofono separado y rigurosamente sincronizado con el proyector por un simple cable eléctrico que une un circuito, patentado, en el proyector y en el magnetofono.

Y ya estamos en la amplia instalación expositiva de la casa *Germán Ramón Cortés*, verdadero emporio del cine y la foto. «31 años al servicio de la fotografía y del cine amateur» reza en lo alto un gran cartel. Toda una divisa. Y al bajar la vista, un poco melancólicos al darnos cuenta de cómo pasan los años, nos topamos con el dinámico amigo Saret, apoderado de la casa, el cual nos está enfocando con una cámara *PAILLARD* provista del novísimo dispositivo *Kern* para la filmación en relieve. Gran tema de actualidad el relieve. Se discuten sus posibilidades estéticas en bien del cine como forma expresiva, pero de lo que todos estamos conformes es de que, como en otros aspectos del cine — el color por ejemplo — es en el cine de paso estrecho en donde se presentan las más logradas realizaciones técnicas. Y, dentro de él, la firma *Paillard*.

En gracia a la brevedad no vamos a detallar todo el extenso material de cine expuesto por *Germán Ramón Cortés*, en gran parte ya conocido. Y vamos por las grandes novedades.

En primer lugar tenemos el nuevo modelo de cámara de 8 milímetros *Paillard*, bautizada con el anagrama *B 8*. Con el mismo aspecto de la ya popular *L 8* pero con importantísimas innovaciones técnicas que hacen de este nuevo modelo una cámara completísima. En primer lugar va provista de una torreta para dos objetivos, permitiendo, por simple rotación, pasar de un objetivo a otro, con lo que pone en manos del cineísta una gran variedad de recursos. Los recursos de las distintas velocidades de filmación también han sido aumentados en la *B 8*, ya que va provista de imagen por imagen (con cable disparador) y regulador para 8-12-16-24-32-48 y 64 imágenes por segundo. El visor también ha sido modernizado con la incorporación de un visor continuo que proporciona progresivamente el campo abarcado por los objetivos de 12,5, 25 y 36 mm. de distancia focal. Asimismo hemos comprobado modificaciones en el dispositivo de carga, facilitando la operación con una palanca de cierre.

Los «ochomilimetrístas» están de enhorabuena. He aquí otra gran novedad para ellos: El objetivo *Pan-Cinor* de focal variable adaptable a las cámaras *Paillard H 8*, *L 8* y *B 8*.

De las excelencias y posibilidades de esta obra maestra de la óptica moderna fabricada por la *Som Berthiot* ya todos nuestros lectores están al corriente. De todas formas, es admirable el logro de tan bella pieza. Como su hermano mayor para el 16 milímetros, este modelo también va provisto de un visor continuo sincronizado con las variaciones focales del objetivo, con lo cual no sólo se tiene el control absoluto del campo abarcado en cada momento sino que el cineísta puede comprobar en él los efectos de «travelling» que le interesa lograr.

Sus características técnicas son: Focal variable de 12,5 a 36 milímetros. Abertura relativa $F 1:2,8$. Escala de distancias de 1 m. al infinito. Corrector de paralaje horizontal hasta 1 metro. Peso del objetivo y visor: 400 gramos.

En el «stand» de Pablo A. Wehrli, representante en España de la casa alemana Niezoldi y Krämer, constructores de los aparatos cinematográficos *NIZO*, nombre popular ya desde 1925, hemos podido admirar la magnífica concepción de las motocámaras de 8 mm. *Nizo Hellomatic* y *Cine Nizo Mod. S2T*, la principal característica de las cuales está en su torreta portaobjetivos formada por una platina deslizante. El primer modelo lleva acoplado un exposímetro fotoeléctrico que actúa incluso durante la toma de vistas. Otras características de estos modelos, muy apreciables en verdad, son la marcha atrás y el visor directo convertible en lateral.

He aquí otro aparato no por conocido menos agradable de ver expuesto bajo la garantía de un representante oficial. Nos referimos al prestigioso *Ampro Stylist*, proyector sonoro en 16 milímetros, fabricado en Gran Bretaña por la *Simplex Ampro Ltd.* y distribuido en España por la firma *EXACTA*, de Barcelona.

De sobra son conocidas las características de los proyectores *Ampro*, marca que siempre se ha distinguido por sus certeras y originales soluciones mecánicas, ópticas y eléctricas que hacen de sus aparatos uno de los más avanzados en rendimiento luminoso y acústico.

En el mismo «stand» de la *Exacta* vemos las no menos famosas pantallas «perladas» *Radiant*, fabricadas por la casa de Chicago, *Radiant Manufacturing Corp.*, pantallas que a sus cualidades altamente reflejantes reúnen la de una variada gama de dispositivos de rápida colocación y práctico traslado.

¿Y la industria nacional? Es un ramo este de la cinematografía de paso estrecho tradicionalmente apartado de la órbita industrial española. Detallar los motivos sería largo y fuera de lugar. Sin embargo, siempre he tenido la secreta confianza de un posible arraigo. Por ello son tan de agradecer los esfuerzos de algunas firmas nacionales.

Estamos en el «stand» de *Cinematografía Marín*, casa barcelonesa que con la experiencia de veinticinco años en la fabricación de proyectores de cine sonoro profesionales (35 mm.) presenta un proyector sonoro para película de 16 mm., bien concebido y realizado, de gran potencia y capacidad. El proyector forma una sola maleta y reúne, entre otras, las siguientes características: Lámparas hasta 1.000 vatios, con turbina de refrigeración. Motor de velocidad constante. Rodillos dentados de gran diámetro. Lector de sonido con volante estabilizador. Mecanismo montado sobre cojinetes autolubricados. Bobinas de 600 metros.

En el «stand» de la *Infonal*, presidido por una enorme ampliación de una foto del Templo de la Sagrada Familia, de Barcelona, destacaban las vivas notas de color de unas diapositivas ilustrativas del proceso técnico del nuevo material, *Gevacolor*, presentado por primera vez en Barcelona. ¿Podríamos, por fin, los cineístas, probar las excelencias del *Gevacolor*? Pues sí... y no. No todavía con nuestras cámaras de cine, pero sí con nuestras máquinas fotográficas. El material *Gevacolor* presentado en la Feria lo ha sido en los formatos 35 mm. y 6 x 9. Se trata de emulsiones color por el procedimiento tricromático subtractivo en negativo-positivo. (Un negativo de color se forma, como es sabido, con los colores complementarios de cada punto del objeto fotografiado.) Con este mismo *Gevacolor* negativo han sido ya filmadas en Europa varias películas en 35 mm.

Atendidos amablemente por el señor Huertas, nos detalla otra gran novedad óptica: el objetivo *Telomar*, con focal de 100 mm. y una abertura de $f=1:5,5$, adaptable a las cámaras *Voigtländer*. Se trata, por lo tanto, de un teleobjetivo estudiado especialmente para el reporter gráfico. La gran novedad de este objetivo es que tiene incorporado un dispositivo «reflex» con el cual poder encuadrar y enfocar rigurosamente el asunto, visor que, además, es reversible, transformándose como visor deportivo *Contur*. Es decir, objetivo, «reflex» y visor, en una sola pieza.

No hemos pretendido con estas notas agotar las materias dignas de información (alguna nos habrá pasado por alto, seguramente), ya que, como hemos dicho más arriba, hemos visto fuera de la sección algún aparato de cine, tal como el italiano *Ducati*, proyector de 16 mm., ya conocido en el mercado y representado en España por la casa Berengueras. Hay, además, otros artículos, tales como focos y trípodes, como los presentados por *Mampel Asens, S. A.*, de Barcelona, pero que, además de ser comunes a casi todas las instalaciones visitadas, no hemos visto en ellos nuevas características a sumar a las ya conocidas y consideradas como básicas.

He aquí, amigos, lo que ha dado de sí un cineísta metido a reporter.

D. Jiménez B.

EL CINE COMERCIAL en 16 ^m/_m

UNA NUEVA MODALIDAD DEL CINE COMERCIAL

Por JOSÉ M.^a TINTORÉ

Hace relativamente poco tiempo que algunas distribuidoras de películas cedieron a tercero los derechos de reducción a 16 mm. de algunos títulos. Poco a poco fueron éstos aumentando e incluso se llegó a crear verdaderas Distribuidoras dedicadas exclusivamente al alquiler de material en dicho paso, alquileres que en principio se limitaban a los cineastas amateurs y algún que otro Centro Parroquial o simplemente Recreativo.

Sin embargo, se estaba lejos de creer que ello era el nacimiento de una nueva modalidad, que iba a penetrar en el terreno estrictamente comercial de la cinematografía.

Han bastado pocos meses — muy pocos — para que el cine de 16 mm. haya entrado de un modo, digamos, en serio, dentro del campo comercial. En efecto, hoy día existen en pequeños pueblos locales públicos servidos a base de películas de paso reducido; concretamente, en toda España podemos contar ya unos 150 cines que, al igual que los de 35 mm., proyectan películas al público con un carácter comercial.

Para nutrir a éstos de material, las casas distribuidoras han ido ampliando sus stocks de títulos y copias, pero, como vulgarmente se dice, el golpe fuerte lo dió la *Metro Goldwyn Mayer* al lanzar el pasado año su primera lista de películas en 16 mm., y que comprende 16 programas de los títulos más comerciales de la citada marca. Entre ellos *Danubio rojo* (Película declarada de Interés Nacional); *Fuego en la nieve*, que recoge la tenaz resistencia de un grupo de soldados americanos en Bastogne; *Mujercitas*; *Kim de la India*; *Las Minas del Rey Salomón*, en color, etc.

A la decisión de dicha compañía cinematográfica, ha seguido la de la casa también americana *Universal*, la cual ha presentado en el curso de este año, su primera lista de películas editadas en 16 mm., y que comprende 10 títulos también interesantes, y entre ellos la película *Su alteza el ladrón*, en color.

Esperamos que las demás Distribuidoras americanas no tardarán en seguir el camino comercial del 16 mm. que tan acertadamente abrió la *Metro Goldwyn Mayer*.

No sólo es necesario que exista abundante material en 16 mm. Es imprescindible que las películas editadas en este paso, lo sean de una forma perfecta, tanto en lo que se refiere a la nitidez de la imagen, como a la perfecta reproducción del sonido. Ello es lo que ha de contribuir a que el desarrollo comercial del 16 mm. tenga en España el éxito que ha logrado en otros países. Repetimos que actualmente hay un buen stock de películas de paso reducido, pero desgraciadamente una buena parte corresponden a títulos antiguos con copias técnicamente deficientes.

En otra crónica trataremos del asunto de los proyectores, arma también necesaria para alcanzar el éxito que promete la introducción del 16 mm. en el campo comercial.

En París, entre otros locales públicos equipados con proyectores de 16 mm., hay el *Forum*, en la Plaza Clichy, cuyo aforo es de 1.176 butacas entre la platea y dos pisos. Este local está dotado de proyectores *Radio Cinema* a arco.

A no dudar, tan pronto como el mercado distribuidor garantice la continuidad en el lanzamiento de films a paso reducido y las casas constructoras suministren buenos y potentes equipos de proyección, los locales públicos irán en aumento, puesto que el 16 mm. ya se halla dentro del campo comercial.

En muchos países hay un slogan que también podemos hacer nuestro y es 16 = 35.

Periódicamente, y como vía de información para los entusiastas de esta nueva modalidad del cine, iremos dando unas breves reseñas de los films que vayan editándose en 16 mm.

Salvador Pintora



Del film *Kim de la India*, de Víctor Saville

Kim de la India. — Película: Metro Goldwyn Mayer. Argumento: Rudyard Kipling. Director: Victor Saville. Intérpretes: Errol Flynn, Dean Stockwell, Paul Lukas, Thomas Gomez. Clasificación Censura: Tolerada para menores. Clasificación Conf. Católica Nacional de Padres de Familia: 2 Azul.

Mahbub Ali, conocido por el sobrenombre de Barba Roja, y el pequeño Kim, son los principales personajes de esta narración que gravita esencialmente en torno a las aventuras del tratante de caballos y el agente secreto de Inglaterra. Kim es quien ingeniosamente ayuda al gobierno a sofocar un intento de revolución en 1885.

Kim combina una entrevista entre el audaz Barba Roja y la encantadora joven en el harén de Lahore, haciendo uso de todas sus argucias para salvarse de la espada de un celoso guardia. Porque Kim es un muchacho blanco que ha crecido en Oriente como un pilluelo de la India, que ha hecho amistad con Mahbub Ali y ha acompañado al errabundo Lama en busca del « río sagrado ». Kim no ha querido ir a la escuela porque se ha sentido guerrero y en un episodio se le ve con Barba Roja, desde lo alto del desfiladero de Khaybar, destruir a los invasores del Norte, en su formidable avalancha.

El fondo sobre el cual se desarrolla el film muestra los bazares indúes, palacios de maharajás, mezquitas y populosas ciudades, así como el tumulto interminable de la Gran Ruta de Trunk.



— ¡Papá, papá! ¿Cuando nos vas a filmar una película de caballistas, en technicolor, en cinerama y que tenga nueve series?



EL XV CONCURSO UNICA 1953

BRUSELAS

El Comité organizador del XV Concurso Internacional del Mejor Film Amateur nos comunica que, accediendo a los deseos de varios países de ajustar más el importe de la participación, ha acordado reducir los días del Congreso y Concurso y dejar la prevista excursión al Litoral, como facultativa.

Así, por lo tanto, el Congreso tendrá lugar del 20 al 27 de agosto, y el coste por congresista es de 4.200 francos belgas en habitación de dos camas y 4.700 en habitación individual. El suplemento para habitaciones con baño es de 500 francos belgas por persona.

Para más detalles sobre el programa completo y fórmulas de inscripción, dirigirse al miembro de la U.N.I.C.A. en España, Sección de Cine Amateur del C. E. de C., Paradís, 10, pral., Barcelona.

Como interesante noticia de última hora nos place poder comunicar a nuestros lectores que la Selección nacional de films que deben representar a España en el Concurso Internacional de la U.N.I.C.A. en Bélgica es la siguiente:

Argumento: «CARROUSEL», de Enrique Fité.

Documental: «CROQUIS DE VICH», de L. Jiménez y A. Altés.

Fantasia: «SONATA», de Quirico Parés.

Fantasia: «LA VIDA ES UN JUEGO DE MANOS», de Eusebio Ferré.

¡Buena suerte!



Publicaciones recibidas:

AMATEUR CINE WORLD. Londres. Números 1, mayo; 2, junio, y 3, julio.

ARBOR. Revista General de Investigaciones y Cultura. Números 89, mayo y 90, junio.

BIANCO E NERO. (Centro Sperimentale di Cinematografia.) Roma. Números 3, marzo; 4 y 5, mayo.

BOLEX REPORTER. Nueva York, núm. 2.

CINE AMATEUR. París. Números 165, marzo; 166, abril; 167, mayo y 168, junio.

CINEMA DE AMADORES. Órgano Oficial del Club Portugués de Cine Amateur. Núm. 68, febrero-marzo.

CINEMA PRIVE. France. Números 135, abril, y 137, junio.

CINE CLUB MILANO. Boletín.

CINEMARIDOTTO. Roma. Números 5, mayo; 6, junio, y 7, julio.

CORREO LITERARIO. Arte y Letras Hispanoamericanas. Madrid.

Números 70, 15 de abril; 71, 1 de mayo; 72, 15 de mayo; 73, 1 de junio, y 74, 15 de junio.

FILM CINE AMATEUR. Suiza. Núm. 168, junio.

I.A.C. NEWS. Gran Bretaña. Junio.

ÍNDICE DE ARTES Y LETRAS. Madrid. Números 62 y 63.

L'AYE. Barcelona. Núm. 23, abril-junio.

MOVIE MAKERS. Nueva York. Abril, mayo y junio.

NOTICIAS DE EDUCACIÓN IBEROAMERICANA. Madrid. Núm. 21, abril.

OCTUBRE. Portavoz del S.E.U. Madrid.

SIGHT AND SOUND. Londres. Abril-Junio.

TELE-CINE. Méjico. Marzo.



CINECLUB UNIVERSITARIO DEL S. E. U.

MADRID

Sesión 37. Abril. Secuencias de la película *Jaque al Rey* y el film *Tortura*, ambos de Alf Sjöberg.

Sesión 38. Mayo. El documental *Balele*, de Hernández Sanjuán; la película india *Kriss*, de André Roesselwet y Armand Deni, y la cinta francesa *Lady Paname*, de Henry Jeanson.

Sesión 39. Mayo. El documental *Bourdelle*, de René Lucot y la película de Jean Renoir *La gran ilusión*.

Sesión 40. Junio. En colaboración con los Grupos de Montaña. Cinco documentales de alpinismo y el film *Oro en la montaña*, de Arnold Fank.

Sesión 41. Junio. El documental *Carnaval*, de Hernández Sanjuán y López Clemente, y la película *Au delà des grilles*, de René Clément.

(Queda clausurada la temporada.)



CINECLUB UNIVERISTARIO DEL S. E. U.

BARCELONA

25.ª sesión. 8 abril. Estreno en España del film sueco *Hon dansade en sommar* (Ella bailó un solo verano), de Arne Mattson, en versión original completa, rotulada en inglés. Además, el documental sueco *El tren*, de Gosta Werner.

26.ª sesión. 8 de mayo. *Un chien andalou*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Disertación de Ernesto Giménez Caballero, sobre «Aportación española al cine de vanguardia». Y los films de E. Giménez Caballero *Noticiario del cineclub* y *Esencia de ver-bena*.

CINECLUB UNIVERSITARIO DE GRANADA



Este Cineclub ha reanudado las actividades que ya llevara a cabo el anterior Cineclub de Granada, organizando seis sesiones, desde mediados del pasado curso académico, con socios entre los que predominan alumnos y catedráticos universitarios. Se proyectaron:

1.ª Sesión: *Van Gogh*, *Braque* y *La puerta del cielo*, de De Sica.

2.ª Sesión: *Bateau Ivre*, sobre el poema de Rimbaud, *Rousseau*, *le Douanier* y *Hombres intrépidos*, de John Ford.

3.ª Sesión: *La peste alada*, *Colour*, *Zanzabelle à Paris*, *Bourdelle*, *Dancing Fleece*, *Listen to Britain*, *El cuerpo humano*, *El fanal de los muertos*, *Paestum* y *Fiestas galantes*, documentales todos de muy diversas tendencias y características, en sesión dedicada al cine documental.

4.ª Sesión: Dos cintas de cine primitivo de Charlie Chaplin y *Tiempos modernos*, del mismo. Sesión dedicada al gran cómico.

5.ª Sesión: Dedicada al cine poético: *Evangelio en la piedra* y *Les visiteurs du soir*, de Marcel Carné.

6.ª Sesión: Dedicada al documental sobre pintura, con *Les charmes de l'existence*, revisión de las exposiciones parisinas desde 1864 hasta 1914; *Rubens*, de Storck; *L'art retrouvé* y *Gauguin*, de A. Resnais.

En la actualidad se está procediendo a la preparación del rodaje de un documental artístico, para la Universidad, sobre la obra del escultor y pintor granadino del siglo XVII Alonso Cano bajo la supervisión artística del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y con guión y dirección del director de Cineclub, Eugenio Martín.

Sesión 49. 24 mayo. Los documentales norteamericanos *Revisita de actualidades* y *Huracanes en Florida*. Proyección de fotografías en color de José Medina. Y los films amateurs *Elola en Radio Juventud*, *Exposición Medina-Bardon en Alicante* y *Una aventura vulgar*, este último premiado en el Concurso Nacional de Cine Amateur.

SOCIEDAD CINEMATOGRAFICA DE MÁLAGA

Semana de proyección y estudio del Cine Internacional.

11 de mayo. Cine religioso italiano, *La tombe dei Papi y La puerta del Cielo*.

12 de mayo. Cine artístico canadiense e inglés. Los documentales canadienses de Norman McLaren *Fiddle de dee y A Fantasy*, y el film de Laurence Olivier *Enrique V*.

13 de mayo. Cine norteamericano. *La limpieza trae buena salud*, technicolor de Walt Disney, *La música en América*; conferencia de D. Guillermo Jiménez Smerdou, crítico de cine de Radio Nacional de Málaga, sobre el tema «Cine norteamericano de hoy»; y *Nanook, el esquimal*, de Flaherty.

14 de mayo. Cine literario francés. *Colette*, de Bellon; conferencia de D. Calixto Lozano López, Presidente de la Sociedad Cinematográfica de Málaga, sobre «Pasado, presente y futuro de nuestra Sociedad»; *L'eternel retour*, de Jean Delannoy, sobre argumento y diálogos de Jean Cocteau.

15 de mayo. Cine sueco. *Taget* (El tren); conferencia de don Manuel Rabanal Taylor, Jefe Nacional del Servicio de Cine del S. E. U., sobre «Panorama actual del cine sueco»; *Ballongen* (El globo), de Nils Poppe.

16 de mayo. Cine español. *Balele y Carnaval*, documentales. Conferencia de D. Vicente Antonio Pineda, crítico de cine de «Gran Mundo» y Secretario de «Unión Cinematográfica Experimental», sobre «Lo que es y lo que debe ser el cine español». *Dulcinea*, de Luis Arroyo.

"CERCLE LUMIERE"
"Institut Français" de Barcelona



RESUMEN DEL CURSO 1952-53

SESION 20 (22 octubre). — «Preámbulo a una Historia del Cine», conferencia por D. Francisco Vicens y proyección de *Entre bastidores* (1915), de Charlie Chapin.

SESION 21 (27 octubre). — El corto-metraje *Ballet de Santons*, y riguroso estreno de *Les feux sont faits* (1917), de Jean Delannoy, por Michele Presle y Marcello Pagliero.

SESION 22 (14 noviembre). — El documental *L'eau qui dort*, y riguroso estreno de *La symphonie pastorale* (1946), de Jean Delannoy, por Michèle Morgan y Pierre Blanchard.

SESION 23 (20 noviembre). — «Historia del cine. — Primeros pasos», conferencia por D. Enrique Ripoll-Freixes y proyección de una síntesis de films primitivos.

SESION 24 (29 noviembre). — «Los principios nacionales en el cine», conferencia por D. Miguel Porter y proyección de *Charlot albañil* (1916) y *Van Gogh*, de Alain Resnais.

SESION 25 (1.º diciembre). — Sesión dedicada al director Emilio Fernández proyectándose sus films *Enamorada* y *La perla*, ambos de 1946 e interpretados por Pedro Armendariz.

SESION 26 (4 diciembre). — Dedicada al documental, proyectándose *Rendez-vous à Cannes* y *Encyclopedie Filmée*, con un comentario preliminar por D. Miguel Porter.

SESION 27 (6 diciembre). — El documental *Commandant Charcot*, y el film de estreno *La vie en rose* (1947), de Jean Faurez, por Louis Salou, François Périer y Edette Richard.

SESION 28 (24 enero). — «Valores espectaculares del film musical», conferencia por D. Jaime Picas y proyección de secuencias de *Noche y día*, de Curtiz.

SESION 29 (30 enero). — El film de arte *L'Hospice de Beanne* y riguroso estreno de *Le voyageur sans bagage* (1943) de Jean Anouilh, por Pierre Fresnay, Blancette Brunoy y Louis Salou.

SESION 30 (11 febrero). — *La cathédrale de Chartres*, documental de Jean Béranger, y el film de estreno *L'eternel retour* (1943), de Jean Delannoy, por Jean Marais, Madeleine Sologne y Jean Murat.

SESION 31 (12 febrero). — Charla por el director cinematográfico D. Miguel Iglesias y presentación de sus films amateur *Un pantalón para dos*, *Por tierras de Africa* y *Un as por amor*, y su film profesional de largo metraje *Ley del mar*, por Roman Bilbao.

SESION 32 (20 febrero). — El documental *Images Gothiques*, de Maurice Cloche, y el film de estreno *Les visiteurs du soir* (1942), de Marcel Carné, por Alain Cuny, Arletty y Jules Berry.

SESION 33 (23 febrero). — «La recuperación del cine francés en los años 1941-44», conferencia por D. Sebastián Gasch y proyección del documental *Le tonnelier* (1924), de Georges Rouquier.

SESION 34 (13 marzo). — El documental de arquitectura *Equilibres* y riguroso estreno de *Les dames du bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson, por Maria Casarès, Elina Labourdette y Paul Bernard.

SESION 35 (23 marzo). — Dedicada al documental de arte, proyectándose *La Provence de Paul Cézanne, Matisse y L'art retrouvé*.

SESION 36 (27 marzo). — El documental de arte *Rodin y revisión en copia nueva original de A nous la liberté* (1931), de René Clair, por Raymond Cordy, Henri Marchand y Rolla France.

SESION 37 (28 marzo). — Proyección de *La conquista del Polo* (1912), de George Méliès, y *Saint Paul de Vence y Terres et flammes*.

SESION 38 (13 abril). — Dedicada al documental de arte, proyectándose *Images Médiévales* (1949), de Novik, en technicolor, y *L'art Rhenan* (1952), de Gibaud. Con un comentario preliminar por D. Francisco Vicens.

SESION 39 (28 abril). — *Zanzabelle à Paris*, corto metraje de muñecos animados de Starewich, y riguroso estreno de *Au grand balcon* (1949), de Henri Decoin, por Georges Marchal y Pierre Fresnay.

SESION 40 (8 mayo). — *Images gothiques*, documental de Maurice Cloche, y revisión en copia original integral de *Mon-sieur Vincent* (1947), de Maurice Cloche, por Pierre Fresnay.

SESION 41 (11 mayo). — Dedicada al documental, proyectándose *La révolution de 1848*, de Mercanton, y *Maillol*, de Jean Lods.

SESION 42 (23 mayo). — *Le vrai paradis*, documental en color, y riguroso estreno de *L'aigle à deux têtes* (1947), de Jean Cocteau, por Jean Marais y Edwige Feuillère.

SESION 43 (26 mayo). — Dedicada al documental de arte, proyectándose *Suite française*, de Zuber, *L'art Rhenan* (1952) e *Images médiévales* (1949) en technicolor.

SESION 44 (1.º junio). — Sesión de cine cómico. Los cortometrajes *Max Linder virtuoso*, *Max Linder et l'inauguration d'estalut*, *Boireau somnambule* y *Boireau et le casque*, y revisión en copia original del film *Les deux timides* (1928), de René Clair, por Jim Gérald, Pierre Batcheff y Vera Flory.

SESION 45, de clausura de curso (8 junio). — Sesión de cine cómico. Dos cortometrajes y riguroso estreno de *L'armoire volante* (1948), de Carlo Rim, por Fernandel, Berthe Bovy y Annette Poivre.

CINECLUB DE SALAMANCA

3.ª sesión. 20 abril. *Sinfonía en azul y Sinfonía en color*, de Oscar Fischinger. *Episodio*, de Walter Reisch.

4.ª sesión. 6 mayo. *Kriss*, film indio. *La vida privada de Enrique VIII*, de Alexander Korda.

5.ª sesión. 20 mayo. *Taget* (El tren), de Werner. *Ballongen* (El globo), de Nils Poppe.

6.ª sesión. 31 mayo. *El viejo molino y Los huérfanos endiablados*, de Walt Disney. *El testamento del doctor Mabuse*, de Fritz Lang.

CINECLUB DEL S. E. U.

MURCIA

Sesión 46. 19 abril. *Ulster*, documental inglés. *Un espíritu burlón*, de David Lean.

Sesión 47. 3 mayo. *El sueño de Chopin*, de Guillermo Galdón. *El último vals de Chopin*, de Geza von Bolvary.

Sesión 48. 10 mayo. *Julio Romero de Torres*, documental español. *Alta escuela*, de Erich Engel.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERÁ OFERTAS

por escrito

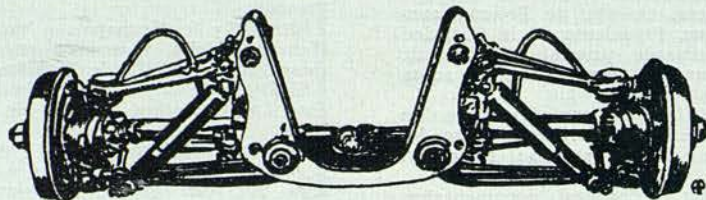
DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA

Talleres E. Montané

ESPECIALIDAD TRACCION DELANTERA

SERVICIO TECNICO

CITROËN



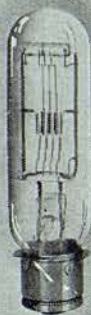
CAMBIO STANDARD DE TODOS LOS ORGANOS PUESTO EN 48 HORAS
MODIFICACION DEL TREN DELANTERO EN PRIMITIVOS MODELOS - REDRE-
SAJE Y EQUILIBRAJE DE CASCO-CARROCERIA - TRABAJOS GARANTIZA-
DOS - DISPONEMOS DEL MAS MODERNO UTILAJE ESPECIAL

CERDEÑA, 463

TELEFONO 26 76 67

BARCELONA

(GRACIA)



Saipe

SERIE AZUL
LAS SUPERA A TODAS

Saipe

EXPORTA SUS LAM-
PARAS Y SUS CELULAS
A TODO EL MUNDO

Saipe

ABASTECE A LAS MAR-
CAS 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

MOTOCÁMARAS PROYECTORES ACCESORIOS PELÍCULA VIRGEN PANTALLAS

ALQUILER DE FILMS DE 9,5 Y 16 m/m.

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

LA ÚNICA CASA DEDICADA SÓLO Y EXCLUSIVAMENTE AL CINE DE PASO ESTRECHO

REVELADO MECÁNICO DE PROCESO CONTINUO
Y DE COMPENSACIÓN ELECTRÓNICA AUTOMÁTICA DE
ERRORES DE DIAFRAGMA

Máximo rendimiento fotográfico y regularidad en los resultados

Especialidad en KODAK, GEVAERT, PATHÉ, BAUCHET, AGFA,
ANSCO, LUMIÈRE, y en los pasos 8, 8x2, 9,5 y 16 m/m.

Servicio rápido para provincias

Revelado asegurado todas las semanas

RONDA UNIVERSIDAD, 24 • BARCELONA • TELÉFONO 22-17-40

REPARACIONES MECÁNICAS, ÓPTICAS, ELÉCTRICAS Y DE FOTÓMETROS

SESIONES DE CINE A DOMICILIO



Filme Ud. también
con
SUPER-PANCHRO

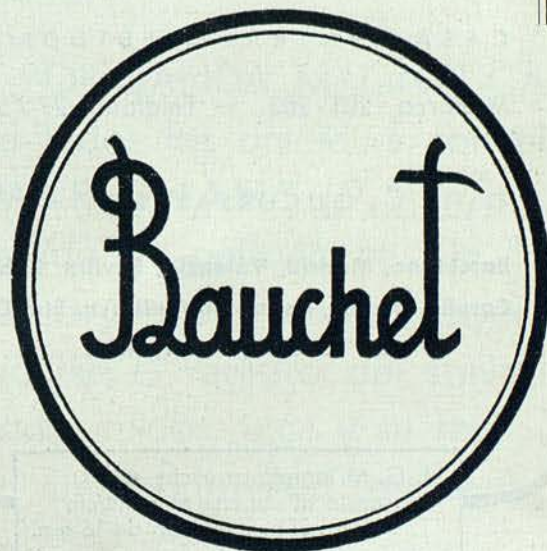
su éxito es seguro



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 28 45 68



FilmoTeca
de Catalunya



se honra lanzando al mercado del film de **16 m/m.** sus listas de material, con programas que constan de una película larga, en negro o en color, escogida entre las mejores de **M. G. M.**, y de un asunto corto de la misma marca.

Todas estas películas son toleradas para menores, y por su calidad, presentación, copias, doblaje, servicio, etc., son dignas del prestigio de **M. G. M.**, la «Compañía amiga».

Solicite condiciones de la sucursal más próxima a su domicilio.

Metro-Goldwyn-Mayer

IBÉRICA, S. A.

CASA CENTRAL Y ESTUDIOS:

Mallorca, 201-203 • Teléfono 277551

SUCURSALES:

Barcelona, Madrid, Valencia, Sevilla, Bilbao,
Coruña, Murcia, Palma de Mallorca, Sta. Cruz
de Tenerife, Las Palmas.

M. G. M. agradecerá cite este
anuncio al ponerse en contacto
con nuestro servicio de 16 mm.

LUIS BALTÁ

SUCESOR DE
BALTÁ Y RIBA

ARTÍCULOS
FOTOGRAFICOS

LABORATORIO

AVENIDA PUERTA DEL ANGEL, 42
TELÉFONO 212564
BARCELONA

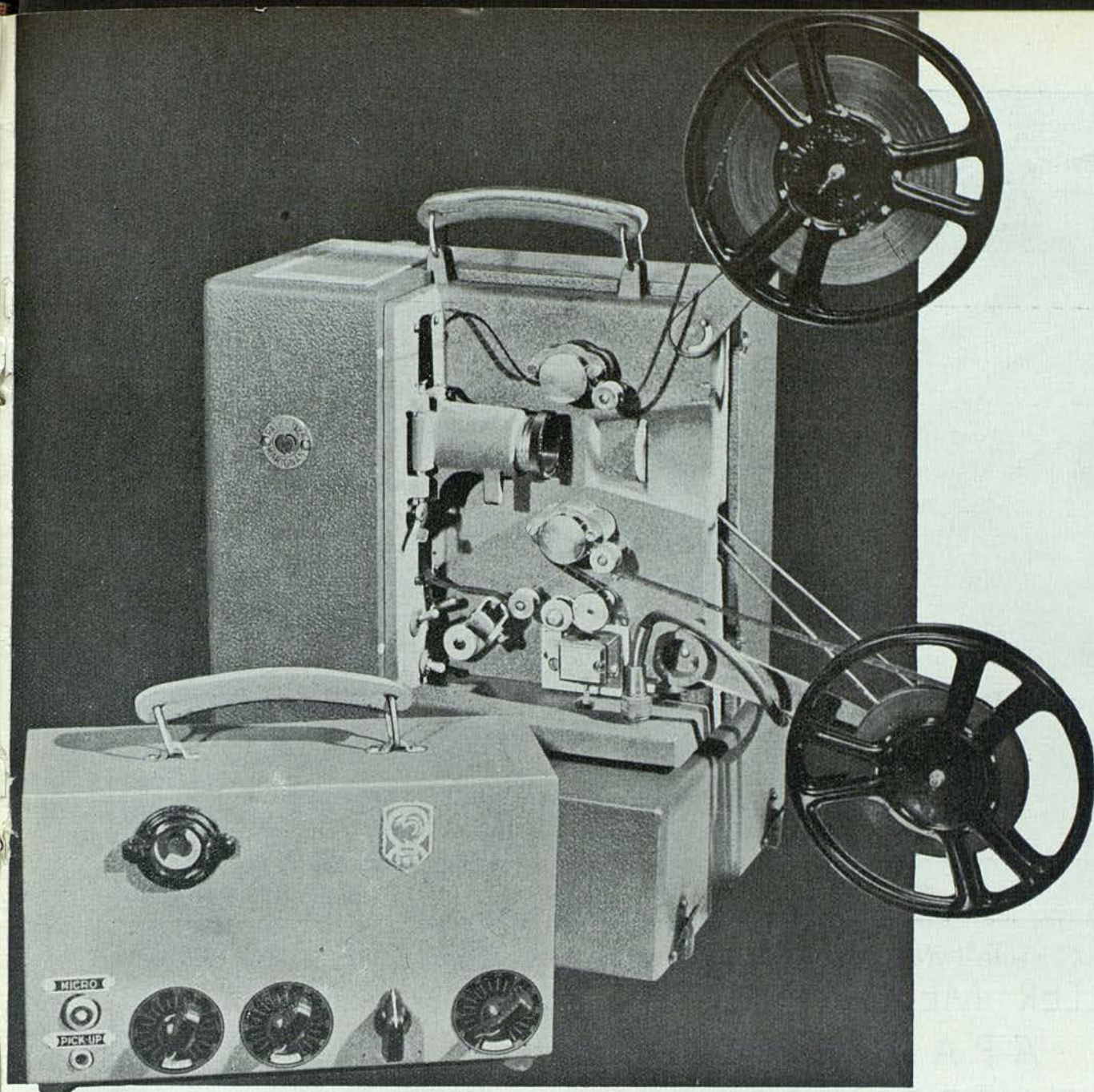
*VAYA VD. ADONDE GUSTE...
¡QUE YO VOY A CASA "PIBE"!*



Cines PATHE BABY, BOLEX, etc.
PELICULAS

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

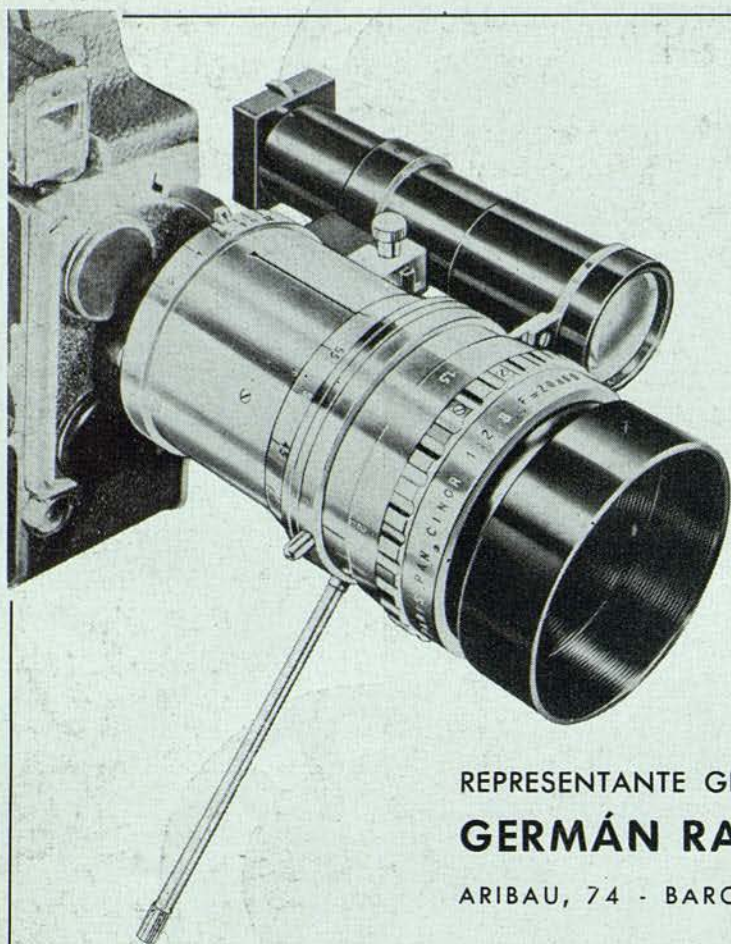
Bolsa, 3 MADRID Teléf. 217875



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

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

Filmoteca
de Catalunya



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

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

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



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 28 45 68



TALLER MECÁNICO
DE APARATOS
CINEMATOGRAFICOS
DE 16, 9'5 y 8 ^m/_m

MUDOS y SONOROS

PAILLARD - BOLEX
EUMIG
KODAK
AGFA
BELL & HOWELL
ETC.

Julio

JULIO CASTELLS

FERLANDINA, 20
TELÉFONO 31 07 39
BARCELONA



KODAK

SINÓNIMO DE ALTA CALIDAD

KODAK, S. A.

MADRID

IRÚN, 5

AVDA. JOSÉ ANTONIO, 6

BARCELONA

PASEO DE GRACIA, 22

PLAZA DE TETUÁN, 26

SEVILLA

CAMPANA, 10

Captando en película **Cine Kodak** en blanco y negro o **Kodachrome**, en 16 o 8 mm., esas escenas de alegría y placer de su veraneo, podrá revivirlas de nuevo con mayor realismo y claridad al proyectarlas en el calor del hogar durante los días tristes de invierno.

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



Cada estación tiene sus temas...

...pero el material de
cada momento es

