

AÑO II • N.º 10 • 1953

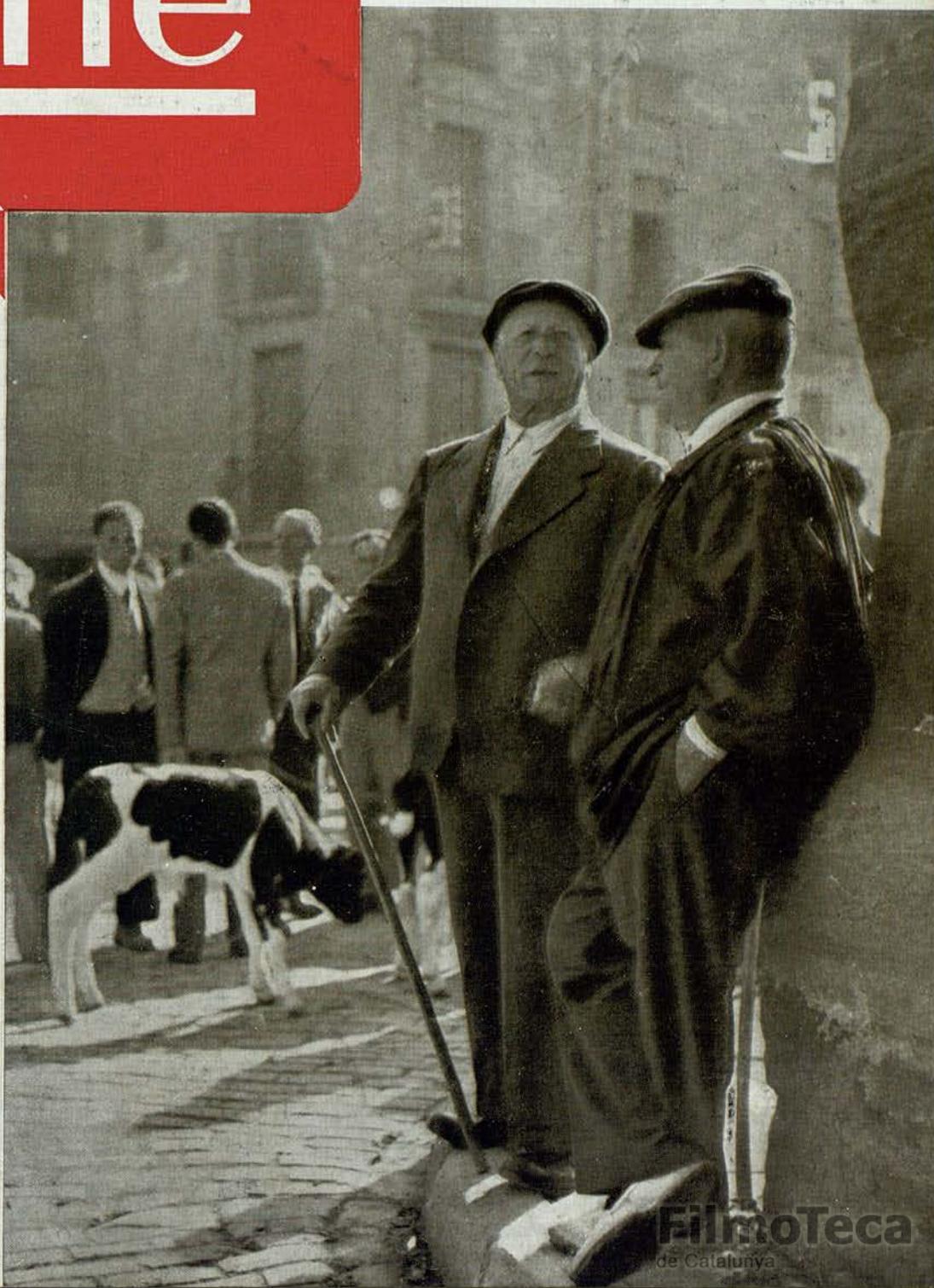
otro cine

POR UNA PRECEPTIVA DEL CINE
EL CINE AL SERVICIO DE LA JUSTICIA
UNA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA
IMPORTANCIA DEL RITMO EN EL CINE
LA VERDAD SOBRE EL RELIEVE
LO QUE APRENDÍ EN BRUSELAS

Además:

UN TEMA
•
TRUCAJES
•
CONSULTORIO
•
NOVEDADES
TÉCNICAS
•
CONCURSOS
•
HUMOR
•
CINECLUBS
•
CINE COMERCIAL
EN 16 m/m

Una escena del film
CROQUIS DE VICH



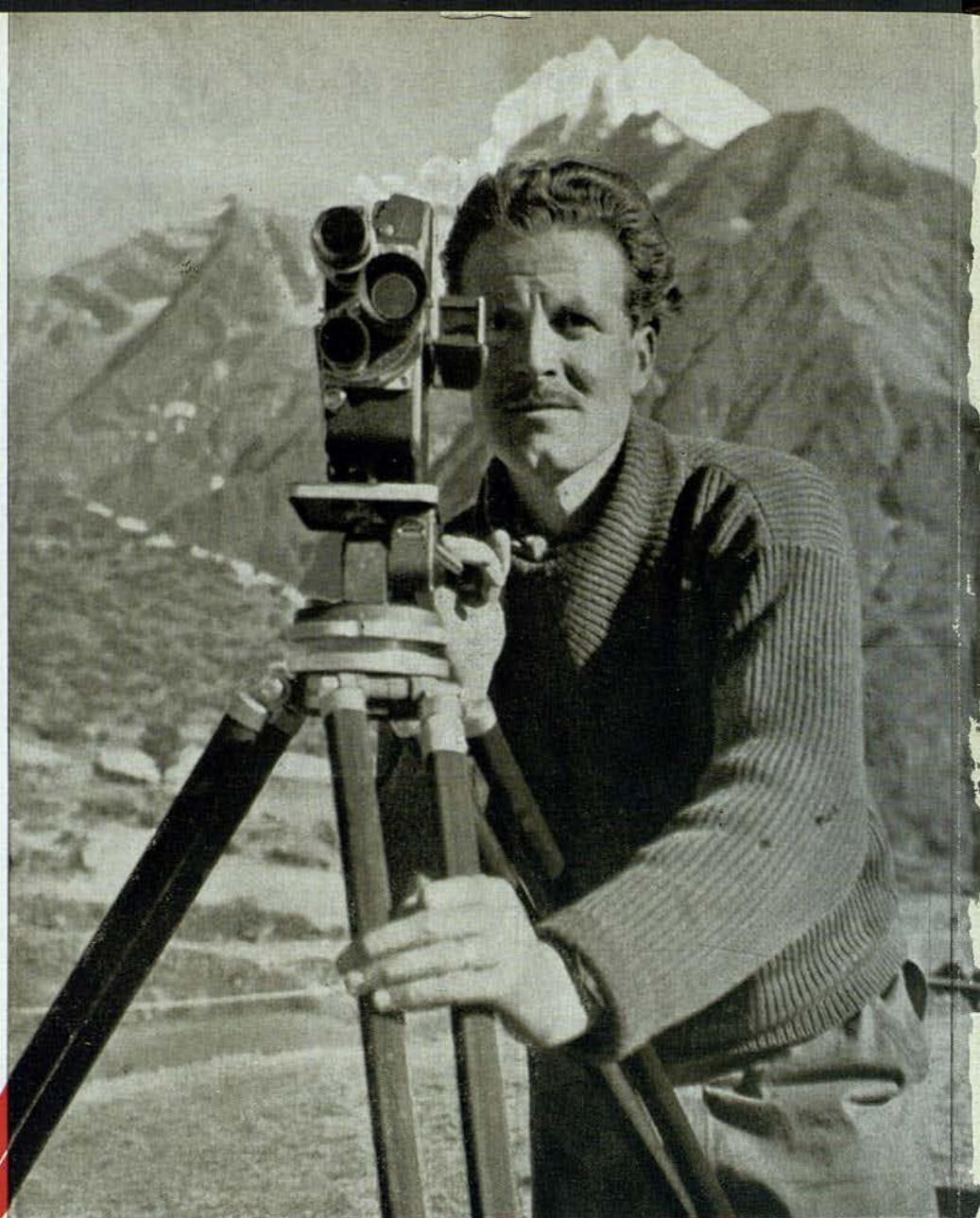
Filmoteca
de Catalunya

El profesor Norman G. Dyhrenfurth, de la Universidad de Los Angeles (California) y miembro de la Expedición Suiza al Monte Everest (otoño 1952), filmó las peripecias de la ascensión al Himalaya con una cámara PAILLARD - BOLEX, H 16. En el curso de esta ascensión, la Expedición Suiza alcanzó la altitud, nunca lograda hasta entonces, de 8.600 metros.

Copyright by the Swiss Foundation for Alpine Research.

LA FAMA de la PAILLARD H 16

se apoya en
3 puntos...



... SU

MECANISMO

de precisión que garantiza una regularidad de marcha en todo tiempo y en cualquier latitud y altura...

... SUS

DISPOSITIVOS

técnicos, que permiten asegurar, con simplicidad, el logro de toda suerte de efectos cinematográficos.

... SU

equipo ÓPTICO

Kern-Paillard, con el cual se puede registrar, con toda nitidez, desde la más pequeña a la más lejana vista...

REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA:

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

A'RIBAU, 74 • BARCELONA • TEL 30-26-32

FilmoTeca
de Catalunya



AÑO II 1953 NÚMERO 10

PUBLICACIÓN BIMESTRAL
Editada por la
SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña
Redacción y Administración:
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 9385
Redactores-Jefe:
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 incógnita del actual momento cinematográfico.
- Estudio Fr. Mauricio de Begoña: «Hacia una preceptiva cinematográfica».
M. Rabanal: «El cine al servicio de la justicia».
- Estética . . . José Palau: «La fotogenia del gesto puro puesta de manifiesto a través de un experimento».
J. Montoriol: «El ritmo».
- Opiniones . . . Jorge Juyol: «Ese absurdo llamado relieve».
- Técnica E. Jordana P.: «Sistemas de relieve sin anteojos».
D. Fundido Encadenado: «La utilización de los espejos».
«Novedades técnicas.»
«Consultorio técnico.»
- Crónica Delmiro de Caralt: «Lo que aprendí en Bruselas».
- Reportaje . . . José Torrella y J. M.^o Aymerich: «Los Amateurs ante su público: Jorge Feliu».
- Temas Redactor: Nochebuena: (Guión para un film amateur).
- Humor Manuel Amat: «Tijeratura».
«El cine amateur en su salsa.»
- Información . . José M.^o Tintoré: «Normas para la explotación del cine en 16 mm.»
«Enfoque a la actualidad.»
- Actividades . . «El cine amateurs», «Los Cineclubs».
- Concursos . . . «Bases del XVII Concurso Nacional de Cinema amateur.»

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

3 números (Semestre)	55 Ptas.
6 números (Un año)	100 »
Socios de la Sección de Cine Amateur del C. E. C.	90 »
Extranjero.	125 »
PRECIO DEL EJEMPLAR.	20 »

LA INCÓGNITA DEL ACTUAL MOMENTO CINEMATOGRAFICO

EL Cine vive en constante progreso técnico desde su nacimiento, y ese progreso implica una también constante evolución estética.

Sin embargo, visto en perspectiva, apreciamos solamente dos sacudidas de indiscutible trascendencia en su curso biológico, que fueron: el hallazgo del primer plano y la escala planificadora intermedia, seguido del concepto de montaje, y, más tarde, la sonoridad.

Si la primera de dichas conmociones no tuvo más que felicísimas consecuencias para el desarrollo de la entonces infantil estética cinematográfica, la segunda produjo un trastorno tal en el cuerpo ya formado del joven arte que momentáneamente constituyó para él un retroceso como lo es cualquier enfermedad para el metabolismo humano.

Hoy nos hallamos en la incógnita de un posible tercer trastorno, complicado por la desorientación que producen sus diversas manifestaciones, entre las que cabe esperar se manifieste la superioridad de una sobre las demás o se fundan todas ellas en una sola. Parece ser que la amenaza sería, después de los experimentos del relieve, que no han sido ninguna novedad, es el "cinemascope". De prosperar este procedimiento de pantalla panorámica, la estética del cine va a sufrir un trastrueque a fondo, siendo su primera víctima el primer plano.

No queremos vaticinar ni lamentar. También con el sonido y la voz se produjeron una confusión y un retroceso tales que dieron lugar a incalculables escritos jeremíacos. Y, en cambio, vino tras del desorden un orden nuevo, y nadie rehusaría hoy la importantísima conquista del sonido, ni siquiera aquellos que, como reactivo contra una nueva preponderancia dialogística, han ofrecido con "El espía" una lección de cine sin palabras.

De momento hay que dejar a los técnicos las manos libres, pues no es prudente poner trabas al progreso, y confiar que luego los estetas encontrarán la fórmula con que domeñar esa nueva técnica.

Lo que queríamos señalar es la coincidencia fenoménica de la madurez expresiva e intelectual en que ambos trastornos — el de hace veinticinco años y el de ahora —, encuenan en el cine. La expresión cinematográfica por la imagen escuela había alcanzado su cenit en el cine inmediatamente anterior a la llegada del sonoro. Se ha venido considerando a "Amanecer", de Murnau, como el canto del cisne de aquella etapa silente, pero en realidad el lustro anterior a la innovación del sonido es de una calidad global que asombra.

Hoy, por el vicio de insatisfacción tan característico en la naturaleza humana, como por falta de perspectiva, quizá no nos damos cuenta de que vivimos una fase cumbre de la futura historia del cine. Y lo realmente curioso es comprobar que, como la de los "veintes", ha sido determinada por una rica floración europea; floración que, apurando más el paralelo, surgió también, como la otra, de las cenizas de una conflagración bélica. Entonces había dado el "do" de pecho Alemania, con sus escuelas expresionista y psicológica. Hoy lo ha dado Italia y, a continuación, Francia.

Hemos leído en "Arbour", que no es precisamente una revista de cine, sino de investigación y cultura, que "uno de los acontecimientos artístico-culturales más importantes, si no el más importante, de la postguerra, es el cine italiano". No creemos necesario añadir más en elogio del llamado "neorrealismo", después de saber que su trascendencia rebasa los límites del arte cinematográfico para adquirir primacía incluso en el movimiento artístico universal. Basta sólo recordar que el concepto verista, directo, humano, de la nueva cinematografía italiana, ha influido decisivamente en todas las demás cinematografías nacionales, comprendida la norteamericana que es, sin duda, la menos nacional de todas.

En cuanto a Francia, sus nuevos realizadores han dado un gran paso en la profundización anímica del cine, mucho más interesante que la profundidad visual de la "3-D". Conquista completamente nueva del cine es la problemática de tipo espiritual, la inquietud religiosa de la época, que se manifiesta, en sazón expresiva, dentro de la avanzada más sana de la nueva escuela francesa.

Es probable que esta apología del cine actual contenga, en el fondo, la elegía de su posible muerte. Pero nuestra intención ha sido la de anotar un hecho con la máxima objetividad asequible al subjetivismo humano.



Del film *EL FUGITIVO*
de Merwyn Le Roy

¿Qué debe prevalecer en la obra de Arte: la norma o la intuición, la inspiración condicionada o la inspiración libre? Escuchemos, sobre tan interesante cuestión, y referida concretamente al cine, la docta palabra del Rdo. P. Fr. Mauricio de Begoña, Profesor de Filmología en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, quien honra nuestras páginas con su valiosa colaboración.

HACIA UNA PRECEPTIVA CINEMATOGRAFICA

Por el Rdo. P. Fr. Mauricio de Begoña

NADA más oír la palabra «preceptiva» es muy probable que se produzca un movimiento de rebeldía en cuantos se sienten con facultades creadoras artísticas. El arte es una inspiración y una profesión libre. Por consiguiente, no es lícito ahorrarla con las trabas de principios, leyes y normas que integran una preceptiva cualquiera. Si este reparo vale para todo arte, mucho más para el cine, que se ha venido desarrollando, no sólo con la independencia a toda norma, sino con positivo desdén y alegre despreocupación del campo estético que mejor cuadraría a la actividad creadora cinematográfica. Si se añade, además, la persuasión de algunos de que el cine no ha alcanzado ni alcanzará verdadera categoría artística, dicho se está que sobran los principios y normas para lograr aquello que ni siquiera se intenta.

Fácil es reconocer en las precedentes actitudes una serie de postulados gratuitamente admitidos sin reflexión ni validez.

El suponer que toda preceptiva va a coartar la libertad de la inspiración y de la factura de la obra de arte, es una inexacta interpretación de la preceptiva. La preceptiva debe terminar y perder su razón de ser allí donde el emplearla en sus formas tradicionales resultase en detrimento de la verdadera inspiración. En tal caso, la inspiración, capaz siempre de obras artísticas que llegan al alma, crearía el precedente de una nueva preceptiva. A nadie se le ha ocurrido suprimir la preceptiva literaria por el hecho de que, realizada sin inspiración, produzca obras anodinas y sin valor estético. Es ella la primera en reconocer y aceptar los principios y las normas revolucionarios que comporta una nueva inspiración, en rebeldía con normas anteriores, si trae consigo una nueva expresión de belleza o, al menos, un estilo.

También se admite gratuitamente que el cine haya venido haciéndose sin atenerse a ninguna preceptiva ni a ninguna norma estética. Para rechazar esta consideración no hay más que

adentrarse en la biografía de los grandes realizadores cinematográficos para observar cómo todos ellos han llevado a sus realizaciones ideas preconcebidas, planes meditados, normas que ellos mismos se han impuesto y que, en el más frívolo de los casos, se han inventado para su uso particular a lo largo de su profesión y quehacer cinematográficos.

En cuanto a la condición artística del cine, no vamos a plantear de nuevo el problema, que está ya resuelto en la literatura cinematográfica y filmológica y en la mente de la crítica y del público. Pero aún admitiendo absurdamente que el cine no fuera arte, nadie le negará la condición de ser y necesitar una técnica. Aquí tenemos ya la primera razón que nos persuade la necesidad de una preceptiva cinematográfica. El arte y la técnica del cine requieren un conjunto de reglas o normas para hacerlo bien. La suma y sistematización de esas reglas y normas constituyen la preceptiva cinematográfica.

Todo el que se propone la realización de una película, tanto el profesional como el aficionado, el «amateur», y éste quizá con más interés que los profesionales, aspira a producir una obra bella. Y esto lo intenta con ideas bien definidas, seleccionadas y ajustándose a un plan previamente trazado y que se ha ido cuajando a través de inspiraciones meditadas. Ha empleado la reflexión para someterse a una disciplina y a un método. Para que este proceder se convierta en preceptiva cinematográfica, no hace falta más que formularlo con cierto sistema y proporcionárselo así a los nuevos realizadores.

La factura de una película es acto de reflexión, no sólo en el que realiza, sino también en el que contempla. Todo lo que se ofrece como espectáculo se brinda como campo y motivo de observaciones, juicios, críticas y experiencias para el público. Este, a la vez que va formando y contrastando su gusto, se construye paradigmas, modelos, ejemplares, tipos, cuya fijación y sistematización pueden convertirse lógicamente en preceptiva.

Cierto que ni esta preceptiva del público ni siquiera la de la crítica han de ser jueces sancionadores absolutos del artista, ya que éste puede y debe tener la osadía de la innovación. Pero siempre se podrá comprobar que nunca se quebrantan impunemente los esquemas preceptivos del público y de la crítica.

En resumidas cuentas, nadie como el director y los intérpretes cinematográficos, a parte del guionista que lleva en su mente y ha diseñado la idea ejemplar del film, puede darse cuenta de la serie de preceptos, reglas y normas técnicas y artísticas que hay que tener presentes, bien sea para seguirlos con toda exactitud, bien sea para saltar sobre ellos hacia la aventura de nuevos medios expresivos. Aquí es donde, contra lo que piensan los no iniciados en la creación artística, se descubre la personalidad, la inspiración y el apasionamiento entusiasta o decaído del artista creador. Su reflexión sobre las reglas, para someterse a ellas o intentar superarlas, no es una simple actitud fría y académica; es un auténtico apasionamiento producido en su ánimo por la fuerza seductora de la inspiración. El público y la crítica ven el resultado, simple y exento, de una obediencia conformidad académica o de una rebeldía soñadora. Pero no saben nada de los arrebatos, de las vacilaciones y desfallecimientos, de los trances entusiastas que han precedido y acompañado a cualquier realización artística tomada en serio. Ahora bien, no puede darse la aceptación ni la repulsa de unas leyes, de unos criterios y cánones de arte sin que exista de algún modo la preceptiva de dicho arte.

La experiencia creadora del realizador y del contemplador de cine van asimismo creando una serie de observaciones que, inducidas luego en proposiciones generales de valor universal, terminan constituyéndose en teoría y precepto de creación y de juicio. Colaboran en esta tarea el buen gusto, el sentido común y las potencias iniciales de la lógica para construir orgánicamente



Del film EL DELATOR
de John Ford

un sistema, el cual servirá de base y orientación a las creaciones subsiguientes.

Se equivocan los que piensan que puede existir y hacerse una obra estimable en cine ignorando la serie de criterios estéticos a qué intrínsecamente obedece. Admitimos y admiramos con radical exigencia la inspiración, el instinto cinematográfico y la ubérrima espontaneidad del genio. Pero aún en estos casos, ignorar los aspectos teóricos del cine, su historia, sus aciertos y extravíos, los principios artísticos que los regulan, es por lo menos reducir los puntos de referencia, los datos, las experiencias atesoradas por otros, todo lo cual hace más rica y más fácil la subsiguiente creación, en conformidad o no con esas conquistas teóricas. Difícilmente se puede intentar renovar lo que no se conoce; y toda conformidad debe ser progresiva y superadora.

Un último aspecto del cine, el moral, que ha llegado a ser una penetrante preocupación de todos los públicos, nos aconsejaría también la formación sistemática de una preceptiva cinematográfica. Tanto los moralistas como los puros estetas podrían darse por satisfechos con una labor de preceptiva cinematográfica. Los moralistas, porque intelectualizar el cine, en el correcto significado de la noble palabra entendimiento, es elevarlo y hacerlo aséptico. Y los estetas, porque así lograrían ese coto redondo, exclusivo de su refinamiento, donde toda incursión hacia lo exquisito es posible. Y unos y otros podrían de esta manera ejercer, más o menos inmediatamente, una acción educadora sobre el público. En cuanto a éste, iría progresivamente depurando su gusto con una cultura cinematográfica, que es hora ya acompañe a la mera diversión de feria.

En todo caso, la preceptiva cinematográfica está en marcha y en vigencia en muchos centros formadores del cine mundial. La solicitan cuantos provenientes de la universidad y demás nobles profesiones se sienten llamados a una labor seductora e inteligente en el cine. Dan pruebas, y así lo declaran, de que la poseen y hasta quieren divulgar los directores europeos más en boga. Y hasta el cine americano, considerado como el más alegre y acertadamente intuitivo y despreocupado, obedece en realidad a un sistema de pensamiento y de concepción de la vida y del arte, todo lo cual es filosofía.

Hermosa e interesante labor de la Filmología será la redacción de esta preceptiva, tan exigida ya por la madurez de la forma y expresión cinematográficas.

Tomás de Begoña



INICIACION AL ANALISIS DEL FILM

V y último EL RITMO por J. Montoriol

SE entiende por ritmo una sucesión de elementos en el tiempo. En el caso concreto de nuestro arte, el cine, se tratará, pues, de la concatenación de los planos, así como de su relativa permanencia temporal. De ello vemos, por lo tanto, que la obra cinematográfica, por su especificidad, no puede carecer de ritmo: sea éste lento o rápido, bueno o malo. Característica que comparte el Cine con otras artes que se desarrollan en el tiempo, cuales son, por ejemplo, la Poesía y la Música, y cuyas semejanzas quedan plasmadas en las siguientes palabras de King Vidor: «*Todos los realizadores saben lo muy importante que resulta el "tempo" en una película. Si se escriben las escenas en el guión según determinados compases musicales, queda garantizado el conseguir en la realidad de las imágenes el ritmo justo en que la acción debe desarrollarse. La música es ciencia exacta, y al aplicar sus ritmos a la realización de un film, obtenemos idénticos efectos visuales a los que se consiguen con los compases en la audición de la partitura.*» Este concepto se aprecia claramente en todas las obras del citado autor, tanto en las del período mudo, citemos *El gran desfile* (*The big parade*, 1925), como en las de la época parlante, en la cual nos dió una de las obras cumbres de la cinematografía: *Aleluya* (*Hallelujah!*, 1929). Aunque algo atenuadas, pues en Hollywood nadie es capaz de resistir indefinidamente, continúa apreciándose tal matiz en sus producciones más recientes, como, por ejemplo, en *La Ciudadela* (1938) y *Cenizas de amor* (*H. M. Pulham Esq.*, 1941).

De cuanto hemos dicho puede verse claramente que el ritmo nada tiene que ver con el argumento que transcurre en determinado plano, sino en el sucesivo encadenamiento de las diferentes unidades. Dicho de otro modo, el ritmo no depende de la idea argumental primaria, sino de la forma en que el realizador desarrolla dicha idea argumental. Veamos como ejemplo dos films actualmente en cartelera.

En la secuencia final de *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1953), de H. G. Clouzot, no ocurre prácticamente nada, pues el que un camión recorra unos cuantos kilómetros y al final se despeñe por un barranco, es cosa que, mirada fríamente, carece de sí totalmente de ritmo. No obstante, Clouzot le ha imprimido un ritmo brutal, con alternancias cada vez más rápidas entre los planos del baile en la taberna y los que captan la zigzagueante ruta del camión; ritmo que viene acrecentado por el de la música y por el desequilibrio de la cámara, ora a la derecha, ora a la izquierda, al tomar los planos de la cabina del vehículo.

Así, pues, en el caso anterior se ha comunicado un ritmo ar-

tificial al argumento, de todo punto necesario por tratarse de la secuencia final de la obra. Pero una cosa es la culminación de la línea argumental y otra una culminación rítmica, y si en el caso que tratamos era de todo punto imprescindible el paroxismo rítmico, ello es debido a que, en el fondo, la muerte de un tipo despreciable como Mario (algo atenuado en el doblaje español), nos importa un comino. Pero, veamos un ejemplo opuesto: *Moulin Rouge* (1952), de John Huston. Aquí la inmensa tragedia de Henri de Toulouse-Lautrec acapara totalmente la acción, y la muerte del genial pintor es la culminación máxima de la línea argumental. El film comienza con ritmo excitante, que logra una total ambientación del cabaret de la Place Blanche, y termina con un ritmo grávido en el que la muerte del artista nos deja un denso poso de amargura.

Otro estupendo ejemplo lo constituyen los planos finales de *La comedia de la vida* (*L'Opera de Quat Sous*, 1931), de Georg Wilhelm Pabst, una de las más considerables obras del Cine. Después de las escenas bullangueras en que los protagonistas celebran la constitución del banco — «para expoliar a la masa sin que se dé cuenta»—, la cámara coge en un plano muy largo, totalmente oscuro excepto en la parte central, a una multitud, resto de la manifestación organizada por el «rey de los mendigos». De una manera lenta, sin que cambie el plano, la aglomeración se va disolviendo y sus componentes van poco a poco desapareciendo en la negrura de la zona no iluminada, mientras que, en deprimente «ritornello», van sonando la monótona y amorosa canción del pordiosero: «*todos quedan en la sombra...*». Así, pues, la preceptiva cinematográfica que indica una progresiva aceleración del ritmo, presenta numerosas y justificadas excepciones.

Hasta ahora hemos hablado únicamente del ritmo formal, del ritmo de los planos, pero, como en toda creación humana que pretende ser completa, el Cine precisará, cuando aspire a las más elevadas cimas, de un ritmo mayormente profundo. Será este un ritmo de contrastes, de dobles contrapuestos en perpetua lucha, cuya tensión no deberá ceder hasta la culminación final, hasta la resolución. Una nota enviada por Sergei M. Eisenstein a Upton Sinclair, antes de comenzar el rodaje de *¡Que viva México!*, y de la que sacamos los siguientes párrafos, dará forma a la idea:

«*Muerte. Cráneos humanos. Y cráneos de piedra. Los horribles dioses aztecas del Yucatán. Ruinas enormes. Pirámides. Un mundo que fué y que no existe ya. Hileras interminables de piedras y columnas. Y rostros. Rostros de piedra. Y rostros de carne. El hombre actual de Yucatán. El mismo hombre que*

vivió hace miles de años. Inmutable. Invariable. Eterno. Y la gran sabiduría de México sobre la muerte. La unidad de la muerte y de la vida. El paso de una y el nacimiento de la otra. El eterno círculo. Y la sabiduría aún mayor de México: el saber disfrutar de este eterno círculo. Día de los difuntos en México. El día de mayor diversión y regocijo. El día en que México provoca la muerte y se ríe de ella...»

«La vida... Los trópicos húmedos, cenagosos, soñolientos. Ramas cargadas de frutos. Aguas soñadoras. Y los soñadores párpados de las doncellas. De las futuras madres. De las abuelas...»

Como es bien sabido, esta obra no llegó a concluirse según el plan de Eisenstein, y parte de sus tomas fueron utilizadas por Sol Lesser para montar *Tempestad sobre México* (1933), basada en uno de los episodios del plan, mientras que otras sirvieron a Marie Seton para *Time in the Sun* (1939). Probablemente quedó ahí frustrada una obra verdaderamente genial.

En los tiempos del Cine mudo el ritmo podía imponerse a tizeretazos; era un problema esencialmente de montaje. La duración de las tomas no quedaba ceñida estrictamente. Hoy las cosas han cambiado y la banda sonora no admite muchas improvisaciones a este respecto. La posible genialidad momentánea ha quedado totalmente desplazada y el trabajo debe realizarse según un plan minuciosamente calculado de antemano. La culminación de esta forma de operar la constituye, sin duda, uno de los últimos films de Eisenstein, *Alexander Nevsky* (1938). Según su propio autor, se ha buscado en la obra «una completa correspondencia entre el movimiento de la música y el movimiento de la vista sobre las líneas de la composición plástica. En otras palabras, el mismo movimiento exactamente es la base de la estructura musical y la estructura plástica». Ello se logró a base de una estrecha colaboración entre el realizador y el conocido compositor Sergei Prokofiev.

Es evidente que con ello perseguía Eisenstein una especie de «ritmo interno» de los propios planos, ritmo esencialmente diferente, pero sí en complementación mutua, del que hemos definido en el comienzo de nuestro artículo. Pero ello se ha logrado únicamente gracias a un agotador tejer y destejer de análisis y síntesis mentales. De este agobiante trabajo se darán ustedes cuenta con cualquier fragmento que tomemos al azar del análisis que el propio Eisenstein hace de los momentos que preceden a la «batalla sobre el hielo»: «Es interesante observar que la toma IV, que corresponde a los compases 7 y 8, contiene dos estandartes, mientras que la música contiene cuatro corcheas. La vista parece pasar sobre estos estandartes dos veces, de modo que el frente parece dos veces más ancho que el que vemos ante nosotros en el encuadre».

Está claro que este conjunto audio-visual es de un rigidez extrema y que, por lo tanto, subordinará todo el montaje ulterior: o sea que la persecución de este «ritmo interno» actuará a manera de cadena sobre el ritmo de sucesión normal y duración de los distintos planos. Deberá, pues, calcularse todo desde un



Del film L'OPERA DE QUAT SOUS, de Pabst.

principio hasta sus últimas consecuencias. Ello, como es natural, comunica una cierta pesadez a la obra y cuando vi *Alexander Nevsky* en la Cinemateca Francesa, y a pesar del entusiasmo de que eran presa los demás asistentes a la sesión — el entusiasmo de los asistentes a las «sesiones especiales» es a veces bastante raro —, tuve la impresión de que el edificio se tambaleaba bajo su propio excesivo peso, impresión que me confirmó una ulterior visión. Es por demás curioso, observar el cambio que ello representen el proceder de Eisenstein: entre *Alexander Nevsky* y *Polemkin o Iván el Terrible* media un abismo.

Antes de terminar el presente artículo, ruego al lector me perdone las excesivas divagaciones por las que, en contra de mi costumbre, le he conducido. Sirva, en descargo mío, el hecho de que el ritmo es uno de los aspectos del Cine que ha hecho verter más tinta; y es que, como leí no sé dónde, pocos les hablarán sobre la cría de palomos y sí todo el mundo sobre la inmortalidad del alma, que el concretar es muy difícil y el divulgar cosa fácil.

Será también interesante repetir los conceptos básicos de cuanto hemos expuesto: que el ritmo cinematográfico viene dado por la sucesión de planos y por la diferente duración de los mismos; que el ritmo cinematográfico no viene en sí dado por el argumento, sino por la «visión» que del mismo tiene el realizador; que en ciertos casos el ritmo cinematográfico puede no ir en aumento desde el principio al fin de la obra; que además de este ritmo, «formal» o externo, se precisa, si la obra aspira a un nivel elevado, de un «ritmo profundo» o interno; que en el cine sonoro el ritmo no es una improvisación final, sino que debe venir ya más o menos calculado en el mismo guión.

* * *

La labor del artista es eminentemente sintética; la del crítico, analítica. En nuestros cuatro anteriores artículos analizamos las partes constitutivas de la obra cinematográfica, desmenuzándolas hasta llegar a la menor unidad posible: el plano. Analizado ya con detalle, en su aspecto estático, este último elemento constitutivo, hemos examinado en el presente artículo su extensión en el tiempo y su sucesión. Los pedazos de nuestro análisis se han reagrupado y nos hallamos de nuevo en presencia de la obra cinematográfica.

Nuestra labor ha terminado.

Martín

Del film QUE VIVA MÉJICO de Eisenstein.

LA FOTOGENIA DEL GESTO PURO PUESTA DE MANIFIESTO A TRAVÉS DE UN EXPERIMENTO

Por JOSE PALAU

De ciertas películas puede decirse que nos proporcionan tal o cual lección. De *El espía* cabe decir que toda ella es una lección, abriga este propósito, ostenta este carácter. Al margen del interés que pueda concederle el público que frecuenta habitualmente los cines, nosotros debemos ver en este film un experimento, por entender que sólo desde esta perspectiva podrá ser juzgado en forma equitativa.

No se olvide. Un experimento, lo cual significa que se ha partido de una convención tácita, ya que todo experimento implica crear artificialmente determinadas circunstancias que nunca se dan en la observación directa. Para verificar la ley de la caída de los cuerpos, puede recurrirse al plano inclinado de Galileo o al tubo de Newton, es decir, a dispositivos fabricados. *El espía* posee asimismo el carácter de los productos de laboratorio. Su realizador, Russel Rouse, se ha propuesto obtener una definición de lo que podría llamarse cine-cine, por oposición al cine-novela o al cine-teatro que tanto se prodigan hoy en día, definición obtenida mediante un proceso de esterilización para acabar con toda intromisión verbal que pueda representar un atentado a los derechos de la pura fotogenia.

Este fué el propósito. Puede ser que el resultado no sea muy convincente, pero lo importante, a nuestro juicio, es haber planteado correctamente la cuestión. Por cierto que no se trata de polemizar contra el cine hablado, sino de denunciar sus abusos. La proliferación de las palabras acaba por ser malsana para el cine, ya que tanto diálogo oscurece la verdad fundamental proclamada por Jean Epstein al afirmar que los valores fotogénicos son el cuerpo y el alma del cine. Una verdad olvidada de tan evidente, por lo que debe ser recordada constantemente. Es lo que estamos haciendo desde el plano de las disquisiciones teóricas. Russel Rouse ha querido recordarla en un lenguaje más contundente; el que dimana del ejemplo concreto. De ahí su película.

De esta tentativa que equivale a una labor de limpieza por la cual se separa lo esencial de lo accidental, lo que siempre será básico de lo que es más o menos adventicio, nos importa señalar sus consecuencias para el actor. Durante muchos años, el campo de expresión del actor cinematográfico quedaba circunscrito a la fotogenia y dentro de la fotogenia al gesto. Es indudable, que haciendo de la necesidad virtud, el cine mudo obligó a dilatar y a profundizar el lenguaje del gesto, con lo que se obtuvieron resultados sorprendentes, que, afortunadamente, se han convertido en adquisiciones definitivas.

La gente había estado hablándose real o imaginariamente, en la vida o a través de la literatura de ficción. Con el cine, aprendió a verse mutuamente. Gracias a la explotación de la fotogenia del gesto estricto, el rostro silencioso del hombre adquirió una inusitada elocuencia que corrientemente la comunicación verbal encubre y disimula. El órgano visual, a su vez, se revelaba más agudo gracias a un constante ejercicio por el cual descubríamos a nuestro alrededor un repertorio de gestos que eran un tesoro de observaciones, de fidelidad humana. Por debajo, y más allá, de la comunicación tantas veces convencional realizada a través de la palabra hablada, vínculo de las ideas abstractas, existía la comunicación directa, sincera, espontánea por la fisonomía, la actitud, el gesto, que nos ponía en contacto con el mundo del sentimiento y de la pasión.

Todo eso fué posible gracias a la larga labor de entrenamiento practicada bajo la necesidad de no recurrir para nada a la comunicación por el diálogo. Ahora bien, no cabe duda que el cine hablado marcó en seguida una regresión en este sentido. Surgió el peligro de que se perdiera lo que habíamos estado admirando en un William Hart, un Emil Jannings, una Lillian Gish y si es verdad, que, superados los errores iniciales, los valores fotogénicos volvieron por sus fueros luchando a brazo partido con la palabra para restablecer su dominio en la pantalla, es indudable que la amenaza subsiste y se infiltra por doquier. Por lo pronto es mortal en la mayoría de las películas. Claro que

La lección del momento

son las que no cuentan para nosotros, pero incluso cuando los actores están en manos de John Ford, de Elia Kazan, de Siodmak, de Duvivier, por no citar sino maestros indiscutibles, la tentación que representa recurrir a la palabra altera y adultera a menudo la virtud estricta del gesto, que es donde el cine puede probar y demostrar su fuerza genuina, la que le pertenece en exclusiva. Digamos, una vez más, que no se trata de polemizar contra el cine hablado, sino de procurar por todos los medios que no se pierda ninguna de las prerrogativas de la plástica animada de la que ha de nutrirse, en primer término, la inspiración cinematográfica.

En *El espía*, Ray Milland trata de reproducir la gesta de los actores del cine mudo. Y por una curiosa paradoja lo mejor no son los episodios dinámicos, como podría esperarse de un film que todo lo fía en la imagen, sino aquellos que comportan una dolorosa introspección, aquellos en los cuales el alma del protagonista soporta las más altas tensiones sentimentales. Éxito de la interpretación que acredita el valor psicológico de la imagen por la cual el alma invisible asoma en el rostro y en el gesto.

Para terminar. En esta ocasión no se ha prescindido del sonido. Se comprende, aunque se desearía que alguien llevara el experimento hasta su postura más radical. Un texto chino dice: «Se consideraría misterioso un cuerpo que no emitiera ruido. Sería extraordinario. Un fenómeno semejante estaría en contradicción con el orden de las cosas, ya que en verdad sería pavoroso figurarse un mundo sin sonidos». El cine mudo no quiso enfrentarse con este pavor, ya que siempre recurrió al acompañamiento musical facilitado por pianistas de ocasión. No obstante, valdría la pena de valorar la belleza inherente a las imágenes estrictamente silenciosas para convencerse que no se trata precisamente de un sentimiento de pavor, sino de la extraña y perturbadora belleza propia de los procesos oníricos al servicio del inextinguible deseo de evasión del que arranca toda ensoñación romántica. En esta dirección podría surgir un cine poético que se beneficiaría de la ingravida presencia de las visiones encantadas que desfilarían ante nuestra mirada atenta y sorprendida.

Jose Palau

Del film *EL ESPÍA*, de Russel Rouse



La prueba del alfiler

Cuentan que hallándose de sobremesa con el director ruso Constantin Stanislavski el actor cinematográfico John Barrymore le preguntó de qué medios se valía para acertar en la elección de sus repartos.

—Someto a los actores a la prueba del alfiler —contestó el ruso quitándose uno de la solapa—. Si quiere ver en qué consiste, pase al cuarto contiguo y espere allí hasta que yo lo llame. Hízolo así Barrymore.

—Bien —dijo a poco Stanislavski—; ya puede venir. —Y en cuanto entró—: Ahora veamos dónde está ese alfiler...

En tanto que el ruso lo observaba, Barrymore fué levantando uno por uno los vasos y platos que había en la mesa, palpó después cuidadosamente el mantel, una de cuyas puntas levantó, al fin, diciendo:

—Aquí está.

—¡Bravo! —exclamó entonces Stanislavski batiéndole palmas—. ¡usted es de los que yo contrataría! Me basta ver lo que hace un actor cuando le digo que busque el alfiler, para saber si vale la pena. Si veo que empieza a dar vueltas por la habitación, que adopta actitudes afectadas, finge reconcentrarse, busca donde sería ridículo suponer que hubiera de encontrarlo, en fin, si no procede con naturalidad, saco en consecuencia que es un mal actor.

Abrigo molesto

Harry Kurnitz, autor de argumentos cinematográficos, contó hace poco a sus amigos que cuando era un joven reportero en Filadelfia, sus colegas comenzaron a adquirir, uno tras otro, sobretodos de piel de coati. En aquellos días un abrigo semejante constituía todo un signo de distinción, y Kurnitz se sintió muy mortificado porque no podía adquirir uno de ellos. Un día, en una peletería de segunda mano, le llamó la atención un abrigo hecho de piel de lobo y lo compró sin vacilaciones, aunque apenas estaba al alcance de sus recursos.

—¿Concluyó así su complejo de inferioridad? —le preguntó alguien que escuchaba el relato—. ¿Pudo salir a dar un paseo con sus colegas sin sentirse humillado?

—Era magnífico —respondió Kurnitz—. Lo usé todo el invierno, con lluvia o sol. Sólo un pequeño inconveniente me molestaba: cada vez que se producía una fuerte tormenta de nieve echaba a correr como un lobo tras los trineos.

Cambio completo

En el restaurante de Mike Romanoff, en Hollywood, un desconocido detiene el paso a Fred Astaire y le dice:

—¡Caramba, Charlie Smith! ¿Qué te ha pasado? ¡Tú que siempre estabas tan gordo, y ahora te veo en los huesos!... Además, has menguado.

—Lo siento, pero se equivoca usted —sonríe Fred amablemente—. No me llamo Charlie Smith. Yo soy Fred Astaire.

—¡Anda! —exclama el otro—. ¡Hasta te has cambiado el nombre!

Mucho peor

Un productor cinematográfico decía a Edward Lasker:

—Constantemente oigo cosas muy desagradables con respecto a usted.

—Pues yo tengo para usted una noticia mucho peor que ésa —respondió Lasker.

—¿Cuál?

—Que nunca oigo decir nada de usted.

Ali Khan, hombre demasiado rico

Rita Haywort explicaba en Reno que había sido desgraciada con Ali Khan a causa de que éste es demasiado rico.

—Como tiene tanto dinero, no hace nada por sí mismo. Sólo para el servicio de su pipa tiene cuatro criados. El primero se la escoge, el segundo la carga, el tercero la enciende...

—¿Y el cuarto? —preguntó alguien.

—El cuarto la fuma, porque a Ali no le gusta.

Puntualizando tarifas

Diálogo en Hollywood:

—¿Cobran mucho los «dobles»?

—Si son hermanos siameses, desde luego que sí.

Moda suiza

En Suiza la moda ha lanzado unos elegantes pañuelos, para llevar en los bolsos femeninos, que reproducen en el centro el busto de alguno de los más famosos galanes de la pantalla. Mejor dicho, predominan los astros ya algo maduros.

—Spencer Tracy, Clark Gable, Robert Taylor... ¿no estarán ya un poquito «sonados»? —comenta una compradora.

—Desde luego, pero observa que estamos hablando de pañuelos... —le contesta su amiga.

Cine y fútbol

Ramallets, César, Samitier y otras conocidas figuras del firmamento futbolístico brillarán dentro de poco en las pantallas nacionales. El defensa Martín, en eternas vacaciones azulgrana, interpreta uno de los papeles de esta película deportiva. Y el muchacho cuenta a todos sus amigos que eso de tener que aprenderse el papel de memoria resulta una pesadilla.

Ello nos sugiere que, a falta de apuntador humano, debería inventarse un apuntador mecánico, o sea proyectar una cinta muda en la que todo el diálogo del film estuviera reproducido.

En suma, que los Ramallets, César y demás prefieren jugar contra el Real Madrid a verse enfocados por los complicados aparatos de filmación.

Por la recopilación

Manuel Amat

OBSEQUIO NAVIDEÑO DE otro cine

Según teníamos prometido, hemos iniciado las sesiones de cine dedicadas a nuestros suscriptores y anunciantes, coincidiendo con los días inmediatamente anteriores a las Pascuas de Navidad. En efecto, el día 21 de diciembre, **otro cine** habrá proyectado (hacemos esta nota por anticipado) en nuestro local del Centro Excursionista de Cataluña, la interesante producción de Nicole Vedrés, PARIS 1900, de la que publicamos un extenso comentario en nuestro número 7.

Comprendemos que este obsequio resulta ineficaz para los suscriptores del resto de España, pero de alguna manera debe empezarse y entretanto veremos de encontrar fórmula de compensación.

A unos y otros, así como a todos nuestros colaboradores y simpatizantes, deseamos vivamente felices Navidades y próspero Año 1954.

EL CINE EN RELIEVE

Por E. JORDANA P.

IV

SISTEMAS SIN ANTEOJOS

(Continuación)

DESCRITO en el número anterior de OTRO CINE el sistema primitivo para obtener el relieve cinematográfico sin gafas, pasaremos a detallar seguidamente los sucesivos procedimientos que mejorando dicho sistema van indicando una mayor perfección, hasta que, Dios mediante, se llegue al procedimiento universalmente aceptado que resuelva el problema.

Es opinión general que el cine en relieve con gafas no es la solución definitiva, pues aunque la sensación del efecto tridimensional sea casi perfecta, la molestia que produce la enturbada percepción del cine a través de los «polaroids», predispone desagradablemente al espectador. Creo que el espectáculo cinematográfico tridimensional ha de ser a simple vista, por lo que todos los esfuerzos encaminados en tal sentido van siguiendo, a mi juicio, el verdadero camino.

De nuevo es conveniente recordar que los Cinerama, Cinemascope, Warnerscope, etc., etc., no producen la sensación tridimensional, no logran hacer sentir al espectador que hay espacio entre los términos de las imágenes proyectadas. En dichos sistemas, como es sabido, ambos ojos ven idéntica proyección, con lo que no es posible obtener ni siquiera una suave sensación de relieve, como parecen indicar las notas publicitarias. Sensación de grandiosidad, sí, pero relieve auténtico, no.

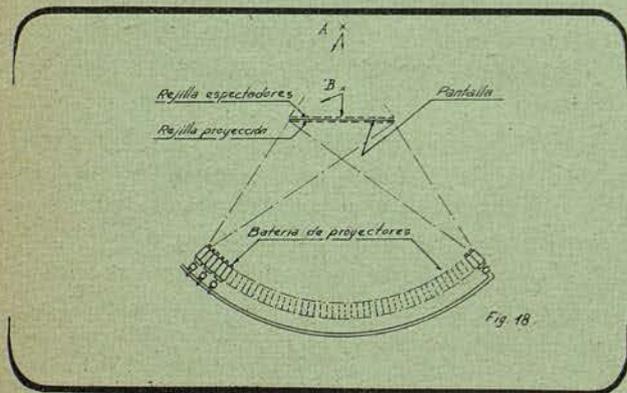
Demostrada, pues, la posibilidad de lograr cine en relieve sin gafas, tal como se describió en el número anterior de OTRO CINE, vino como consecuencia el buscar la ampliación del campo de visibilidad, el cual, como explicábamos en el citado artículo, quedaba limitado a una distancia fija de la pantalla.

Se intentaron en todo el mundo, con más o menos éxito, varios sistemas que lograban en parte solucionar las dificultades que existen para una perfecta visión del relieve desde toda una sala de cine. Recordemos que el problema fundamental del cine en relieve sin gafas es lograr una visión distinta en cada ojo, para todos los espectadores.

A continuación describiremos una serie de intentos que han tenido su origen en varios países, demostrativos del interés que despierta en todo el mundo el hallar la solución definitiva.

Patente de invención número 2.012.995 de fecha 3 septiembre 1935, concedida en los Estados Unidos de Norteamérica, a nombre de H. E. Ives.

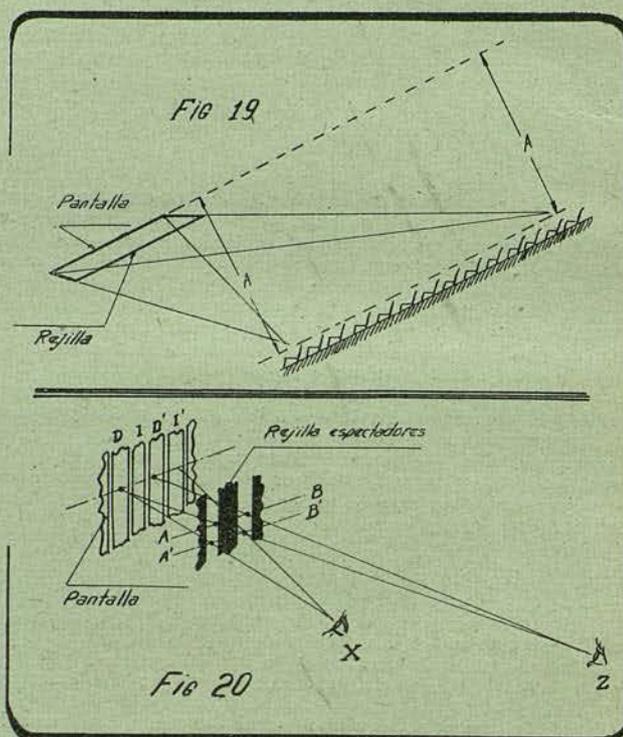
A pesar de la complicación del sistema descrito en dicha patente, los resultados no podían ser satisfactorios, como comprobaremos estudiando la figura número 18. En dicha figura



hallaremos las consabidas rejillas correspondientes a los espectadores y al proyector, entre las cuales se halla la pantalla traslúcida. H. E. Ives, en lugar de dos aparatos proyecta mediante gran número de ellos, a fin de que el espectador, desde cualquier posición, reciba imágenes distintas en cada ojo. A pesar de que no es practicable el sistema dado el gran número de proyectores a utilizar, no se logra una perfecta selección para diferentes distancias.

Supongamos que a una distancia A, el espectador ve a través de las ranuras la imagen derecha con el ojo derecho y viceversa, o sea que desde su posición ve con cada ojo una imagen distinta y, por lo tanto, puede apreciar perfectamente el efecto tridimensional. Si se va acercando perpendicularmente hacia la pantalla, a través de las ranuras centrales verá siempre la misma franja o zona de la pantalla, pero no ocurrirá lo mismo con las ranuras laterales, pues a medida que se vaya acercando, a través de las mismas ranuras que antes observaba una zona determinada, ahora irá viendo otras zonas más laterales. En la posición B, comprobamos que por el centro verá la misma zona que desde la posición A, pero en los lados verá otras zonas más cercanas a los lados de la pantalla. Por lo tanto, en esta posición más próxima a la pantalla la visión que percibirá el espectador será de una imagen mezclada, especialmente en los lados, cuya mezcla será tanto más acentuada cuanto más ancha sea la pantalla y más se acerque el espectador.

Patente de invención número 2.421.393, de fecha 8 junio 1947, concedida en los Estados Unidos de Norteamérica, a nombre de F. Savoye.



El sistema patentado por F. Savoye en Francia primero y en los Estados Unidos después, se basa totalmente en el sistema primitivo ya descrito en el número 9 de esta revista. Recordemos que en el primer sistema, los planos paralelos de las rejillas, pantalla y zonas de visibilidad de los espectadores son verticales (es decir, el espectador puede ver el relieve dentro de un plano vertical pero no puede acercarse a la pantalla). François Savoye ideó inclinar fuertemente dichos planos, tal como indica el esquema de la figura número 19.

Según indica el dibujo, vemos que tanto desde la primera butaca como desde la última, la distancia (A) al plano de la pantalla es la misma, con lo que todos los espectadores situados en dicho plano de visibilidad podrán ver a través de la rejilla inclinada una imagen distinta en cada ojo. La proyección se observa totalmente vertical porque, si bien las imágenes en la parte superior de la pantalla se hallan más hacia el espectador (por estar inclinada la pantalla), también es mayor la separación entre las imágenes derecha e izquierda, con lo que el efecto estereoscópico las hace alejar, observando el espectador la proyección totalmente vertical.

Es evidente que un sistema que precisa una tan fuerte inclinación del piso de las salas de espectáculos, no puede ser aceptado y, además, teniendo la dificultad de que solamente puede

ser tolerada la proyección desde una parte central de la sala, pues en los lados y extremos la deformación de la proyección es totalmente antiestética.

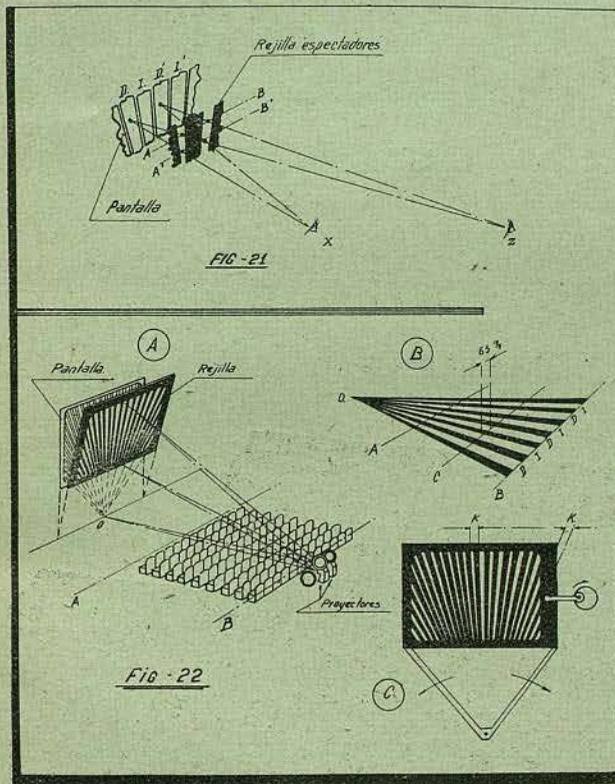
A continuación describiremos varios sistemas basados en un mismo fundamento geométrico, pero variando su forma práctica. No obstante, antes de entrar en detalles, creemos conveniente profundizar en lo que observa el espectador al acercarse a la pantalla, en la proyección tridimensional según el sistema primitivo.

En la figura 20 hemos supuesto que el ojo derecho de un espectador situado en Z, ve a través de las ranuras de la rejilla las zonas D, D' de la pantalla. Al pasar a la posición X, más cerca de la pantalla, vemos que las visuales atraviesan a la rejilla por sitio distinto, y que no terminan en las zonas D, D' como antes, sino en las zonas D e I, esta última que el ojo derecho no debe ver.

Esta dificultad (que aquí hemos considerado para dos ranuras solamente) es la que causa una mezcla de imágenes derecha e izquierda, con lo que el espectador pierde la visión de la imagen que antes de acercarse veía totalmente en relieve.

Es precisamente esta dificultad la que logran vencer los sistemas basados en rejillas de barrotos convergentes, cuyo fundamento describimos en la figura 21.

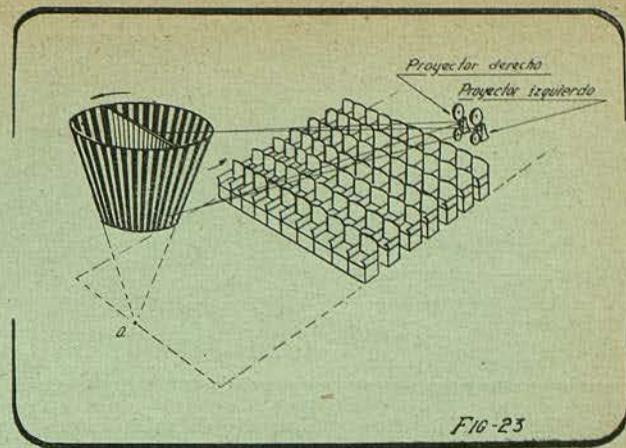
En dicha figura, tenemos otra vez a un espectador situado en la posición Z, mirando con su ojo derecho a las zonas D, D' de la pantalla a través de las ranuras de la rejilla. Las visuales atraviesan dicha rejilla por la línea AB. Al acercarse el espectador hasta la posición X, continuará viendo las zonas D, D' a través de las ranuras de la rejilla a la cual atraviesa su mirada por la línea A'B'.



Comparando los dos dibujos de las figuras 20 y 21, vemos claramente cómo las rejillas convergentes permiten que el espectador pueda estar situado a diferentes distancias de la pantalla sin perder la visión total del relieve en la proyección. La demostración geométrica para obtener la convergencia de la rejilla no entra en esta descripción. No obstante, para mayor comprensión es conveniente exponer que así como en el sistema debido a François Savoye (exponer en la figura 19) los planos de la pantalla, rejilla y visibilidad son paralelos, es decir, que se juntan en el infinito, en el sistema que vamos a describir de rejilla convergente, los citados planos de pantalla, rejilla y visibilidad no son paralelos, sino que se juntan a una distancia determinada. Los barrotos de la rejilla serán también convergentes y su prolongación se junta en un punto situado en la línea en que coinciden los tres planos citados.

El primer sistema que se basaba en dicho fundamento fué el siguiente:

Patente de invención número 2.198.678, de fecha 30 abril



1940, concedida en los Estados Unidos de Norteamérica, a nombre de E. H. V. Noaillon.

En la figura número 22 hemos expuesto el sistema Noaillon, que fué el precursor de otros procedimientos basados en el mismo principio.

En dicha figura, en A vemos cómo los planos de la rejilla, pantalla y visibilidad (o sea situación de los espectadores) coinciden en una línea en cuyo punto O se centran los barrotos de la rejilla. En dicho procedimiento, la proyección se efectúa por delante, habiéndose pintado la rejilla en negro mate intenso, absorbente de luz, a fin de no reflejar la luz que sobre ella proviene de los proyectores. Desde cada uno de los aparatos de proyección (que naturalmente puede ser uno solo con doble imagen) se iluminará la pantalla en la cual se formarán las zonas intercaladas D e I, que serán convergentes por serlo las ranuras de la rejilla. Un espectador que se sitúe en la zona de visibilidad, deberá ver el relieve, pues a través de las ranuras, cada ojo podrá ver solamente una imagen. Si el espectador se va acercando hacia el punto de coincidencia O, continuará viendo igualmente una sola imagen en cada ojo (recordar lo demostrado según la figura número 21). Ahora bien, al acercarse mucho a la pantalla, llegará un instante en que ya no le será posible la visión del relieve. La causa la detallamos en la misma figura 22 en (B). En dicha figura hemos dibujado una serie de zonas D, I, D, I, D, I, etc., convergentes, que se forman en el plano de visibilidad de los espectadores. Si las zonas se hallan separadas exactamente como los ojos humanos (aproximadamente 65 mm.), para los espectadores de la hilera de butacas C, vemos como más cerca, o sea en la hilera de butacas A, las zonas son más estrechas, con lo que llega a una posición en que los ojos salen de sus zonas respectivas y pierden el relieve. Igualmente, al alejarse hacia las butacas de la hilera B.

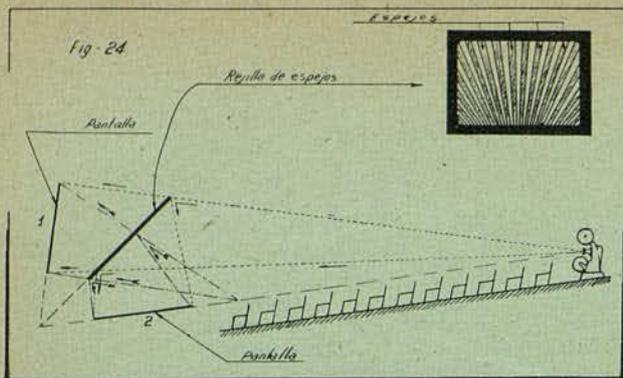
En la misma figura 22 en (C) se detalla un perfeccionamiento. Vemos cómo la rejilla es objeto de un movimiento lateral de vaivén a fin de rendir invisibles los barrotos (ver número 9 de OTRO CINE, figura 17).

Como hemos demostrado en el gráfico (B) de la figura 22, este sistema tiene el inconveniente de que no es posible una perfecta visión para un gran número de hileras de butacas, pues cuanto más se separa el espectador de la línea de butacas del centro C, la visibilidad se efectúa en condiciones cada vez más difíciles, hasta hacerse imposible. No obstante, basándose en dicho principio geométrico, otros inventores han ensayado variaciones del sistema, por ejemplo el siguiente:

Patente de invención número 2.441.674, de fecha 18 mayo 1948, concedida en los Estados Unidos de Norteamérica, a nombre de François Savoye.

En la figura 23 vemos, como diferencia, que la rejilla es troncocónica, de barrotos convergentes, con movimiento continuo circular y la pantalla situada en su interior. El principio es el mismo y los resultados obtenidos iguales, y si bien por un lado se evitan las complicaciones del movimiento rápido de vaivén, por otro lado, para pantallas grandes, la instalación resulta impracticable.

En otros países también se intentó la proyección tridimensional sin gafas a base de la rejilla convergente. En Rusia, el inventor Ivanov presentó la exhibición de un film en relieve, proyectándose a través de una rejilla construida con delgadas cintas de seda, formando una red de barrotos convergentes muy finos. No era necesario ningún movimiento ni de vaivén ni giratorio debido a la finísima constitución de la rejilla. No obstante, la proyección sólo pudo ser vista por 250 espectadores, bastantes menos de los previstos. Evidentemente, el defecto insalvable de los sistemas basados en rejillas convergentes, es que sólo es posible ver el relieve en la parte central de la sala de exhibición.



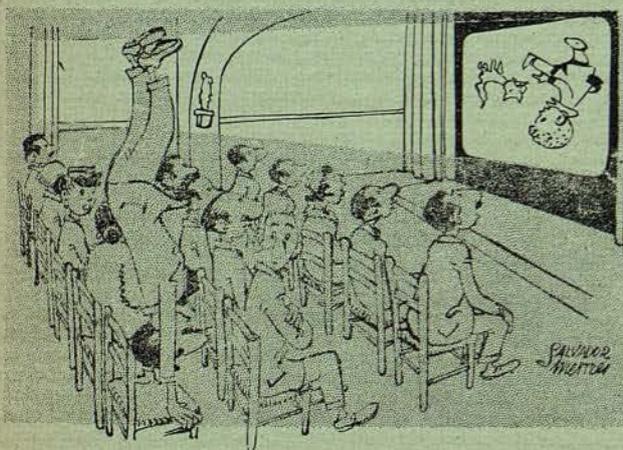
Otra variación del mismo procedimiento de rejilla convergente fué debida a un inventor francés cuyo sistema se detalla en la figura número 24.

En dicha figura vemos cómo el inventor, Alexandre Filippi, ideó un sistema a base de las ya conocidas rejillas convergentes, pero a fin de evitar cualquier clase de movimiento así como ganar la máxima luminosidad, construyó la rejilla con barrotos reflectores. Es decir, dichos barrotos son espejos, los cuales reflejan la proyección sobre otra pantalla situada a nivel del suelo, con lo que no se observa rayado alguno, no es necesario movimiento en la rejilla y no se pierde luminosidad. La visibilidad de la proyección para un espectador situado en cualquier punto de la zona de visibilidad es semejante a los sistemas descritos. El espectador verá a través de las ranuras de la rejilla (en este caso separaciones o huecos entre dos espejos) la proyección en la pantalla (1) mientras que por reflexión verá el resto de la proyección a través de los espejos en la pantalla (2). O sea que observará una imagen total y con relieve. Aunque en este caso se gana en luminosidad y se evitan las complicaciones de los movimientos de las rejillas, existe la dificultad en la confección de los espejos y, además, como todos los sistemas a base de las rejillas convergentes, no se puede obtener una visión correcta tridimensional sino para los espectadores situados en hileras cercanas al centro de la sala.

* * *

Hemos resumido de la mejor manera que hemos sabido los principales intentos que logran en parte solucionar el cine en relieve sin gafas. En el próximo artículo expondremos dos procedimientos más modernos que aumentan el campo de visibilidad, uno de ellos aún en trámite su patente en los Estados Unidos de Norteamérica, demostrando con ello el ansia de progreso que impele al hombre y que con la ayuda de Dios esperamos sirva para un mundo mejor.

Jardana

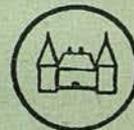


—Mi esposo es tan aficionado al «cine amateur» que no se deja perder ningún plano...

Filme Ud. también con SUPER-PANCHRO



su éxito es
seguro



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA
GERMÁN RAMÓN CORTÉS
ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 30 26 32

LOS CINEÍSTAS ANTE SU PÚBLICO:

JORGE FELIU



SEMBLANZA DEL CINEÍSTA Y SU OBRA

El cineísta amateur resulta ser, por lo general, producto de una metamorfosis parecida a la de ciertos individuos del reino animal. Por ejemplo: la rana o el gusano de seda. El cineísta amateur suele ser un fotógrafo amateur metamorfoseado.

Esta forma de nacimiento comporta un proceso de evolución: primero, la esposa y el niño; luego, los animales del Parque; más adelante, la excursión a la montaña o el veraneo en la playa; un poco más, y el viaje a Sevilla en Semana Santa o a París de Francia; otro día, una bufonada con dos matrimonios amigos que tienen deseos de sentirse fotogénicos; ¡por fin!, una cosita un poco más delicada en la que hay que poner bastante cuidado. Y aquí empieza el virus: la preocupación por el guión, por los encuadres, por las luces, por la expresividad de los intérpretes... Ya tenemos al cineísta hecho y derecho.

Pero entonces casi todos caen en el mismo error: la influencia, el espejo del cine profesional, que lo que tiene de malo no es precisamente el profesionalismo, sino el mercantilismo. El amateur recién llegado no piensa que el cine que toma por modelo es como es porque persigue una finalidad determinada; finalidad que al amateur le tiene sin cuidado: el producir dinero, mucho dinero.

Luego, ¿para qué imitarlo?

Es entonces cuando entramos en escena los teóricos y le decimos al cineísta amateur: «No vayas por este camino. Sé libre. Explora nuevas rutas. Hay un cine distinto: otro cine; el tuyo; que para esto eres cineísta amateur».

Pues bien; hoy el clisé no me sirve. Jorge Feliu es distinto: tiene otro origen, otra motivación, otra inquietud.

En el cineísta amateur-tipo, primero fué la cámara. Llegó a ser cineísta como consecuencia de poseer una cámara. Jorge Feliu, en cambio, nació cineísta. Y porque era ya virtualmente cineísta acabó teniendo una cámara.

O no teniéndola: manipulándola, simplemente, o dirigiendo a quien la manipula. Esto no importa. Lo importante es que él fué antes que la cámara. El mismo fué su cámara.

Feliu trabaja en equipo, pero en un equipo estructurado como en el cine profesional, y en él asume la labor de dirección; cargo que, siendo el alma de la creación cinematográfica en el cine profesional, se da la paradoja de que apenas existe en el amateur. Y, si existe, se confunde con el de «cameraman» o se subordina a él. Mientras que para Feliu la cámara es el instrumento; el montaje, labor manual. El lleva ya realizada y montada la película en su retina antes de empezar el rodaje material de la misma.

Y, claro, aquí no hay la metamorfosis de la rana y del gusano de seda. Feliu fué ya rana desde un principio. Sólo que tiene que cantar su «rac-rac» en un pequeño recipiente doméstico en lugar de poder hacerlo en un gran estanque.

Y no habiendo metamorfosis, no hay evolución. No hay la señora, el niño, el Parque ni la Semana Santa de Sevilla.

Siendo así, ¿cómo vamos a decirle los teóricos: «No sigas ese camino; busca el tuyo», si el suyo es ése; si en él se abre, como fragante rosa, su personalidad?

Lo único que podemos decirle es: «Tú no eres propiamente un cineísta amateur. Tú eres un cineísta profesional en potencia. Estás entre nosotros —y en buena hora, que no nos estorbas, al contrario, nos estimulas— porque trabajas con instrumental y medios de cine amateur. Pero tu aspiración, consciente o inconsciente, es otra.»

Esa fantástica persecución a todo lo alto de las torres de la Sagrada Familia, en el film de Feliu *La gran aventura de Pablo*, es imitación de tantas persecuciones vistas en el cine grande, pero imitación de buen discípulo. Es la copia de «Las meninas» o de «Los borrachos» con que los pintores se ejercitan en el Museo del Prado.

Y ese clima agobiante de sed y de evocación en *Quessar*; ese realismo a punta de espada que ningún otro cineísta amateur había intentado, se consiguen cuando se es, no sólo un artista de la cámara, sino un realizador, un cineísta en toda la extensión de la palabra.

Así veo yo a Jorge Feliu. Así le vi ya a través de su primera película, sin conocerle personalmente. Y ahora (habiéndome sido preciso fisgonear un poco en su vida) me entero de que, efectivamente, Feliu es un caso de vocación cinematográfica y de que la primera parte de *La gran aventura de Pablo*, su primer film importante, viene a ser casi una autobiografía.

La infancia de Jorge Feliu discurre en una constante y absorbente influencia pelicular. Todos sus juegos están condicionados por esa influencia.

A los trece años hay en su vida un episodio que produce cierta emoción: la guerra dejó a su familia en situación difícil y el chico fué puesto de aprendiz en un colmado. El contraste con su quimérica vida anterior resultó brutal. Pero, si no los juegos —porque entonces ya no podía jugar— sus evasiones mentales seguían condicionadas por el cine. Andando por las calles de Barcelona con la canasta en la espalda, el muchacho imaginaba emocionantes historias fílmicas, que desarrollaba *in mente* con todo lujo de detalles.

Y en seguida vino la revelación intelectual y estética del cine. Las críticas y artículos de Zúñiga, Gasch, De Lasa... le hicieron comprender el cine y le abrieron, ante sus ojos de mocito voraz, un mundo de maravillosas sensaciones inéditas. Era el momento de *Luz de gas*, la primera, y de *Rebeca*, la famosa y trascendente *Rebeca*.

Feliu ya no va con la canasta al cuello ni está en un colmado, pero es joven, muy joven, y no sabemos qué sorpresas pueden estar acechando en la parte de película aún virgen de su vida. Sorpresas para nosotros, que para él, soñador empedernido, quizá no lo sean.

De momento hacemos «suma y sigue» en su ficha de cineísta amateur y anotamos su «debut» en la redacción de la revista «Imágenes», donde sucedió al que esto firma, escribiendo sobre cine amateur con el cariño de las cosas sentidas.

JOSÉ TORRELLA

«INTERVIU» EN MONTAJE CORTO

—Para empezar: ¿quiere decirnos cómo ve usted lo «ideal» en el cine amateur, o sea el cineísta ideal, el tema ideal, la interpretación, la realización, la fotografía...?

—Cineísta: el más independiente y que, a la vez, más obligado se sienta de acercarse a la perfección. Tema: no hay un tema amateur ideal, sino una manera amateur ideal de tratar toda clase de temas. Interpretación: la que con un mínimo de expresión diga un máximo de cosas. Realización: la que consiga que el público se interese tanto por la obra que olvide la existencia de un realizador. Fotografía: aquella en que más valor tenga la luz como elemento expresivo para reforzar la explicación de situaciones y personajes.

—¿Cree que cine amateur y cine profesional tienen puntos de contacto y cuáles?

—Cine amateur y cine profesional tienen un común denominador que es el cine bueno.

—Si un director de cine profesional hiciese cine amateur sólo, sin ayuda de nadie, ¿cree usted que conseguiría un buen film?

—Según. Un René Clair, un John Ford o un De Sica es indudable que lograrían también así obras maestras. Pero hay bastantes otros que, temo, no sabrían ni cómo empezar.

—Si Greta Garbo o Gary Cooper trabajaran a las órdenes de un cineísta amateur (usted, por ejemplo), ¿cree que obtendrían un éxito?

—Todo actor de verdadero talento lograría un éxito en el cine amateur, fuese quien fuese el director.

—Hablemos un poco de la sonoridad por banda. ¿Cree usted



Del film de Jorge Feliu
LA GRAN AVENTURA DE PABLO

otro cine no puede cerrarse a ninguna postura polémica correcta y noblemente expuesta. Lo mismo si proviene de una autoridad reconocida en el mundo intelectual como la de Guillermo Diaz-Plaja con su creencia en una identidad radical entre cine y teatro (véase núm. 8) como si procede de un nombre inédito cual el que hoy damos a conocer.

ESE ABSURDO LLAMADO RELIEVE

Por JORGE JUYOL

que su implantación beneficiará al cine amateur o lo perjudicará?

—Si nos referimos a música y ruidos, es un beneficio indiscutible. Los efectos sonoros sincronizados pueden constituir un elemento expresivo importantísimo. Por lo que se refiere al diálogo, es un peligro considerable para el cine amateur, por cuanto constituye una tentación demasiado fuerte para el cineísta la facilidad de poder resolver con un mínimo de esfuerzo cosas que para la imagen constituyen problemas de expresión.

—¿Y aquello que no pueda ser expresado por la imagen?

—Ah, pero, ¿hay algo que no pueda ser expresado por la imagen?

—Entonces, ¿su opinión definitiva sobre el sonoro por banda...?

—Creo que la sonorización por banda es un advenimiento extraordinario. Incluso en principio establecería un premio para el film en el que los infinitos recursos de la sincronización sonora hubiesen estado más acertadamente utilizados. Pero prohibiría el uso del diálogo.

—¿No le parece que esto es un poco fuerte?

—Puede que lo sea. Reconozco que las prohibiciones suenan mal dentro del campo amateur. Pero podría darse un premio al film con menos diálogo; algo parecido a las acertadas «tijeras de plata». Y haría una buena campaña (utilizando, claro, OTRO CINE) para que el diálogo fuese acortado en lo posible.

—En resumen: usted se declara enemigo irreconciliable del diálogo en el cine.

—Cuando se trata de hacer cine, sí. No me refiero a las obras literarias y teatrales «filmadas», ni a aquellas películas que sin basarse en teatro ni en literatura parecen que se basen.

—Da usted mucha importancia a los efectos sonoros. ¿Los equipara en valor a la imagen?

—No. Antes que nada, la imagen. Si juzgara mejor la expresión por el sonoro no sería cineísta amateur, sino aficionado a la radio.

—Y del color, ¿cuál es su opinión?

—Es posible que alguien se escandalice, pero considero que el cine mudo y el blanco y negro es un cine incompleto e imperfecto, como el primer instrumento musical o el primer automóvil. Con tal que no se perjudique al elemento básico, la imagen, vengán en buena hora innovaciones que, sirviéndola, refuercen su poderío.

—En sus películas hay siempre mucha acción. ¿Cree usted que el cine es acción?

—El cine no es acción, a mi modo de ver, sino ritmo; ritmo que puede ser rápido y trepidante o lento y suave. En mis films de este año se ha demostrado que también me gusta lo otro.

—Si fuera usted miembro de un Jurado de cine, ¿cuál sería la primera cualidad que premiaría en un film?

—La realización. La manera de hacer cine.

—¿Y la segunda?

—El tema y el guión. Y, en último término, la interpretación.

—Si fuera usted director de OTRO CINE, ¿a qué temas dedicaría especial atención?

—A todos los que sirvieran de idea y orientación para hacer un cine mejor; técnica y, sobre todo, artísticamente. Y, de una manera muy particular, aquellos temas que orientaran sobre la manera de huir de los moldes trillados y de avanzar por terrenos aún vírgenes.

—¿Nada más?

—También daría cierta preferencia a los temas de divulgación del cine amateur entre el público que lo desconoce. Asimismo me parece muy buena la idea que lanzó en la entrevista anterior el cineísta señor Amat al sugerir el establecimiento de coloquios entre cineísta y espectador.

—¡Por Dios! ¿Más coloquios?

JOSÉ AYMERICH

CUANDO allá por 1926 el cine quiso saltar de sus pañales balbuceando sus «primeras palabras», surgió un grupo de hombres, encabezados simbólicamente por el «maestro» Chaplin, quienes hablaron más alto que el nuevo invento, afirmando que, para ellos, significaba la anulación del cine como arte independiente.

En 1953 son muchos, y entre ellos se cuentan buena parte de reconocidos críticos, quienes por lo visto opinan que aquellos hombres de antaño se equivocaron al tomar una posición un tanto intransigente, puesto que el cine «hablado» continúa. Aunque quizá no se han detenido a pensar si el cine «sonoro» existe.

Asidos fuertemente a este precedente y ante el espectáculo efectista de un pretendido cine en relieve, sienten miedo a profetizar hablando negativamente y prefieren andarse por las ramas de las vaguedades o trazar aureolas alrededor de este sucedáneo que ha sido bautizado pomposamente «3-D». Los más atinados toman una posición privilegiada desde la que es posible el compás de espera.

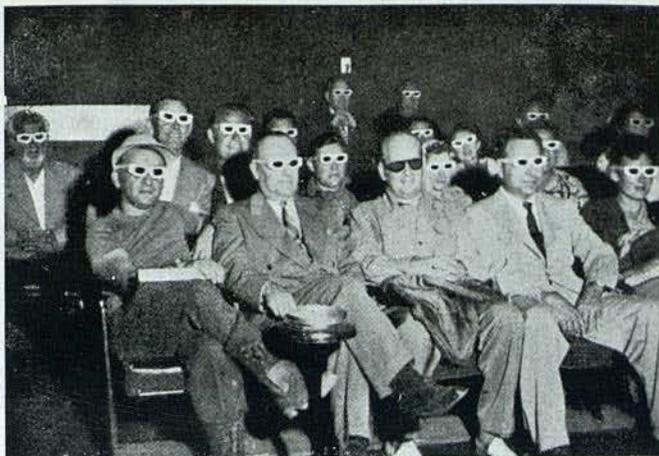
Para quien se halla respaldado por unos años de excelente labor al frente de una sección cinematográfica, encontramos perfectamente justificable alguna de estas posiciones intermedias en las que nada se arriesga; pero, por otra parte, estimamos que el comentario cinematográfico necesita nutrirse de una crítica actual y joven; puede que un poco temeraria y a trueque de posibles equivocaciones, pero valiente y sin reservas, pretendiendo arrojar luz aún a través de la polémica. Porque cuando el relieve sea una realidad o una simple anécdota en las páginas de cualquier historia cinematográfica, poco podrán interesarnos las disquisiciones que sobre tal modalidad puedan hacerse.

Por esto, entre el entusiasmo un tanto receloso del público y las campanas de aléluya lanzadas al vuelo por parte de la crítica, queremos ser un poco la voz que clama en el desierto, rompiendo una lanza — con pasión — en pro del CINE-CINE, de este cine al que dentro de poco quizá oigamos nombrar despectivamente como *cine en dos dimensiones*.

Porque en el cine sonoro, que no es más que cine hablado,

Charlot en LIMELIGHT





Los «polaroids» no favorecen mucho...

al fin de cuentas se ha venido a convertir en realidad la profecía chapliniana: la expresión por imágenes ha quedado atascada entre diálogos que la ahogan, evadiéndose sólo de tanto en tanto de la mano de un inteligente realizador que sabe el auténtico y maravilloso alcance del sonoro como medio expresivo, y también porque aquellas cintas del mismo Charlot aún no se nos han vuelto viejas y siguen hablando muy fuerte a nuestra comprensión sin necesidad alguna de asomarse al mundo acústico.

Porque el cine *cromático*, del que ya nadie habla, nos sirve sólo para películas sobre Bagdad, aunque algunos sigan confiando en la panacea que convierta los colores del respetable Dr. Kalmus en espejo maravilloso de la gama natural; sin tener en cuenta, que cuando esta casi utopía pueda convertirse en realidad, el cine habrá dado otro paso atrás, ya que el arte jamás puede izarse en el mástil de la lógica sin peligro de sucumbir. El color, ya que hablamos de él, sólo puede usarse — y lo han usado muy pocos — como medio expresivo en forma subjetiva, lo que naturalmente puede ser interesante en algunos films, como *Un americano en París*, *Plegaria a la Verge dels Colls* y *Moulin Rouge*.

Però antes de proseguir, permítasenos preguntar: ¿Qué es el cine en relieve?

Al margen de todas sus imperfecciones, sin querer ahondar en sus minucias técnicas, sin ánimo de entablar polémica sobre el discutible salto de las imágenes al patio de butacas saliéndose del marco de la pantalla, cual *vedettes* que asoman a la pasarela para admiración de los espectadores de primera fila, queremos preguntarnos si este cinema ha surgido de una necesidad de expresión.

Lamentablemente tenemos que contestarnos: NO; el arte no ha intervenido para nada en su alumbramiento y la realidad es que un día, en un lejano país, pensaron que crear cine era algo así como fabricar el coca-cola y pusieron manos a la obra. El negocio fué próspero. Las vampiresas de una belleza sin igual, los hombres apolíneos, los mendigos con *Cadillac* y los *gangsters* simpáticos, hacían las delicias de los espectadores *ingenuos*. Pero todo se ha venido abajo y ha nacido el cine en relieve como ánora de salvación de una *industria* que navega hacia la quiebra impulsada por su falta de humanidad, de asuntos y por la competencia audaz de la televisión.

Este vuelco total que pone en peligro una de las primeras ramas industriales estadounidenses, ha sido debido en parte a que un día Europa, la vieja Europa, despertó de su letargo y con un ladrón de bicicletas que andaba sin trabajo por las calles de cualquier ciudad italiana; el milagro de caridad que se produjo en Milán; unos juegos prohibidos que entretenían a unos niños destruidos por el odio injustificable de unos hombres, y hasta unas muchachas que inundaban de risas la plaza de España, puso ante la realidad a millones de espectadores y Hollywood se tambaleó abrumada por la misma estupidez de sus historias que los buenos aficionados al cine recordamos sólo fragmentariamente, porque en demasiadas ocasiones nos hemos visto en la necesidad de abandonar la butaca mucho antes de aproximarnos al consabido «the end».

La *gran máquina* se detenia y, al igual que en 1926 la Warner Bros, ahora todo Hollywood busca una solución a sus problemas, no llegando a adivinar que la más fácil es aunar la comercialidad con el buen cine.

Però ya hemos visto como en el país de los dólares buscan un camino más ampuloso y, una vez más, andan deslumbrados por el gran espectáculo sin meditar que si a éste le falta la calidad, sólo podrá nutrirse de la novedad técnica que muy pronto aburre. Como muy bien dijo el cineísta amateur don Delmiro de Caralt, el cine tridimensional es algo así como la mujer barbuda, que se paga para verla y es una cosa fea.

O sea, que duela a quien duela, el problema es el mismo y la solución idéntica: falta únicamente calidad en contra de la vulgaridad; humanidad frente a la frivolidad estúpida; originalidad en los temas en contra del rebuseamiento en la forma; y un poco de comercialidad bien entendida, ya que debemos admitir — aunque nos duela — que sin ésta el cine no puede desarrollarse.

Ya tenemos, pues, al cinema americano embarcado en la gran aventura, donde el relieve se ve a ratos, las figuras no guardan proporción, los objetos saltan de la pantalla sin caer en el piso de la sala y perdiéndose no sabemos dónde; mientras nosotros buscamos, sin hallarlas, las posibilidades artístico-expresivas del relieve y su subjetivismo sólo posible por contraste con el cine normal — llamémosle por una vez plano —, pero que resultaría demasiado violento.

Y no nos cansaremos de repetir que nos referimos a un futuro sistema super-perfeccionado, porque nos es imposible tomar en serio estas primeras películas efectistas y de discutible visión tridimensional que hemos visto a través de unas gafas, por cierto muy incómodas. Un cine que, por ejemplo, tienda a anular el primer plano, da razón a la afirmación de don Jacinto Benavente, y conste que no somos amigos de las frases que dedican al cine muchos escritores que no lo conocen o no acertaron a comprenderlo. El relieve debe estar y está en el cine que vemos todos los días, cuando tal efecto se requiere. Está en la fotografía, por escalas degradadas de blanco y negro, como efecto subjetivo aplicado sólo en los momentos oportunos; está en el contraste violento; está en los primeros términos. El cine en relieve y su razón de ser, están en muchos planos de infinitas películas. Está, por ejemplo, en este plano final de *Pasión de los fuertes*, donde el camino que aleja al protagonista se pierde allá en la lejanía; es largo... *muy largo*. O también en la entrada de nuestro amigo *Pepino* en la cripta de San Francisco. He aquí el relieve sin imágenes deformadas, sin gafas y sin pantallas gigantes que no caben en muchos cines ni en nuestras comprensiones.

Un buen amigo afirma que hablar de cine en relieve se le antoja algo así como dialogar sobre teatro mudo y plano, escultura en movimiento, pintura en blanco y negro, música en colores o ballet estático. Pero no hagan ustedes mucho caso de nosotros, porque ya hemos dicho, a poco de empezar, que nuestra actitud es apasionada como aquella que movió a Chaplin y a muchos que siguieron tras él; con la diferencia que del sonoro aún se pudo sacar un gran medio expresivo, desconocido por demasiados y olvidado por otros tantos, y del que nos gustaría hablar.

Por lo demás, el día en que el cine dé la mano a un sonido, a un relieve y a un color perfectos, iguales a la realidad, nosotros, a quienes a pesar de todos los peros, sigue gustándonos el buen cine neorrealista, nos sentaremos en un banco del Paseo de Gracia o pasaremos por las Ramblas y veremos buenas películas, porque en la humanidad anda suelto, entre mucho teatro, también bastante cine.

Però no nos vayamos todavía sin lanzar otra pregunta. ¿Quiéren la solución, señores de Hollywood? Quizá se llame... «LIMELIGHT»..., pongamos por ejemplo. Pero no, porque ustedes no han sabido ver en Chaplin más que a un indeseable.

Las gafas del «3-D» tienen estos inconvenientes..., deforman las imágenes.

Si ya recibe Vd. nuestra revista, no deje que se pierda la adjunta tarjeta de suscripción

ENVÍELA A UN AMIGO

Muchas gracias

CUANTO APRENDÍ EN BRUSELAS

Impresiones del XV Concurso Internacional del
Mejor Film Amateur.

Por DELMIRO DE CARALT

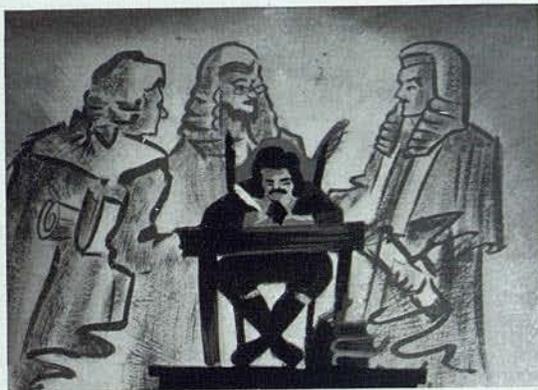
QUIEN más quien menos, todos tenemos nuestro batiburrillo con las ideas a filmar. Unos las guardan en su cerebro, otros materialmente archivadas y otros aún — ¡ay de mí! — anotadas en papelitos que no sabemos dónde están, aunque sepamos que no en la papelera. Cuando, concurso tras concurso, vamos viendo, desarrolladas por otros, ideas o procedimientos que acariábamos *in mente*, si somos cineastas activos nos damos cuenta de la tontería de no haberlos lanzado en seguida a la práctica y, si tenemos la cámara dormida, del error de no despertarla, teniendo algo por decir. Pero ¡cuánta más alegría nos da la sorpresa de una idea o una aplicación no sólo imprevista, sino ni siquiera sospechada! Así el año pasado, en el Concurso Internacional de la UNICA, en Barcelona, al conocer aquellos dos lápices a los que el autor logró infundir expresión (y hacerlos bailar de forma que todavía no nos hemos explicado). Así también en Bruselas, admirando las proyecciones de la UNICA, este verano, confirmábamos que para el cineísta amateur el campo sigue abierto siempre para ir trillando caminos nuevos. Por ejemplo: *Reflets* (Holanda), rodado todo él, íntegramente, con la cámara invertida, o sea que la imagen en lugar de aparecer, como en todo reflejo, cabeza abajo, resultaba cabeza arriba. El efecto causado es sorprendente cuando, sobre imágenes nítidas, brillan y desaparecen las estrechitas de los reflejos, se ondula el palo de la embarcación o avanza la onda suave de una leve ola sobre las imágenes no invertidas. Me imagino un film de fantasía, muy superior a aquél, en color.

Otro ejemplo: la oportuna solarización del film *Luz* (Portugal) cuando en sinfonía de imágenes, va en pos de la luz aquel que huye de las sombras de la ciudad.

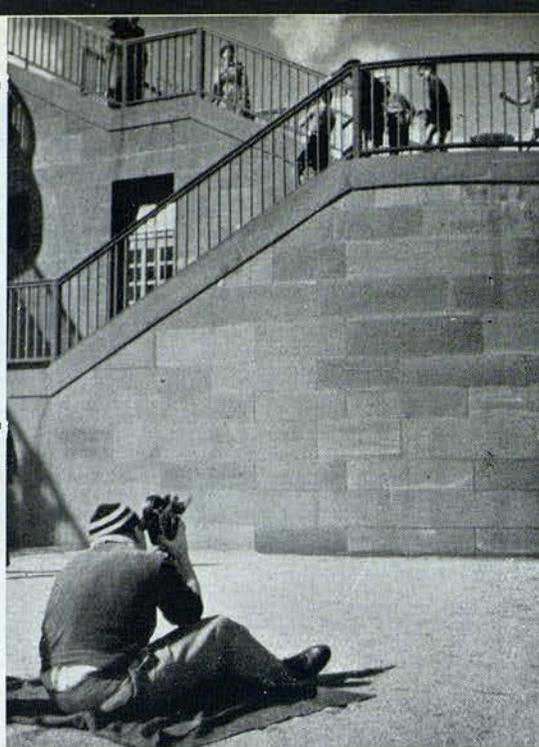
Y todavía: la forma de animar cartones y objetos de *La historia de Walton* (Gran Bretaña), dando vida sin descomponer los movimientos, sino sencillamente (mejor: complicadamente) paseando sombras, alternando planos, encuadres y luces, desplazando la cámara, aumentando el tamaño de los cartones para indicar una invasión guerrera, añadiendo o suprimiendo objetos... El mismo sistema de expresarse por la aparición o desaparición de objetos y personajes lo usa el film *Timórnos Dans* (El paso de las horas, Dinamarca), flojillo pero mucho más mateur y divertido.

También resaltamos cómo logró darse expresión a muñecas y dominar los gestos en algunas escenas graciosas, en el inocente film del Sarre *Weihnachtswunsch*.

Sigamos contando cosas vistas; tal vez, éstas, previstas en nuestra imaginación. Una fué la de enlazar fotogramas de monumentos con hilación argumental, de lo que vimos dos films. Siguiendo un guión, con una trama y jugando con la sonorización,



Del film inglés HISTORY OF WALTON



Del film alemán DAS WAREN NOCH SEITEN

cambios de planos y montaje, *La gesta inmortal* (Argentina), sin moverse de los relieves del monumento al libertador San Martín, nos describe con ritmo justo, en 30 metros, las luchas y victorias de su gesta. Y en *Triangeldrama* (Suecia), se relata la eterna lucha de dos hombres por una mujer, en 25 metros de fotogramas de dispares monumentos. Film curioso y original, aunque realizado con poca habilidad, es una muestra de film personal y amateur.

La otra idea, que soñábamos aplicar si un día nos desaletar-gábamos, fué la del uso del negativo, no a tontas ni a locas, sino intercalado con intención determinada. Y lo fué, magnífica, aplicada a la visión atemorizada de la paciente, quien sospecha que haya veneno en el vaso que le tiende la enfermera, a la que ve desfocada y en negativo, en el film *Boemereang* (Bélgica). Con menor resultado, pero con el interés de demostrar una inquietud en un amateur de 18 años, la huida, en negativo, de la chica por los campos hasta llegar al hogar, en *Ange ou Demon* (Suiza).

Personalmente nos complacen estos intentos, estos ensayos, tanto los sencillos como los audaces y, calidad por calidad, premiaríamos siempre aquellos films que los contuvieran. Lo que ocurre con frecuencia — ¡qué lástima! — es que acompañan a films no logrados en su conjunto y, como es lógico, ganan los que son mejores globalmente.

Lo mismo ocurre al quedar ignoradas escenas o imágenes sueltas, de imborrable recuerdo para quien las vió, esparcidas en films medianos de los que no pasan a los archivos: así aquellas imágenes de arena del *Dune Days* (Australia), flojo en cuanto no era documento de la duna, luces y sombras, y el deshacerse en pequeños escalones... Así como el reflejarse sobre el vidrio tosco de una puerta la encantadora cara del niño y de su madre en *Un libro de fábulas* (Italia) y el misterio de las luces raras de la medianoche escandinava en los films de leyendas noruegas en *Midsommernattsdröm*, con la Hulde de cabellos rubios y cola de vaca, y con el gigante Troll del *Jonsprull i Vassfaret*.

Es lógico que estos aciertos aislados no salven un film mediocre, pero lo que parece podría discutirse es cuando la totalidad de la obra constituye un ensayo. Pero va, sin discusión, al cesto si el resultado no es bueno. Así el dibujado directamente sobre el celuloide, *Kunstloperen* (Suecia), trazando rayas que intentan figurar un patinador (incluso reflejado en el agua). Este film es muy poquita cosa, pero ¿dónde queda nuestra machacona queja de la falta de films de fantasía si no se presta el menor apoyo cuando aparece uno de estos films irreales o abstractos? En realidad se les anteponen films mejores, pero que no son de fantasía («genre» en la expresión francesa de la UNICA), enviados a tal categoría porque las naciones, incluyendo la nuestra, no disponen, en el momento de la selección, de una auténtica obra de pura fantasía. Este año tenían trama argumental *Narzissa, Sonata, Aspecten, Illusion, Knopfermandehn, Dune Days y Reve ou réalité*, todos ellos incluidos en la categoría «genre».

* * *

¿Y la lección de lo que no debe hacerse? Recuerdo la sonorización de *Los caprichos de Goya* (Italia), que llevaba muy buen



Del film sueco TRIANGELDRAMA

camino, cuando se estropeó el equilibrio sonido-imagen al añadir, por micrófono, para aquella parte del jurado de habla francesa, unas explicaciones innecesarias. Moraleja: los films deben proyectarse tal cual son, sin añadiduras circunstanciales.

Otra cosa que no debería hacerse: seleccionar para el Concurso de la UNICA documentales sin un mínimo de esencia cinematográfica. Somos partidarios de la máxima libertad y no queremos ni insinuar que preferiríamos ver temas menos áridos que el de soplar un tubo de laboratorio, pero sí pretendemos poder pedir que, en un concurso de Cine, se premie el contenido cinematográfico, prescindiendo del valor pedagógico. Y, tal vez, proponer en el próximo Congreso de Lisboa el acuerdo de advertir a los seleccionadores nacionales que se dará al Jurado la consigna de puntuar la forma cinematográfica de exponer el tema, o la amenidad del mismo, y no el interés didáctico, si éste es expuesto anticinematográficamente. Y nos evitaríamos las horas monótonas de contemplar films (muy interesantes vistos fuera de un Concurso de Cine), como el del minucioso y lento modelaje de un pez (*Processos de modelação*, Portugal) o la delicada e interminable fabricación de una rara lámpara (*Verrerie et Gaz*, Holanda) sin otro esfuerzo de imaginación que el de apretar el botón tras encender unos focos.

Hablando de documentales, recordemos las muchas cosas buenas que vimos: la evitación de la monotonía que acabamos de citar, en *La naissance d'une eau forte* (Bélgica), en el que, antes de empezar el detallado proceso de obtención de un aguafuerte, sitúa al artista en el ambiente de la Camarga tomando croquis de las fiestas de las Santas Marías, y así ameniza, por lo menos el principio del film. Y la paciente animación de que hemos hablado de la *Historia de Wallon* (Gran Bretaña); la finura y delicadeza de color y una cierta poesía y humanidad en *Pecheurs sans port* (Francia), de la cineísta madame Jacquelin (¡¡bienvenido el elemento femenino entre los concursantes!!), film sobre la pesca «del bou» en las costas portuguesas. Y la perfección y absoluto dominio de casi todo el film *Give us this day* (Australia). Este «Dádnoslo hoy» es la historia del pan y de su elaboración; de color insuperable, con acertados traspasos por desfoque, con muchas imágenes de pleno arte pictórico y escenas buenisimas como la del pobre hambriento que aún comparte con su perro flacucho un pedazo de pan que encuentra. También recuerdo interesantes primeros planos de caras y tipos, así como hiladoras con su rueca y tejedoras de mantas de rayas de vivos colores de *En el solar de la Virgen del Valle* (Argentina).

* * *

¿Otras cosas que puedan interesar? Ahí va una: vimos dos films con sendos ejemplos de la forma de aprovechar escenas tomadas en otros tiempos, haciéndolas entretenidas incluso para personas ajenas a la intimidad de los mismos. El primero, el magnífico *Make Mine Movies* (Australia), verdadero hallazgo para enseñarnos retales que poseía el autor desde sus primeros pasos en el cine. ¿Cómo los montó para colocárnoslos? Veamos una sinopsis e imaginemos encontrarnos en un parque de maravilla con colores soberbios (el autor nos decía que en Australia es donde mejor se revela, siguiéndole Africa del Sur): un empedernido jugador en las apuestas de caballos está triste comprobando, una vez más, su mala suerte. Pasa un amigo simpático y le dice que debería cambiar de afición. Pero, ¿cuál? Unos novios en un banco... parece que no le tienta. Un personaje que corre tras una mariposa... tampoco. El amigo traía su cámara de cine. ¿Por qué no probarlo? Escepticismo. Pero... ¿qué hacer con esto? Y el amigo empieza el relato de lo contentísimo que está de conservar tantos recuerdos de su vida, y alternando con escenas de los dos en donde el otro se va convenciendo e ilusionando, desfilan aquellas escenas (seleccionadas) que todos tenemos, sin ilusión, tomadas durante una excursión o viaje, y de cuando novios, y la boda... y los niños, y el jardín con flores en todas las épocas... ¡Sí, decididamente! ¡Es mejor esto que perder el humor y los cuartos en las malditas apuestas de las carreras!

Se levantan y se van del parque, pero... apenas puede comprar un periódico, abre la página de la lista de caballos y se precipita a una cabina telefónica para apostar. (Sin el «gaga» final el film perdería mucha gracia.)

La otra lección la debemos al amigo Munz, en el film *Spanien plauderei* (Alemania). Encantado de la visita a Barcelona (UNICA 1952), decidió volver a España y se encontró con las numerosas escenas de ambos viajes, en las que aparecía su mujer una y otra vez... y una y otra vez. ¿Cómo montar el film? Solución: que sea ella quien explique el viaje, y así se excusa su constante presencia. Pero falta la chispa y la obtiene así: empieza en el aeródromo alemán, donde una amiga está esperando la llegada del Iberia. Desciende la viajera y se sienta a comer con su amiga en el restaurante al aire libre del propio campo, y todo cuanto va ocurriendo a su alrededor lo compara con lo de España. Así, lo que ha comido, la música que ha oído, los tipos, las flores, los bailes que ha visto. Por cierto que la señora está encantada con todo lo nuestro.

* * *

Sigue pareciendo más fácil —al menos abunda más— lo dramático que lo cómico. Sin embargo, hubo dos exponentes del buen humor. Uno, el simpático *Traesnit* (Dinamarca), de la docena y pico de films cortísimos que se presentaron este año; una pareja feliz, al llegar el fin de semana a su jardín ven, extrañados, cómo un arbolillo es menos alto que la semana anterior. Van a buscar una foto para confirmarlo y cuando regresan aún es más pequeño, y va disminuyendo ante su vista, enterrándose hasta desaparecer. La cámara nos lleva al jardín vecino, donde están arrancando un gran árbol de cuyas raíces era aquél un brote. Una breve broma muy casera y amateur.

También el alegre y divertido *Le troisieme oeil* (Francia), que empieza con la proyección casera de los primeros rollos de un debutante, con todos sus errores, siguiendo la comicidad cuando sale a comprarse el traje de «cineísta amateur», y también al no perder de vista al perro que se le tragó el teleobjetivo. Al final, cuando cae a la piscina desde la palanca, como no sale... y no sale... pone *Fin*.

También sonreímos con el optimista *Das Waren noch Selten* (Alemania) cuando, entre tantas travesuras, los chiquillos hacen llegar unos ratones al balcón de una señora, metiéndolos en una tubería que ellos aguantan desde la calle. Este film, que ganó nuestro precioso «Premio España al film más optimista», tiene el acierto de saber intercalar las escenas familiares juveniles —base del tema— figurando que se animan las fotos de las páginas de un viejo álbum de juventud hojeado por dos amigos que se encuentran tras muchos años de no verse.

* * *

Al terminar me doy cuenta de que me he referido más veces que a los films ganadores a aquellos que no lo fueron. Bueno. No importa; así sabrán que han ganado, al menos, un lugar en mi corazón.

Esto es cuanto recuerdo hoy de la lección que aprendí en Bruselas, este verano, acerca de esta asignatura del Cine, en la que sospecho que todos los de nuestra generación no lograremos pasar de aprendices (la obra maestra no aparecerá hasta que pueda admirarse en el siglo XXV como obra del XX, sin enraciarse).

Y si no les ha parecido bien la perorata, denme calabazas y volveré en septiembre, al regresar del Concurso Internacional de Lisboa, si Dios quiere.

a l'elenc del arxell



Del film inglés SIDETRACKED

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



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

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



TRUCAJES Y EFECTOS TÉCNICOS

Por D. FUNDIDO ENCADENADO

V

LA UTILIZACIÓN DE ESPEJOS

La primera idea que de la técnica cinematográfica entró en mi cerebro cuando niño, fué la de que el cine era todo truco y que todos sus efectos se lograban con el uso de espejos. Fué ésta una idea muy generalizada en los principios del cine. Cuando una escena parecía inverosímil se decía que estaba realizada con espejos. Sobre todo las escenas en que aparecía un mismo actor en dos «papeles» distintos. Ideas pasadas a nosotros a través de nuestros padres.

Recuerdo perfectamente que yo, niño curioso, a menudo interrogaba a mi padre sobre el cómo podían haber filmado tal o cual escena espectacular — un terremoto, una inundación, un inverosímil asalto a un tren lanzado a toda velocidad, una visión lunar, etc. — y que, invariablemente, mi padre sonreía (sonrisa que ahora veo en todo su sentido irónico) mientras sentenciaba: Nada... todo esto es truco, y se hace por medio de espejos...

Los espejos llegaron a ser para mí el más misterioso y fabuloso de los medios para producir maravillas, pues nunca me fué precisado el cómo.

Hace ya tiempo que los espejos han perdido para mí todo su encanto de brujería. Lástima. Los trucos que con ellos pueden obtenerse ya no son secretos inviolables... y por ende no son muchos.

Pero al enfrentarme hoy, en este intento de divulgación, a sus posibilidades, he llegado a la conclusión de que el espejo se usa, sin embargo, demasiado poco.

Sobre todo en cine amateur debe rendir mucho más. Su uso debe hacerse más habitual. No sólo para crear fantasías sino para usos muy estimables y prácticos.

La primera gran y simple utilidad del espejo es la de permitir filmar en habitaciones reducidas. El gran problema de los interiores es el de no disponer casi nunca de espacio suficiente para que la cámara abarque un campo relativamente grande ni aun con el empleo de objetivos granangulares. Lo que en cine llamamos un granangular lo es muy poco si lo comparamos con los de uso en las cámaras fotográficas, pues éstos recogen un campo dos o tres veces mayor que los primeros. Por lo tanto, siempre hay necesidad de retroceder, retroceder, retroceder. Hasta que topamos, con cámara y trípode, contra la pared, sin conseguir «coger» toda la escena. Pues bien: con un espejo de buena calidad podemos fácilmente solucionar el problema sin otro límite en sus posibilidades que el tamaño de la *luna* que empleemos. Para ello basta filmar la escena reflejada en el espejo convenientemente colocado en un ángulo de la habitación. De esta forma, con un espejo de unos 60 centímetros, y en una habitación de 4 metros, casi se puede doblar el campo de un objetivo.

Nos daremos cuenta de ello por la distancia del enfoque, pues será mayor al enfocar a través del espejo. Por cierto que es conveniente para el cineísta comprender perfectamente las reglas del enfoque sobre espejos (o, para el caso, cualquier superficie especular).

Es muy extendida la creencia que al filmar una imagen reflejada en un espejo se debe graduar el objetivo sobre la distancia de la cámara al espejo, como si la imagen estuviera en la misma superficie del cristal. Otro error muy común es el de graduar sobre el doble de esta distancia. Ni una cosa ni otra. Si bien imágenes que vemos reflejadas en un espejo están situadas *dentro* del mismo lo están a una distancia igual a la del objeto real al espejo. Es decir, la imagen virtual del espejo es simétrica a la real respecto a la superficie especular. Para saber, por lo tanto, a qué distancia debemos focar basta *sumar la distancia de la cámara al espejo y la del espejo al asunto*. Esta regla es general para toda clase de escenas reflejadas en superficies planas, incluso, por ejemplo, las aguas de un lago.

Volviendo a la utilización del espejo para aumentar la distancia entre la cámara y la escena, conviene tener en cuenta otra cosa: Que una sola reflexión, o un número impar, invierte el

sentido del modelo. Es decir, lo que está a la derecha queda a la izquierda. En muchos casos esto no tiene ninguna importancia, ya que no puede notarse. En casos en que aparezcan letreros u otra cualquier cosa en que la inversión relativa pueda ser descubierta, es necesario proveer el objetivo de un pequeño prisma de reflexión total (como los usados para filmar de lado), con lo cual las superficies especulares son dos y con ello los objetos quedan impresionados en su posición normal.

En este mismo orden de ideas cabe señalar aquí la utilidad de un espejo cuando se trata de filmar un actor a *vista de gusano*, o sea desde el suelo. Si se desea *coger* la mayor parte posible del actor no hay más remedio que situarlo encima de un pedestal, mesa, etc., o filmarlo desde el fondo de una zanja o margen. Pues bien: bastará colocar un espejo al suelo, junto a los pies del actor, para obtener una imagen del mismo igual a la que hubiéramos logrado desde el fondo de una zanja de más de dos metros.

Veamos ahora algunos de los trucajes que se pueden hacer mediante espejos, pues lo dicho hasta ahora sólo constituyen recursos.

En primer lugar podremos hacer que la imagen reflejada en un espejo cualquiera aparezca y desaparezca a voluntad. Supongamos que un actor está delante del espejo de un tocador. Al mirar al espejo, se ve a sí mismo pero de pronto se da cuenta de que aparece en el espejo otra persona... El actor se gira. No hay nadie en la estancia... Mira otra vez al espejo y ve a la figura... ésta sonríe y desaparece. Basta para ello que este segundo actor se halle situado sobre un fondo negro y sin iluminar. En estas condiciones al filmar el espejo no se verá más que la imagen del primer actor. En el momento oportuno se dirige la luz de un foco hacia el actor del fondo y éste aparecerá en el espejo. Cuando sea el momento de desaparecer bastará apagar o apartar el foco.

Comunicando a un espejo plano ciertos movimientos de rotación o balanceo, la imagen que se filma queda afectada por giros o desplazamientos más o menos importantes y variados. Hay que tener en cuenta que al girar un espejo un cierto ángulo la imagen reflejada gira un ángulo de doble abertura. De ahí que para ciertos balanceos es mejor el uso del espejo que mover directamente la cámara.

Uno de los trucos de más amplias posibilidades consiste en disponer un espejo de forma que cubra solamente la mitad del campo normal del objetivo y filmar simultáneamente la escena situada frente a la cámara y otra situada a un lado y reflejada por el espejo. Como ejemplo podemos imaginar un fotograma dividido en dos partes iguales por una divisoria vertical y en cada una de ellas transcurre una escena diferente. La primera mitad será la tomada directamente y la segunda es la reflejada por el espejo.

Conviene tener en cuenta que al disponer tal combinación precisa que las distancias de las dos escenas estén comprendidas entre los límites de la profundidad de campo de la abertura relativa usada en el momento.

Basado en esta misma posibilidad de poder filmar simultáneamente dos escenas se conoce un procedimiento llamado «Schufftan», con el cual se consigue filmar escenas sobre fotografías. Pero el detalle de este trucaje será objeto de otro artículo.

Otro clásico truco a base de espejos es el que consiste en repetir indefinidamente la imagen de un modelo reducido, por ejemplo, un árbol, una bandera, etc. Ello se consigue disponiendo convenientemente dos espejos en paralelo, encarados, con el modelo entre ellos y la cámara adosada a la arista vertical de uno de los espejos.

(Continúa en la pág. 27)



SECCION DE CINEMA AMATEUR
del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

INAUGURACIÓN DE CURSO

La «Sección» abrió el actual curso 1953-54 con una sesión pública de gala, celebrada el día 31 de octubre en la sala de proyecciones de la C. J. I. T. Este acto tuvo carácter de homenaje a los autores de los films que representaron a España en el XV Concurso Internacional de la UNICA (Bruselas).

La primera parte del programa estuvo integrada por dos films ajenos al homenaje: *Nuit blanche*, del Dr. Chérigé (París), que fué premiado en el Concurso Internacional del pasado año, celebrado en Barcelona, y *La mejor parte*. Este merece atención especial tanto por sus cualidades como por el hecho de ser desconocido para el público de la «Sección». Se trata de un documental en color, sobre la obra de los Hermanos de San Juan de Dios, en Francia, y ha sido realizado por el prestigioso cineasta amateur francés Pierre Boyer, director de la revista «Ciné Amateur», con adaptación musical y ejecución de nuestro consocio Carlos Santías y sonorización por pista magnética a cargo de J. María Galcerán, delegado de relaciones exteriores de la «Sección». Boyer da, con *La mejor parte*, una provechosa lección práctica de cine a los amateurs. El film nos da a conocer en su emocionante interioridad tres centros distintos de la institución: uno destinado a asilo de ancianos, otro a tratamiento y adaptación al trabajo de perturbados mentales y un tercero a la infancia deforme. Un joven a quien el conocimiento de la obra influye de tal modo en su vida que decide ingresar en la institución, justifica el desarrollo del film y da nexo a sus tres fases. Pero esto no pasaría de ser una excelente idea en la concepción del film, si luego no le siguiera una cadena de aciertos en el modo de desarrollarlo, en los encuadres, en la planificación, en el paso de unas secuencias a otras, todo lo cual corresponde al realizador. Es un film estudiado y sentido; tiene cuerpo y tiene alma. Y obsérvese que se trata de un documental, pero, más sinceramente que un drama de ficción, pone lágrimas de emoción en nuestros ojos. El fondo musical a guitarra, escrito y ejecutado por Santías, contribuye notablemente a crear el clima emocional de esta inolvidable cinta.

La segunda parte del programa estaba formada por las cuatro cintas seleccionadas para el Concurso Internacional. De *Croquis de Vich* y *Sonata* hemos hablado en los números 9 y 8 de OTRO CINE, respectivamente, al comentar los films del Concurso Nacional en el que ambas fueron dadas a conocer. De *La vida es un juego de manos* se habló en el número 7 (pág. 20), en la reseña de una sesión dedicada a su realizador, Eusebio Ferré. Queda *Carrousel*, de Enrique Fité, segundo premio entre los films de argumento del Concurso Internacional de Bruselas; obra que no había pasado por el Concurso Nacional y era desconocida en el «Centro». Mejor que nuestro propio comentario creemos de interés reportar el que dedica a *Carrousel* la revista belga «Ciné amateur magazine», entre sólo una media docena de los mejores films del Concurso Internacional. «Si yo fuese capitalista — dice el autor del comentario — confiaría sin miedo a Fité la realización de un film de argumento profesional. El colmo de la técnica es de que sea inadvertida. Esta técnica es la de Fité. Es un modelo de «découpage» el de todas las escenas entre el joven matrimonio en su pisito. La combinación de panorámicas de la cámara y de movimientos de los dos personajes, las entradas y salidas de campo, el acercamiento de los centros de interés, todo ha sido estudiado para economizar los cortes y asegurar al relato fluidez y continuidad. Que el cineasta ha superado el estadio de la técnica por la técnica se percibe también en la emoción, en la humanidad de la puesta en escena. Sus dos intérpretes son a la vez fotogénicos y expresivos. Pero el mérito principal corresponde a quien los ha dirigido. Lástima que el tema sea muy poca cosa. Se adivina el propósito: hacer emocionante un episodio cotidiano, introducir la poesía (el «carrousel») en lo real; a pesar de todo, le falta un poco de cuerpo al asunto.»

En el intermedio fueron entregados los premios del Concurso Internacional por el Ilmo. Sr. Delegado Provincial de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Información y Turismo, don Demetrio Ramos, quien honró la sesión con su asistencia y dirigió a los homenajeados y al público unas intencionadas y simpáticas palabras.

COLOQUIO SOBRE LAS BASES DEL CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR.

En la Asamblea anual de la «Sección» celebrada el verano último surgió una idea que la Directiva acogió con agrado y se hizo el propósito de llevarla a la práctica tan pronto se abriera el curso. Se trataba de efectuar un público cambio de impresiones respecto a las bases del Concurso Nacional. Este representa tanto en la vida del cine amateur, que se creyó muy acertada la celebración de un coloquio dedicado a contestar a los cineastas interesados las preguntas que desearan formular acerca de las normas en que se desenvuelve el Concurso, así como a escuchar sus sugerencias antes de redactar definitivamente las bases para el próximo año.

El acto se celebró el día 18 de noviembre en el «Centro», con una asistencia bastante numerosa y formada en su mayor parte por elementos jóvenes, nuevos y entusiastas cineastas que se han dado a conocer en los últimos concursos y que, por ley natural de la vida, llevan en su juventud la llama de la desconformidad y de la renovación.

Se sentaron en el estrado el Presidente de la Sección, señor Rifá, el Secretario, señor Aymerich, y el Redactor-Jefe de OTRO CINE, señor Torrella, a quien estaba confiada la dirección del coloquio.

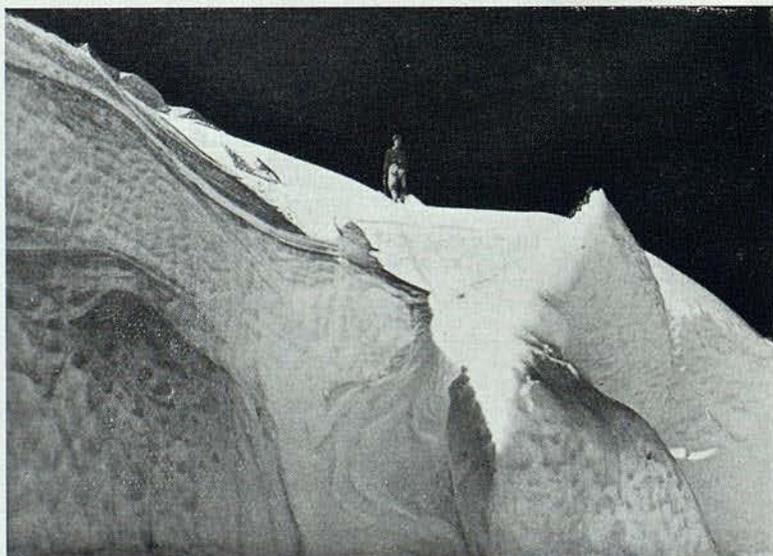
Empezó el señor Torrella advirtiendo que se había mantenido el término «coloquio», que surgió espontáneamente con la idea inicial, por estar a la orden del día y por tener que denominar el acto de un modo u otro, pero que no estaba en el ánimo de la Directiva imitar a nadie, sino que «nosotros íbamos a hacer nuestro coloquio». Previno también a los asistentes que por no tratarse de una reunión o asamblea no se adoptarían acuerdos. Serían contestadas las preguntas y anotadas las sugerencias, y luego la Directiva resolvería según su criterio.

El Secretario dió, primero, una lectura general al proyecto de bases, en las que, como ya advirtió previamente el señor Torrella, figuraban algunas modificaciones importantes con relación a las de concursos anteriores. Y a continuación se repitió la lectura apartado por apartado, destinándose a cada tema un turno de preguntas y sugerencias.

La Dirección fué muy benévola y los asistentes pudieron *coloquiar* largamente sobre los puntos fundamentales y hasta en algunos momentos el diálogo adquirió tonos de discusión no del todo amigables. Pero de la discusión nace la luz y ésa resultó muy provechosa tanto para los que participan en el Concurso de puertas afuera como para los que lo viven por dentro. Los directivos de la «Sección» tuvieron ocasión de conocer puntos de vista inéditos por venir de gente nueva (y que, además, han llegado al cine amateur por caminos distintos y lo sienten de otro modo) y los jóvenes concursantes conocieron el mecanismo interno del Concurso, que seguramente no imaginaban tan complejo.

En la redacción definitiva de las Bases, tal como aparecen publicadas en este mismo número de OTRO CINE, se apreciará

Del film *DES HOMMES ET DES MONTAGNES*, premiado en Trento



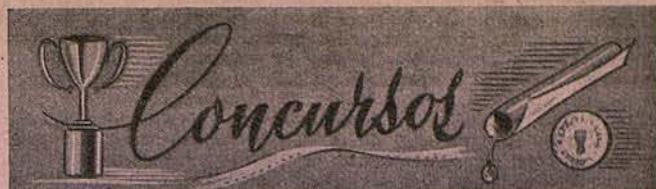
que el coloquio no ha sido estéril, y hasta sin haber asistido al mismo bastará la comparación de estas bases con las del año anterior (número 4 de OTRO CINE) para darse cuenta de ello. A pesar de todo, hay que contar de antemano que la nueva redacción no dará satisfacción cabal a ninguno de los coloquiantes, pero debe confiarse también que la comprensión de éstos les dará a entender que tanto como su ardor juvenil e interés personal vale la experiencia de quienes vienen ensayando a lo largo de dieciséis concursos de cine amateur.

INFORMACION VARIA

GRUPOS «AVANTE» Y «BENEDICTO».—Los dos grupos de producción amateur «Avante» y «Benedicto Films», de Barcelona, presentaron conjuntamente sus producciones 1952-53, participantes en el Concurso Nacional de este año, en una sesión celebrada el 17 de junio en el Salón de Proyecciones de la C. J. I. T. (Aragón, 275). Completaron el programa tres films de Felipe Sagúes, «Inspiración», «Secuestro» y «Marte no es un dios», los cuales constituyeron la primera parte. La segunda estuvo integrada por los films «Migdia» y «Fantasía en cuatro tiempos», de Jorge Feliu; «Triángulo», de Jorge Feliu y Francisco Ibáñez; y «Las ambiciones de Pepe», de Salvador Tort.

El grupo «Avante.—Producción Amateur de Obras Cinematográficas», está integrado por el siguiente equipo: Jorge Feliu, dirección; Francisco Ibáñez, guionista; Juan Gispert, cámara; Emma Peñalosa, Juan Bartumeu y M.^a Angeles Casajuana, intérpretes. El grupo «P. C. A. Benedicto Films» lo componen los elementos siguientes: Salvador Tort, dirección y guión; Jorge Juyol, cámara; Juan Benedicto, montaje; Roberto Forcadell, Mary Taroncher, Lolita N. Moreno, Bernardo Chaler y Antonio Soler, intérpretes.

El 25 de octubre la «Asociación de Pesebristas» de Rubí presentó en dicho centro una sesión de cine amateur a cargo de Salvador Baldé, quien había residido en dicha villa. El programa estaba integrado por los siguientes films: *Mura*, *Solsona en fiestas*, *Fragil misantropía*, *Pesca fluvial*, *Turistas a Andorra* y *Santa Infancia*.



BASES DEL XVII CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

La «Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña», cumpliendo la misión de organizar anualmente el CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR, convoca el XVII, correspondiente a 1954.

Por la presente convocatoria la Entidad organizadora invita a todos los cineastas amateurs del país a presentar sus films al Concurso, y les recuerda que éste es la única manifestación pública de carácter general, de la producción cineasta amateur española.

El Concurso se regirá por las siguientes

BASES

Concursantes.—Podrán tomar parte en este Concurso todos aquellos films amateurs impresionados directamente sobre película ininflamable, en cualquiera de los anchos de 16, 9'5 y 8 milímetros y realizados por amateurs españoles, residentes en España o en el extranjero, exceptuándose solamente los films presentados en Concursos anteriores convocados también por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña.

Se establece una modalidad de participación denominada «fuera de concurso», en la que podrán inscribirse aquellos films cuyos autores, poseyendo «Premio extraordinario» o tres «Medallas de Honor» como mínimo (concedidos en Concursos anteriores) así lo deseen.

Tema.—El tema de los films es libre.

MOTOCAMARAS PROYECTORES ACCESORIOS PELÍCULA VIRGEN PANTALLAS

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 22-14-70

REPARACIONES MECÁNICAS, ÓPTICAS, ELÉCTRICAS Y DE FOTÓMETROS

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

SESIONES DE CINE A DOMICILIO

Para la emisión del fallo el Jurado agrupará los films concursantes en las tres categorías fundamentales: «Argumento», «Fantasía» y «Documental», según el aspecto de más valor e importancia que haya apreciado en cada uno, independientemente de la categoría que le haya asignado el autor.

La definición de cada una de estas categorías (según acuerdo del Congreso Internacional de la UNICA) se inserta como orientación al final de estas Bases.

Inscripción. — Se fija un plazo para la inscripción de los films, que terminará el día 28 de abril de 1954, a las 21 horas.

Para efectuar la inscripción basta entregar, o enviar, a la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (calle Paradís, 10, Barcelona) el «Sobre-modelo oficial de participación», que la propia Entidad organizadora facilitará a quien lo solicite y en el que deberá cumplimentar el siguiente cuestionario:

- a) Título o lema.
 - b) La palabra «Documental» o «No documental», según sea el carácter dominante del film, con el único objeto de agrupar las sesiones de clasificación.
 - c) El número de bobinas y el metraje total.
 - d) El ancho de la película.
 - e) La indicación «Sonoro banda óptica» si el film es sonoriado por pista fotográfica, impresa en el mismo; «Sonoro pista magnética», si lo es por pista magnética adherida a la misma película; «Discos» y revoluciones de los mismos, si debe efectuarse la sonorización con acompañamiento de discos fonográficos; «Micro», si debe emplearse micrófono; «Magnetofono», si debe efectuarse con cinta o hilo magnetofónico aparte.
 - f) La palabra «Relieve», si el film es en tres dimensiones, con indicación del sistema.
 - g) La marca del material virgen y de la cámara empleados, en caso de que el film pueda optar a los Premios de cooperación, para los que es necesario al Jurado conocer tales datos.
 - h) La palabra «Debutante» en el caso de tomar parte por primera vez en el Concurso Nacional.
 - i) La localidad de residencia del autor si el film puede optar a los premios de cooperación por regiones.
- Se establece una cuota de 50 pesetas para cada inscripción. Para los socios de la «Sección» dicha cuota será de 25 pesetas.

Por el hecho de inscribirse se entiende que el concursante acepta estas Bases en su totalidad.

Entrega de los films. — Con carácter improrrogable se fija por todo el día 19 de mayo el plazo de entrega de los films previamente inscritos.

No se admitirá ningún film que no haya sido previamente inscrito.

Los films inscritos que no hayan sido presentados en la fecha indicada serán excluidos del Concurso, quedando anulada la inscripción y sin derecho a extorno de la cuota satisfecha.

Si el concursante lo desea, podrá efectuar simultáneamente la entrega del film en el acto de su inscripción.

Requisitos a cumplir en la entrega. — Los films deberán ir montados en bobinas de las que se expenden en el comercio, con exclusión de bobinas de confección propia, al objeto de evitar dificultades en la proyección.

Además, deberán ser entregadas con su correspondiente caja metálica, en la que se hará constar, con caracteres indelebles escritos directamente en la tapa, o con un sistema adhesivo garantizado:

- a) Título o lema.
- b) Número de bobinas (las cuales irán numeradas por orden de proyección).
- c) Ancho de la película.
- d) Sistema de sonorización.

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

Se acompañará a cada film:

1.º Un sobre cerrado que en su exterior contenga únicamente el título del film, y en su interior, además del título, el nombre y dirección del autor.

2.º Una breve descripción del tema o una síntesis del film, la cual tan sólo conocerá el Secretario del Concurso y se utilizará posteriormente a efectos de archivo.

3.º Una relación de los discos entregados para la sonorización. (Y en el caso de que el autor no pueda efectuarla por sí mismo o por persona delegada por él, las instrucciones que considere oportunas para la colocación de los discos.)

Además, la Comisión de Publicaciones de la Sección agradecerá la entrega de fotografías referentes al film, ya sean de

PAN CINOR 8

La gran novedad de las recientes Ferias Internacionales de Valencia y Barcelona ha sido la presentación del

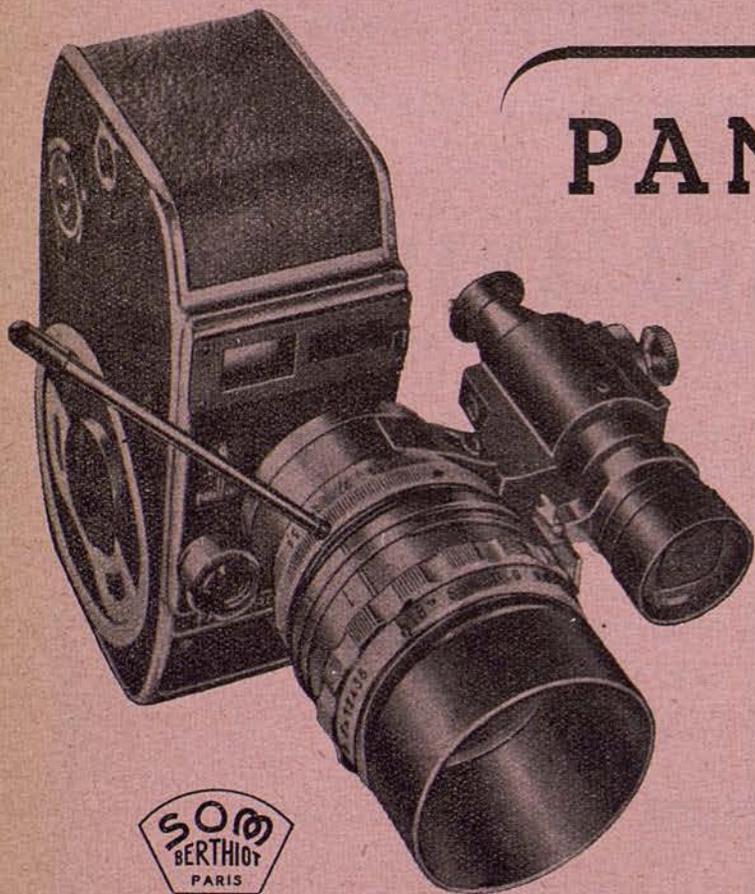
PAN CINOR 8

el objetivo de focal variable estudiado para las cámaras

PAILLARD-BOLEX L.8, B.8 y H.8

EN UN SOLO OBJETIVO TODAS LAS
FOCALES DESDE 12 HASTA 36 mm.

Sin perder el enfoque, y con solo mover una varilla, pasará gradualmente desde un plano general a un primer plano, en el llamado «traveling» óptico, sin moverse de sitio. Innumerables efectos a merced de los partidarios del 8 mm.



Representante General para España: GERMÁN RAMÓN CORTÉS. Aribau, 74 - BARCELONA - Tel. 302632

escenas del mismo, vistas de rodaje, autores, intérpretes, etc., citando en su reverso el título del film a que corresponden. Por el hecho de la entrega de fotos se entiende autorizada su publicación en el órgano de la Sección (la revista OTRO CINE) y, de no indicarse lo contrario, la cesión a otras publicaciones.

En la Secretaría se extenderá recibo del film, haciendo constar el número de bobinas y lo que juntamente con el film se entregue.

Sesiones de clasificación. — Finalizado el plazo de entrega, se publicará el programa de las sesiones de clasificación, que tendrán lugar en el local social del Centro Excursionista de Cataluña, durante los días y horas que oportunamente se indicarán.

En estas sesiones, los autores o personas por ellos delegadas, tendrán acceso a la cabina de proyección para atender a la sonorización de sus films. Los films cuyos autores no hagan uso de este derecho serán proyectados sin acompañamiento musical alguno.

Los concursantes que residan fuera de Barcelona podrán solicitar un acompañamiento musical determinado, debiendo para ello comunicar detalladamente los discos necesarios y su orden de colocación. Se procurará seguir sus instrucciones, pero sin aceptar responsabilidad alguna en cuanto al resultado.

La «Sección» dispone de aparatos de proyección para films corrientes. Para casos especiales, el concursante deberá proveer, con la debida antelación, los proyectores y útiles necesarios a los films especiales que haya presentado.

Si el Jurado lo cree conveniente, podrá suspender la proyección de cualquier film para continuarla en privado.

La entrada a las sesiones de clasificación será reglamentada por la Comisión organizadora.

Jurado. — El Jurado estará integrado por cineastas amateurs que no presenten films en este Concurso, así como por otras personas de reconocida solvencia dentro de la cinematografía.

El número de miembros del Jurado no podrá exceder de doce ni ser inferior a seis.

El Jurado tiene facultad para resolver todos aquellos casos no previstos en estas Bases.

Fallo. — El Jurado atribuirá, en todos los films concursantes, una puntuación independiente y de idéntico tope numérico (20) a cada uno de los cinco conceptos siguientes:

1. Impresión global.
2. Valor intelectual (elección e interés de la idea, guión y transcripción cinematográfica).
3. Valor artístico (composición de la imagen; interpretación; ambientación; música; comentario).
4. Valor técnico (dirección; técnica de la toma de vistas; realización fotográfica).
5. Ritmo (montaje y construcción del film; desarrollo cinematográfico).

Para establecer el promedio de puntuación de cada film se seguirá el criterio adoptado en el «Concurso Internacional del Mejor Film Amateur» (UNICA), haciéndose públicos los promedios que hayan obtenido todos los films distinguidos con premios oficiales y menciones honoríficas. Las puntuaciones de los demás films quedarán nulas y sin efecto.

El Jurado podrá considerar «no calificables» los films en que aprecie un carácter publicitario o comercial, o por otros motivos que le induzcan a tomar esta determinación, justificándola.

El fallo es inapelable y no se admitirá correspondencia sobre el mismo.

PREMIOS OFICIALES. — Los premios oficiales son:

Medalla de honor, adjudicable a los films que alcancen un promedio de puntuación superior a 72.

Medalla de plata, a los que alcancen un promedio entre 62 y 71'9.

Medalla de cobre, a los que alcancen un promedio entre 52 y 61'9.

Además, el Jurado podrá destacar con *Mención honorífica* aquellos films que, sin alcanzar los 52 puntos, tengan, sin embargo, algún aspecto digno de mención.

Por último se adjudicará un único *Premio extraordinario* al mejor film del Concurso, siempre que sus cualidades le hagan acreedor, a criterio del Jurado, de tan especial distinción. Este premio ha sido donado, como en los años anteriores, por la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo.

Premios de cooperación. — Igual que cada año, se admitirán ofertas de Premios de cooperación, procedentes de organismos oficiales, entidades, casas comerciales, particulares, etc., los cuales serán distribuidos por el Jurado de acuerdo con lo dispuesto por los donantes. La Sección se reserva el derecho de aceptación de dichos premios.

Los Premios de cooperación no podrán ser adjudicados a films que no hayan quedado clasificados entre los premios oficiales o menciones, excepto aquellos que vayan destinados a determinadas marcas de cámaras, película virgen o accesorios. Los premios que no se adjudiquen, por la razón dicha, al destino señalado por el donante, podrán ser adjudicados libremente por el Jurado, salvo cuando el donante haya hecho constar su deseo expreso de que en su caso sea declarado desierto.

Devolución de films, copias, sesiones públicas. — Los films quedarán en poder de la «Sección» hasta la clausura del Concurso, después de la cual serán devueltos a sus autores.

La «Sección» se reserva el derecho de tiraje de una copia de los films, o fragmentos, que puedan interesar para su filmoteca y comunicará a sus autores si usa de este derecho.

La «Sección» se reserva el derecho de organizar una o varias sesiones públicas, dentro de España, con una selección de los films presentados a Concurso. Si algún concursante desea no autorizar esas exhibiciones públicas, debe hacerlo constar en el interior del sobre cerrado, el cual no será abierto hasta después de verificado el fallo.

Para organizar dichas sesiones la «Sección» se reserva un plazo de dos meses a partir de la publicación del fallo, durante los cuales los films premiados no podrán ser proyectados en otras sesiones públicas sin previa autorización de la «Sección».

La circunstancia de haber sido inscrito fuera de Concurso por su autor o de ser considerado no calificable por el Jurado, no excluye ningún film de la posibilidad de ser programado en dichas sesiones públicas, ni tampoco de ser seleccionado en su día para el Concurso Internacional de la UNICA.

Barcelona, diciembre de 1953.

Por la Junta Directiva de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña,

SALVADOR RIFÀ, *Presidente*

JOSÉ MARÍA AYMERICH, *Secretario*

Definición de categorías

A título de orientación reproducimos las definiciones establecidas por acuerdo del Congreso Internacional de la UNICA.

Categoría «Argumento». — Integrada por los films que contienen una acción, ya sea interpretada por actores vivos o por objetos animados, que desarrollan una trama argumental.

Categoría «Fantasía». — Integrada por films «sui generis», es decir, los que por su carácter particular impiden ser clasificados en las otras dos categorías. De inspiración psicológica o musical, tienden a expresar, por medio de imágenes concretas, ideas abstractas, utilizando a este efecto medios cinematográficos puros.

Categoría «Documental». — Integrada por los films cuyo principal interés reside en la representación de la vida y cuyo asunto es extraído de los variados dominios de las ciencias, la geografía, la industria o cualquier manifestación de la actividad humana.

Selección de films para el Concurso Internacional de la UNICA

Atendiendo al deseo manifestado por la mayor parte de cineastas amateurs españoles, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, en su calidad de representante de la Unión Internacional de Cinema amateur (UNICA), modificará las normas por las cuales se rige la selección de films que han de representar anualmente a España en el Concurso Internacional del mejor film amateur. En dichas normas figurará, entre otras, la *obligatoriedad de efectuar la selección entre los films que hayan concurrido a los Concursos Nacionales como única manifestación pública de la producción amateur nacional.*

EL FILM DE MONTAÑA EN TRENTO

EN la ciudad italiana de Trento se celebró, entre el 27 de septiembre y el 4 de octubre, la segunda manifestación internacional del Film de Montaña, organizada por el Club Alpino Italiano y bajo los auspicios de la Sociedad Alpina Tridentina, con la participación de films de 16 y de 35 milímetros.

Estuvieron presentes en la «Rassegna», que así se denomina este certamen, renombrados elementos del alpinismo internacional, entre ellos los italianos Luis Trenker y Cesare Maestri, el inglés M. Serrailier, el francés Lionel Terray y el suizo René Dittert; éste último, como se recordará, cabeza de la expedición suiza que en 1952 intentó la escalada del Everest.

Han participado en el certamen 48 films procedentes de 11 naciones. De ellos, 27 eran de formato reducido y 21 de formato universal. Los dos pasos son enjuiciados separadamente en este certamen, cosa que consideramos lógica, y se conceden dos grupos de premios con toda independencia.



*¡Una
Nueva Lista
de Películas*

M.G.M.

en 16 m/m!

Nuevos títulos sensacionales han sido incorporados a las listas de M.G.M. en films de 16 m/m. Entre ellos, "Las Minas del Rey Salomón", "El Danubio Rojo", "El Gran Caruso", "Teresa", "El Milagro del Cuadro", "Adorable Coqueta" y "El Gran Secreto".

Con las películas M. G. M. de 16 m/m. la pantalla de su Sala se abrirá a los más variados escenarios, desde el fabuloso continente oriental en "Kim de la India" hasta las Montañas Rocosas en "Mas allá del Misouri", y sus espectadores se deleitarán con las travesuras de una "Adorable Coqueta" y se emocionarán con las revelaciones de "El Gran Secreto".

Los nuevos títulos que presenta M.G.M. en films de 16 m/m. constituyen una inteligente selección de películas para todos los públicos, con la garantía técnica y artística de M. G. M., la "Compañía Amiga".

Solicite Listas y condiciones en la Sucursal Metro más próxima a su domicilio.

Metro-Goldwyn-Mayer

IBÉRICA, S. A.

CASA CENTRAL Y ESTUDIOS:

MALLORCA, 201-203 - TELÉFONO 30 12 00
Dirección Telg. METROFILMS

BARCELONA: Mallorca, 201-203 - Teléfono 30 12 00

MADRID: Avda. José Antonio, 70
Almacén: Calle Silva, 15 - Teléfono 22 29 70

VALENCIA: Gran Vía Germanías, 36 - Teléfono 17255

BILBAO: General Concha, 14 - 16 - Teléfono 12339

SEVILLA: Fernán Caballero 18 - Teléfonos 27039-22360

LA CORUÑA: San Andrés, 165 - Teléfono 1545

P. DE MALLORCA: Vía Roma, 3 - Teléfono 1649

MURCIA: Calle del Carmen, 5 - Teléfono 1003

STA. C. DE TENERIFE: Santa Rosalía, 4 - Teléfono 2230

LAS PALMAS: Calle Travieso, 4 - Teléfono 6066

En la categoría de 35 mm. no ha sido adjudicado el «Rododendro d'Oro» a ninguno de los films concursantes. En cambio, han sido considerados dignos de segundo premio —«Rododendro d'Argento»— tres films: *Des hommes et des montagnes*, de Jean J. Languepin (Francia); *Monologo sul sesto grado*, de Enrico Pedrotti (Italia), y *Nate del mare*, de Marcelo Baldi (Italia). El tercer premio —«Rododendro di Bronzo»— es adjudicado al film de Luis Trenker *Arditi della roccia* (Italia). Además, el Jurado destacó para serles asignado premio los films *Tetto d'Europa*, de A. Colombo (Italia); *Signora volpe*, de Guido Guerrasi (Italia); *Caccia primaverale in montagna*, de Boris Rezek (Yugoeslavia); *Cordata sul Monte Bianco*, de A. Zancanella (Italia), y *Estampas Pirenaicas*, de la Federación Española de Montañismo (España). Entre estos últimos, cabe señalar la fotografía en color de *Tetto d'Europa*, quizá la mejor del concurso entre los films de 35 mm., y la singular forma cinematográfica de *Caccia primaverale in montagna*, cuya acción se desenvuelve desde las cuatro de la madrugada hasta la salida del sol. El film ofrece magníficos encuadres y una óptima fotografía en blanco y negro.

Entre los films de 16 mm. ha sido adjudicado el «Gran Premio Città di Trento» al film *Mount Everest '52*, de Borell, Roch y Djrenfurth (Suiza). Documento único que lleva a la pantalla la dramática empresa de la expedición suiza al Everest. La suerte quiso que la cordada de Lambert-Tensing se cerrara a tan sólo 280 metros de la cumbre. Es de encomiar la labor de los operadores que, a la quimérica altura de 8.000 metros, nos ofrecen un pastoso y cromático «Kodackrome».

En la categoría A y B, relativas al film de alpinismo y al documental de escalada alpina, así como a los de esquí y de deportes de invierno, el Jurado otorgó el primer premio a *La grande descende*, de Lionel Terray y Georges Strouvé (Francia); el segundo, a *La conquête du Huantsan*, de Lionel Terray (Francia), y el tercero a *Con piccozza e ramponi*, de Mario Fantin (Italia). El primero de estos films es en color y presenta, en brillante realización, la ascensión y luego el descenso de dos esquiadores por el lado norte del Montblanch. En el segundo, Terray se revela un hábil conocedor del lenguaje cinematográfico, tomando por base la expedición franco-holandesa a la Cordillera Blanca del Perú. El tercero tiene un valor didáctico tanto como espectacular, y constituye la superación del «amateur» italiano Fantin, especializado en montañismo.

En la categoría C y D, tiene primer premio el film *Rivière sans étoiles*, de Georges Marry (Francia). Con una compacta y explícita gramática cinematográfica, este film describe la afortunada aventura de dos espeleólogos en las angostas e intrincadas grutas pirenaicas. Al ritmo y a la emoción alcanzados, se une un óptimo color, que ha sido especialmente premiado. El segundo premio de dichas categorías, ha correspondido al film suizo *Blumen und Tiere in der alpinen Landschaft*, de Pedrett. Film paciente, típicamente suizo, que ha captado, a lo largo de tres años de labor, la vida de los animales y las plantas alpinas en su propio escenario y en la alternancia de las cuatro estaciones.

Hemos de lamentar que el film amateur español *El trono del diablo*, de Francisco de P. Comas, único participante en ese Festival, no pudiera entrar en la competición por una de aquellas pegas de tipo formalístico tan molestas. Comas tenía reiteradamente anunciada la entrega de su película a cargo de un familiar suyo residente en Italia, quien llevó la bobina a Trento personalmente al iniciarse el certamen, pero no fué admitido por no haber sido enviado con anterioridad. No obstante, *El trono del diablo* fué proyectado públicamente, fuera de concurso, y por cierto que obtuvo un auténtico éxito popular, pues justamente era el único film que ofrecía la montaña a través de un soporte de ficción argumental. En el banquete con que se clausuró la «Rassegna», la señora de Bisintini, familiar de Comas y portadora de su film, fué sentada a la derecha del Alcalde de Trento.

En la publicación italiana «Cinemaridotto», de donde obtenemos principalmente los datos para la presente información, el cronista se lamenta de dos cosas. Primero, de que las figuras alpinistas que asistieron al certamen fuesen exhibidas en grupo con los colaboradores técnicos de sus films, cual vicetiples, en el escenario del «Teatro Sociale», de Trento, donde tenían lugar las proyecciones, a la vez que el micro esparcía por la sala la voz de unos locutores que daban la biografía de dichas figuras y prodigaban elogios a los films respectivos; todo lo cual podría admitirse en una fiesta final, después de ser conocido el fallo del Jurado, pero no antes, justamente en las sesiones de calificación.

La segunda queja de Aldo Serio en «Cinemaridotto» se refiere a la composición del Jurado, que, por lo visto, está integrado únicamente por personalidades alpinistas, con exclusión de gente entendida en cine. Con la agravante de haber premiado films —siempre según el comentarista que nos sirve de fuente— que no tienen ningún sentido ya no solamente cinematográfico, sino ni siquiera montañoero, y por motivos absurdos como el caso de un film tridimensional titulado *Ritmo in tre*, de G. Guerrasio (Italia) que, sin ningún mérito premiable, lo fué tan sólo por su novedad.

Conviene decir que sobre 48 films fueron concedidos 30 premios.

EL CINE AMATEUR



EN SU SALSA

Comentarios con o sin malicia

PROMETIMOS en el número anterior tratar un poco de la Selección para el Concurso Internacional de la UNICA. Decíamos que no nos era desconocido el «estado de opinión» que existe sobre este punto. Y a fe que no íbamos mal informados, según pudimos comprobar en el reciente «Coloquio», el cual, a pesar de referirse al Concurso Nacional, se desvió fuertemente hacia el Internacional y fué preciso imponerse para volverlo a su cauce.

Y de ahí parte la confusión: de que muchos creen que existe una relación de dependencia entre uno y otro concurso, cuando no la hay ni la puede haber tal como hasta ahora se han desarrollado estos certámenes.

Hay que tener en cuenta varios puntos que muchos probablemente desconocen. El Concurso Nacional es organizado exclusivamente por la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, con el beneplácito oficial. El Internacional es organizado por la UNICA (Unión Internacional de Cine Amateur) y aunque la Sección de Cine Amateur del C. E. de C. ostente la representación española de dicho organismo, las normas por las que se rige el Concurso exigen que la selección de films de cada país sea efectuada por todos los clubs de cine amateur del mismo, conjuntamente.

Generalmente, los films amateurs son conocidos a través del Concurso Nacional, y, generalmente también, los buenos films participan en dicho certamen. Por esto el Concurso Nacional constituye, de hecho, la fuente suministradora de films para representar a España en el extranjero. Pero los delegados de los clubs que realizan la selección no han estado obligados por él hasta ahora. Ni pueden dejarse influir por razones que podríamos llamar de orden interno. Su objetivo es formar una selección de films que pueda proporcionar el mejor éxito posible al cine amateur español en el extranjero.

Para ello tienen incluso que tener en cuenta, por encima de los valores intrínsecos de un film, sus posibilidades de interés y de comprensión para un jurado internacional, así como elegir el «cuarto» film, que equivale a una «reserva», con miras estratégicas más que por un orden valorativo de méritos.

A iguales razones de cálculo obedece el hecho, para muchos inexplicable, de que un film que el Jurado de los Concursos Nacionales ha clasificado en una categoría determinada, en contra incluso de la inscripción hecha por el propio autor, luego es seleccionado para el Internacional dentro de una categoría distinta. La explicación es clara: en el concurso internacional se respeta la clasificación por géneros tal como viene establecida por cada país, por lo que, contando con esto, la comisión seleccionadora distribuye los films de la manera más estratégica posible, prescindiendo de consideraciones de tipo personal o interno nacional.

En definitiva, la comisión seleccionadora es vista por los cineastas como un Jurado llamado a hacer justicia, premiando con su fallo los mejores films dignos de representar al país en el extranjero. Cuando es todo lo contrario: un concursante, llamado España, que se presenta a una competición y que especula subjetivamente como cualquier concursante individual. Ante ella no hay otro objetivo que éste: la máxima calificación posible para el cine amateur español.

Tener que echar mano de films que no han pasado por el Concurso Nacional no agrada a nadie, ni a los cineastas ni a la Sección de Cine Amateur del C. E. de C., ni a los propios seleccionadores. Y menos si aquellos films estaban terminados con tiempo hábil para tomar parte en el Concurso Nacional. Ahora bien; parece ser que a última hora, la Sección de Cine Amateur del C. E. de C., ha encontrado la fórmula para evitar esta anomalía, según puede apreciarse leyendo las bases para el próximo Concurso Nacional y su nota complementaria, que se insertan en este mismo número, y en cuyo texto puede apreciarse la eficacia del reciente coloquio. Realmente, no ha sido estéril el sacrificio de haber ido a cenar un día a las diez y media de la noche.

* * *

A propósito del Concurso de la Unica, en el número anterior la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña dió, desde nuestras páginas, la explicación de la causa mecánica que en parte motivó el descenso de la participación española al quinto lugar este año en Bruselas. Pero nosotros, los de la «salsa», queremos darle unas vueltas más a la cosa ofreciendo a nuestros pacientes lectores unos estados numéricos comparativos y, a nuestro entender, muy expresivos.

Sírvanse comparar las calificaciones españolas por film obtenidas en los tres últimos concursos internacionales, en relación con la calificación global:

	1951-Glasgow	1952-Barcelona	1953-Bruselas
	1.º lugar	2.º lugar	5.º lugar
Argumentos	1.º	1.º	2.º
Fantasías	1.º	4.º	3.º
Documentales	15.º	9.º	16.º

A simple vista se aprecia que el todo no corresponde con las partes. Y es que en los años anteriores se tomaban para la clasificación las tres películas mejor puntuadas de cada país, aunque dos de ellas perteneciesen a un mismo género y, por tanto, dejara de entrar en la puntuación global uno de los géneros. Así, ni en Glasgow ni en Barcelona (ni otras veces), contó nuestro documental en el cómputo de puntos que nos clasificaba en primero y en segundo lugar, respectivamente. Los films que contaron, además de los de argumento y fantasía que figuran en el cuadro comparativo expuesto, fueron otro que tenía el cuarto lugar entre los de argumento (en Glasgow) y otro que tenía el tercer lugar también entre los de argumento (en Barcelona).

Suponiendo que este año se hubiese seguido el mismo sistema que los anteriores, el cuadro de films españoles utilizados para el cómputo global de puntos por naciones sería el siguiente:

	1951	1952	1953
Argumentos	1.º y 4.º	1.º y 3.º	2.º
Fantasías	1.º	4.º	3.º y 7.º
Documentales	—	—	—

Hay un ligero descenso apreciable, pero no hubiera sido hasta quinto lugar, sino, probablemente, a tercero. Pero habiéndose este año iniciado la norma de computar un film de cada género, la escasísima puntuación de nuestro film documental ha producido el bajón en el total de puntos para España que en concursos anteriores se evitaba.

Hemos querido hacer esa demostración para que no se atribuya la culpa de nuestro descenso, como algunos hacen, al film documental seleccionado este año. El año 1951, en Glasgow, nuestro documental fué el 15.º entre los films de su género y, a pesar de ello, España ocupó el primerísimo lugar por naciones.

Ahora bien; lo que es evidente es que, de seguir sin buenos e interesantes documentales —buenos desde el punto de vista internacional— el nuevo sistema de calificación de la UNICA nos va a hacer imposible la recuperación de nuestro —¡ay!— hasta ahora habitual «segundo puesto».

El dique flotante



presenta en
sus tres establecimientos
una magnífica selección
de
artículos para regalo

Paseo de Gracia, 103.

Paseo de Gracia, 21.

Avenida Puerta del Angel, 9.



El guión premiado hoy es:

NOCHEBUENA

El cielo, cual maravilloso tapiz azul custodiado por mil estrellas temerosas de que alguna nube lo empañe, ofrece su dulce claridad a la noche santa.

Allá abajo, un montón de pequeñas lucecitas amarillentas. Son las pobres estrellas que han inventado los hombres y corresponden al pueblecito que sólo tiene una calle, fruto de la distribución caprichosa de una treintena de casuchas.

Un poco apartada y como queriendo unir el cielo aquel con la tierra esa, la pequeña ermita asentada en la colina. ¿No oís su campana? Invita a todos a la Misa de Nochebuena.

«Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad», parece decir.

Y allá, en un rincón, como queriendo combatir con la alegría esa, un viejo enjuto y tembloroso, parco en ropas y rico en frío, tiende su mano con poca fe, para que se posen en ella unas monedas de los que las tienen.

El frío azota con crueldad en la noche clara y las gentes del pueblo, al dirigirse a la iglesia, lo hacen con rapidez y envueltas en sus mejores abrigos.

Se van apagando las luces que prestan su débil resplandor a la calleja y con ellas las pocas esperanzas en el alma del pobre.

Mira con desesperación el par de monedas que han caído en su mano; las aprisiona con rapidez y así, con el puño cerrado y mirando al cielo con reproche y desafío, a ese cielo que se le antoja gris y sin estrellas, piensa que todo es mentira. La caridad, el amaos los unos a los otros, es sólo un par de monedas.

Si es verdad que existes, ¿por qué no has llenado mi mano? Pero se detiene bruscamente al contemplar que una sola ventana ha quedado abierta; por entre sus cristales empañados pugna por salir a la calle una luz tenue.

Sigilosamente, como intuyendo el hurto que se ha fraguado en su cerebro inconscientemente y en pocos instantes, se acerca a la mancha de claridad. Mira al interior de la casucha y sólo acierta a descubrir un pequeño muñeco absorto ante un simple belén; sobre una mesa, algunas viandas.

Con los ojos fijos, como preso de un ataque de locura, gana con rapidez la puerta penetrando en la casa. El pequeño está solo.

Por unos momentos su rostro había querido bañarse en un aire de cordialidad que ahora desaparece. Con ira se dirige al belén y va estrellando las figurillas contra el suelo. En su mano está ahora el Niño Jesús; lo mira unos instantes mientras el odio contrae los músculos de su rostro.

El niño, que ve con desesperación la destrucción de su amado belén, está asido a las piernas del hombre. Con mirada suplicante, resaltada su expresión por las lágrimas que arañan su rostro, no puede comprender por qué aquel hombre destruye lo que él tanto quiere.

Un brusco empujón ha hecho caer al niño, que llora con desesperación. Casi al mismo tiempo la figurita de Jesús ha sido aplastada en el suelo. El niño llora.

Satisfecho su odio, habiendo ya dado escape a su rencor, se dirige a la mesa, y mientras come con avidez alguna cosa, va introduciendo el resto en su viejo morral.

Da un repaso con su mirada ardiente, y al contemplar que ya no queda nada, se marcha.

—Abuelo, abuelo; se deja usted el turrón.

Y abriendo el cajón de la mesa le ofrece una barra de mazapán.

El hombre la coge con brusquedad, pero, de pronto, reacciona. Ha robado en su casa, lo ha maltratado y aún le ofrece lo último que le queda: el turrón.

Se vuelve lentamente, lo deja todo en su sitio y en silencio acaricia al niño antes de salir de nuevo a la calleja.

Mira al cielo, que para él es también ahora de un maravilloso color azul, limpio y estrellado, claro como la verdad.

Sus manos ya no están crispadas, ni su puño cerrado. Por un momento ha creído no sentir frío.

Inconscientemente se aproxima a la ermita; se acerca al buen Dios. Al pasar ante ella, oye los cánticos de los allí reunidos. Como un autómata y con el solo miedo de perder la visión de aquel cielo, penetra en el templo.

Los fieles, todos de pie, entonan himnos de alabanza. El, cae de rodillas ante el Cristo crucificado; aquel árbol que unos hombres con mucha fe habían convertido en imagen divina, de rusticidad y grandeza agobiantes.

Baja la cabeza como no atreviéndose a mirar el daño que le había hecho y, sin saber por qué, piensa en aquel muñeco al que había maltratado. Se levanta; ha terminado la Misa.

Sale al exterior y tiende su mano con fe, por si los que la tienen también, o simulan tenerla, quieren ofrecerle su caridad. Al poco rato todo queda de nuevo en silencio.

El pobre mira a su mano. Pocas monedas, en verdad, pero levantando la vista al cielo, aquel cielo maravilloso, da gracias a Dios, al Dios que existe y «ha llenado sus manos de esperanza». Y empieza a caminar hacia arriba queriendo confundirse con aquellos guardianes del maravilloso tapiz azul.

Allá abajo en la tierra, las mortecinas lucecitas se apagan una a una, como extinguiéndose en la noche, y en aquel silencio, cuando sólo la luz de los astros se filtra por aquella ventana, el rústico belén vuelve a recobrar su integridad y el pequeño muñeco deposita en él la figurilla íntegra del buen Jesús.

«SONADOR»

Guión técnico en 54 planos, a disposición.

Para la realización de este tema y de cuantos se publiquen debe solicitarse permiso a su autor, a través de OTRO CINE.

Vea en los números anteriores las condiciones de este interesante concurso de ideas y guiones que OTRO CINE tiene abierto permanentemente.

TALLER MECANICO DE APARATOS
CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5"
Y 8^m, MUDOS Y SONOROS
PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK
AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli
JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 31 07 39
BARCELONA

CONSULTAR



NO CUESTA NADA

LAS LENTES DE APROXIMACIÓN

P. — El suscriptor de Vitoria don Jesús Luzón desea encargar a un óptico una lente de aproximación para filmar, con un objetivo de foco fijo, objetos a la distancia de 10 cm., y nos pide que le digamos las dioptrías que debe tener una tal lente.

R. — Ante todo muchas gracias por sus frases de aliento para continuar el esfuerzo que supone la publicación de OTRO CINE. Pero no olvide que la mejor manera de laborar para la revista es divulgándola y facilitando suscriptores.

Y vamos a su lente: Usted debe encargar al óptico una lente de 10 dioptrías. Como ya se trata de una lente de bastante aumento, le proporcionará alguna aberración cromática y distorsión en la imagen. Puede aminorar, sin embargo, tales defectos encargando al óptico que le construya la lente a base de un *menisco* convergente.

Tenemos por costumbre aprovechar estas consultas para dar a las mismas un interés lo más general posible. Por lo mismo, y ante un tema que interesará a muchos, damos a continuación las dioptrías necesarias para poder filmar, con objetivos de foco fijo, a diversas distancias:

Con lentes de:	se enfoca a:
0'5 dioptrías	2 metros
1 »	1 »
1'25 »	0'80 »
1'66 »	0'60 »
2 »	0'50 »
2'50 »	0'40 »
3'33 »	0'30 »
5 »	0'20 »
10 »	0'10 »

Si estudiamos un poco la tabla veremos que la distancia de enfoque del conjunto objetivo-lente de aproximación es la misma que la distancia focal de las lentes.

De ello se deduce la forma de actuar de las lentes. Por ejemplo: una lente de 1 dioptría tiene una distancia focal de 1 metro. Colocando, por lo tanto, esta lente delante de un objeto situado a un metro nos dará una imagen virtual del mismo situada en el infinito, imagen que es la que recoge el objetivo de la cámara. En pocas palabras: las lentes de *aproximación* no hacen más que *alejar* el objeto al infinito.

(Viene de la página 19)

LA UTILIZACIÓN DE ESPEJOS

En lugar de espejos planos podemos utilizar espejos cóncavos, convexos o deformantes con los cuales modificar la realidad de las imágenes y lograr efectos muy diversos. En estos casos no valen las reglas que sobre el enfoque hemos dado más arriba, por lo cual es mejor controlar el foco directamente sobre la película o el esmerilado. Otra forma de controlar el enfoque es por medio de un telémetro.

Si bien no es posible enumerar los posibles efectos de los espejos deformantes, sí podemos dejar constancia que los efectos más inesperados y cinematográficos se basan en dotar al espejo, de movimiento propio, con lo cual la imagen reflejada va tomando las formas más insospechadas. Pueden suplirse estos espejos por delgadas planchas cromadas, que pueden deformarse a voluntad.

En alguno de los trucajes enumerados puede reemplazarse el espejo por un prisma. Es lo que, junto a los trucos específicamente propios de los prismas, veremos en el próximo artículo.



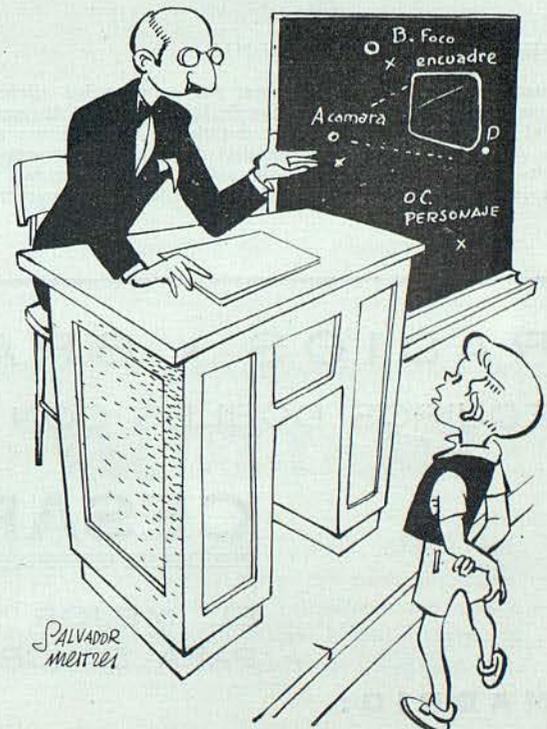
San BERNAT

MONTSENY

TELÉFONO 8

EN EL HOTEL SAN BERNAT PODREIS RODAR LOS EXTERIORES DE VUESTRO FILM, BAJO SU BUEN SOL DE INVIERNO

Una compañía inglesa, huyendo de la neblina, seleccionó, tras recorrer todo el país, estos alrededores para rodar, en color, un film de ambiente rural.



— A ver, Jaimito. Diga qué es el cine amateur.
— Sistema con el cual, mediante concursos nacionales, se permite a los cineastas que carguen a un señor o a un grupo sus propios errores.



EL «REFLEX» CONTINUO PARA TODAS LAS CAMARAS

En Francia, ha aparecido en el mercado un dispositivo del máximo interés para todos los cineastas. Se trata de un accesorio aplicable a cualquier cámara de los formatos 8, 9,5 y 16 mm., y que permite la visión directa de la imagen recogida por el objetivo *incluso durante la cámara en marcha*.

El interés de tal creación se comprenderá fácilmente por cuanto la casi totalidad de las cámaras del mercado carecen de visor directo, si exceptuamos la *Webo M*, la *Kodak Special* y la *Arriflex*. Se trata, por lo tanto, de una realización que acrecentará considerablemente las posibilidades de los cineastas, sobre todo para la filmación de títulos, efectos especiales, macrocinema, etc. Piénsese en la gran ventaja que representa poder encuadrar exactamente y verificar el foco, incluso durante las tomas de vista. Ni error de paralaje, ni vistas desenfocadas.

Según la nota del constructor, R. Delabarde, el dispositivo es sumamente simple y puede ser aplicado instantáneamente en no importa qué tipo de cámara.

LUZ, MAS LUZ...

Especialmente destinado para la filmación de radiografías con película de 35 mm. o para la captación de escenas destinadas a ser televisadas, la casa Kodak ha creado un nuevo objetivo, que ha sido bautizado con el nombre de *Fluo Ektar* y que tiene la extraordinaria abertura relativa de $f:0,75$, a pesar de lo cual parece que es muy satisfactoria la corrección de todas las aberraciones ópticas. Basado sobre el principio del *Tripet* de Cooke, este asombroso objetivo está compuesto, sin embargo, por siete elementos.

Para tener una idea de lo que representa este $f:0,75$, baste decir que es cuatro veces más luminoso que nuestros ya considerables objetivos $f:1,5$, y que, por lo tanto, el diámetro de su diafragma es mayor en un tercio a su propia distancia focal.

BAJO EL SIGNO DE LA ECONOMIA

Incluso en el país de los dólares, son muchos los aficionados que consideran elevados los precios de la película de 16 mm., así como el de las cámaras. Ello ha impulsado a una firma americana a crear un sistema que permite reducir a la cuarta parte el gasto de material virgen..., sin necesidad de cambiar ni de alterar la cámara y el proyector de 16 mm. Algo parecido al

ocho milímetros, pero, como décimos, utilizando los mismos aparatos y la película de 16 mm.

La cosa se basa en la colocación de unas plaquitas de *reserva* en la ventanilla, reduciendo la superficie de impresión a una cuarta parte. Como el mecanismo no se modifica y por lo tanto el *paso* continúa siendo el de 16 mm., resulta que entre imagen e imagen queda un espacio. Al igual que en el *ocho-doble*, una vez filmado un lado se vuelve a poner bobina llena en posición de filmar y se tira el otro lado. Después se cambia la *reserva* por otra parecida, pero que descubre una ventanilla debajo de la primera. Y se procede a pasar otras dos veces la película por la cámara. Es decir, la película pasa cuatro veces por la cámara antes de estar completamente expuesta.

En el proyector se procede exactamente igual. Tal como queda arrollado el film una vez proyectado, se coloca la bobina arriba y se proyecta la segunda serie de imágenes. Así cuatro veces.

El dispositivo se compone, por lo tanto, sólo de dos plaquitas para la cámara y dos para el proyector, y se vende al precio de ocho dólares, incluidas dos bobinas que permiten la filmación continua sin rebobinar la película.

En conjunto, la idea nos recuerda la primera realización comercial del ocho milímetros, y que también consistía en una película de 16 *sin cortar*, y que se proyectaba con dos desplazamientos alternados: uno, vertical, como en todo sistema, y otro lateral, o sea que la película se desplazaba ante la ventanilla con un movimiento en zig-zag.

De todas formas conviene dejar constancia que con este *nuevo* sistema es completamente imposible efectuar montaje alguno, pues ni tan sólo permite quitar escenas defectuosas. O sea, que se trata de un sistema de cine que... ¡no permite hacer cine!

Pero como el mundo está lleno de comodones, a lo mejor tiene éxito...

UN OBJETIVO ZEISS DE FOCO VARIABLE

Hemos leído que la conocida firma de óptica *Zeiss* está a punto de lanzar al mercado un objetivo de foco variable para el formato 16 mm.

Ahora bien; por los datos técnicos que tenemos delante, este nuevo objetivo difiere de su similar, el ya conocido *Pan-Cinor* de la *Som Berthiot*, por las distancias focales entre las cuales puede variar. Así vemos como el *Pan-Cinor* varía entre 20 y 60 mm., o sea que va desde una distancia focal un poco mayor que un gran angular hasta lo ya considerado como un tele. En cambio, el objetivo de la *Zeiss* tiene una variación focal entre 30 y 120 mm., o sea que casi podríamos decir que se trata de un *tele* de foco variable, pues sus 30 mm. de máxima abertura angular pasan ya de lo considerado como un objetivo normal en 16 mm.

Indudablemente se trata de una excepcional pieza destinada a facilitar grandemente la labor de los cineastas en general. Y decimos en general, pues en este caso pensamos más en el profesional que en el amateur. Y, más especialmente todavía, para el cineasta dedicado al documental. 120 mm. de focal ya representa en 16 mm. un aumento considerable (5 veces respecto al normal). La luminosidad del nuevo objetivo se cifra en $f:2$.

RADIOS • GRAMOLAS • DISCOS
EQUIPOS DOBLES CON MICRO PARA CINE AMATEUR

CESAR VICENTE

EL MEJOR SURTIDO DE DISCOS
PARA SONORIZAR VUESTROS FILMS

MADRID:

Montera, 24

Teléfono 21 27 94

BARCELONA:

Paseo de Gracia, 4

Teléfono 21 13 65



NORMAS PARA LA EXPLOTACION DEL CINE EN 16 MM.

Por JOSÉ M.^a TINTORÉ

Va en aumento cada día el número de proyectores de paso de 16 mm. funcionando en toda España, destinados en unos casos a proyecciones familiares en privado y en otros para la explotación pública, ya sea circunscritos a Clubs, Sociedades, etc., sin taquilla, o bien instalados en locales de exhibición completamente comerciales.

Es general la creencia errónea de que un proyector de cine de 16 mm., puede ser explotado libremente en cualquier parte y con cualquier película de las que se encuentran en el mercado editadas en dicho paso reducido. Se ignora, o se olvida, que existen disposiciones oficiales que regulan la explotación comercial del cine de 16 mm., y creemos que ha de ser conveniente su divulgación para evitar a los interesados en este asunto el que, con su despreocupación, se les puedan crear problemas de peli-guda solución, toda vez que la ignorancia de una disposición o de una ley no exime de su cumplimiento.

Antes de seguir adelante, entendemos necesario destacar lo dicho en el apartado 3.º del artículo 53 del vigente Reglamento del Sindicato Nacional del Espectáculo en sus relaciones comerciales entre Empresas Distribuidoras y Exhibidoras de Películas, que textualmente dice:

«Este Reglamento tiene validez para todas las películas comerciales de exhibición pública, tanto de 35 como de 16 mm., o cualquier medida que pudiera ser corriente durante la vigencia del mismo.»

A tenor de lo antedicho, se deduce que todas las actividades relacionadas con películas de paso reducido de 16 mm. caen de lleno dentro de la órbita del Reglamento del Sindicato Nacional del Espectáculo. Hay una excepción que se refiere a aquellas proyecciones que para solaz esparcimiento se realizan en el hogar familiar estrictamente. Como es lógico, a éstas no les alcanza la reglamentación Sindical, siendo libres de proyectar todas las películas, debidamente censuradas, que para tal fin se dispone en el mercado.

Para una mejor comprensión, podemos clasificar las posibilidades existentes en España en tres grupos:

1.º Proyecciones familiares, realizadas, como se ha dicho, en el propio hogar.

2.º Proyecciones semi-públicas, es decir aquellas que se realizan ante un cierto número de espectadores, tales como Clubs, Sociedades Recreativas, Culturales, Centros Parroquiales, Colegios, etc. Los asistentes a estas sesiones no pagan una entrada directa en taquilla, aunque en muchas ocasiones se emplea la palabra «invitación» a base de una cierta cantidad convenida.

Para éstos, precisamente, el Reglamento a que venimos refiriéndonos ha establecido unas normas que no dudamos son de interés reproducir íntegramente para general conocimiento.

El apartado 3.º del artículo 28 dice textualmente:

«A los colegios, conventos, iglesias, centros parroquiales, cuarteles, navíos de guerra o cualquier otro local análogo donde se celebren sesiones cinematográficas, no se les podrán facilitar otras películas que aquellas que cuenten por lo menos con cuatro años de antigüedad desde su fecha de estreno en la plaza que haya de verificar su exhibición. Si en la plaza no existiera costumbre de reestrenar, podrán facilitarse las películas a los locales sin taquilla al año del estreno.»

Dentro de las proyecciones que hemos clasificado como semi-públicas, podemos encuadrar a los Cine-Clubs. Estos, como se sabe, tienen como exclusiva finalidad la propagación del Cine como arte y escuela, para el estudio de los peculiares métodos y estilos. El Reglamento del Sindicato Nacional también trata

de su funcionamiento y en su apartado 5.º del mismo artículo 28 establece:

«Cuando los Cine-Clubs deseen exhibir películas de normal explotación en los cines comerciales, no podrán efectuarlo hasta que se haya realizado el quinto reestreno en las plazas de primera categoría; el tercero en las de segunda; el segundo en las de tercera, y el reestreno en las de cuarta.»

Vemos, pues, con todo lo expuesto, que la exhibición de películas en locales sin taquilla abierta al público, debe ser realizada siguiendo las normas que se establecen en el vigente Reglamento de referencia.

3.º Locales públicos o cines comerciales, con taquilla abierta.

No existe impedimento alguno en abrir en una determinada plaza un cine público a base de proyectores de 16 mm., siempre y cuando se cumplan los requisitos y disposiciones del Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos y el Reglamento del Sindicato Nacional del Espectáculo. El Empresario es libre, no tan sólo de escoger una determinada marca de equipos cinematográficos, sino también para decidirse por el paso normal de 35 o el reducido de 16 mm.

Este último está destinado a penetrar en aquellas localidades que por su poca importancia no compensaban el costo más crecido de instalación de un equipo de 35 mm. La facilidad en el manejo, instalación, nulo peligro de incendio (por ser todas las películas de 16 mm. ininflamables) y reducido coste, hace que los proyectores de paso reducido sean los indicados para los pequeños pueblos.

El Cine es un espectáculo moderno y el deseo de admirar buenas películas es tan fuerte en los villorrios más insignificantes como en las grandes capitales. ¿Por qué no llevar esta sana diversión a los rincones más apartados de nuestro país?

Por esta razón, en muy poco tiempo se han abierto en España bastantes locales comerciales de exhibición pública en paso de 16 mm., pero, como es lógico, éstos se hallan sujetos a todos los impuestos fiscales y municipales establecidos para todos aquellos espectáculos que funcionan a base de una taquilla abierta al público.

En sucesivas crónicas iremos entrando en detalle sobre cada uno de los tres grupos antes apuntados, pues no dudamos que, con nuestra modesta colaboración, orientaremos a todos aquellos a quines el nuevo cine de 16 mm. ha abierto un campo, ya sea de simple diversión, de divulgación cultural o como fuente de unos respetables y dignos intereses económicos.

OTRO CINE se hace también con la colaboración de sus anunciantes. Recuérdelo en el momento de sus compras.

VELOZ-FILMS

Alquiler de películas de 16 mm. - Venta y reparación de toda clase de aparatos de proyección en el paso de 16 mm. - Cine sonoro a domicilio
Sonorización de películas de 16 mm. - Lámparas de proyección - Excitadoras - Células, etc.

Ronda Universidad, 7, 1.º, 2.ª - Teléfono 31 09 07

BARCELONA



OTRO FILM DE LA METRO EDITADO EN 16^m/m

EL GRAN SECRETO. - Operación Silverplate (Above and Beyond). - Intérpretes: Robert Taylor, Eleanor Parker, James Whitmore. - Producida y Dirigida por Melvin Frank y Norman Panama. - Duración: 125 minutos. - Clasificación. Tolerada para Menores - 2.

ARGUMENTO:

Tras varios meses probando un nuevo avión de bombardeo de gran radio de acción, el coronel Paul Tibbets (Robert Taylor) es seleccionado por el general Vernon Brent (Larry Keating) entre cientos de oficiales de las fuerzas aéreas para entrenar a un equipo de hombres en una base aislada en Wendover. El objeto de este entrenamiento es el de preparar la tripulación que ha de ir a bordo del B-29 encargado de arrojar una bomba atómica, un arma capaz de destrucción en masa pero cuyo empleo se proyecta para terminar más rápidamente con la guerra.

En Wendover, con la ayuda del comandante W. M. Uanna (James Whitmore), oficial del Servicio Secreto, Paul Tibbets organiza y entrena una tripulación y prepara el equipo adecuado. Como conveniente medida de precaución para evitar la menor filtración de noticias, todas las esposas de los hombres reclutados para la operación «Silverplate» son llevadas al campamento y aquí es dónde el film adquiere interés por su captación de la lucha entre los sentimientos conyugales y el deber del secreto. También Lucey (Eleanor Parker), la esposa de Paul, acude al campamento cuando tiene su segundo hijo y por un cierto tiempo vuelven a gozar de una felicidad que se había quebrantado porque el Gran Secreto se interponía entre ambos. Pero este Gran Secreto sigue actuando sobre los nervios de Lucey, y Paul decide enviarla a su hogar después de una amarga discusión.

La operación «Silverplate» queda a punto. Y el Presidente autoriza el empleo de la bomba atómica contra los japoneses. Hiroshima penetra en la Historia el día 6 de agosto de 1945, cuando sobre ella cae la primera bomba atómica produciendo su casi completa destrucción. Paul vuelve convertido en un héroe y se reúne con su esposa, de quien no la separa ya el Gran Secreto. Ya sólo entre Paul y Lucey habrá en adelante amor porque la tremenda experiencia ha terminado.

Cineísta:

PROPAGA OTRO CINE

entre tus amigos.

Saipe

EXPORTA SUS LAMPARAS Y SUS CELULAS A TODO EL MUNDO

Saipe

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

Saipe

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



VENTA EN ESPAÑA AL POR MAYOR Y MENOR

SUMINISTROS CINEMATOGRAFICOS SUCI

M. DEPREZ BORNACHEA

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



CINECLUB UNIVERSITARIO DEL SEU - MADRID

Sesión XLII (inauguración de temporada). El documental *Saint Louis, Ange de la Paix* (1950), de Robert Darène. Primer Premio en el Festival de Punta del Este (1950). Copa CEDOC en la Semana Internacional del Film, de Bruselas. La película *La jeune fille* (1952), de Yves Allégret. (Estreno en España.)

Sesión XLIII. *La Revolution de 1848* (1949), de Mme. Spiri Mercanton. Gran Premio Internacional al mejor cortometraje, en Venecia (1949). Premio Louis Lumière, en Francia (1949). La película *Valahol Europaban* (En algún lugar de Europa) (1948), de Geza Radvany sobre guión de Bela Balazs. (Estreno en España.)

En el programa de esta sesión el Cineclub reproduce el artículo de J. F. de Lasa sobre Bela Balazs publicado por OTRO CINE en el número 2.

CINE CLUB DEL SEU - MURCIA

En su sesión 49, del 24 de mayo, este Cineclub ofreció un programa de fotografía y cine amateur, cuyo plato fuerte lo constituía el film de argumento *Una aventura vulgar*, producido por el Frente de Juventudes de Murcia y realizado por elementos del propio Cineclub, que obtuvo Medalla de plata y varios premios de cooperación en el Concurso Nacional de Cine Amateur del presente año.

CINECLUB SALAMANCA

Sesión X. Dedicada a la música cinematográfica de Arthur Honegger. *Bourdelle*, documental. *Pacific 231*, ensayo de Jean Mitry sobre el movimiento sinfónico de Honegger. *Rapto*, de Kirsanoff.

(El programa de esta sesión dedica un comentario fervorosamente elogioso a OTRO CINE, en términos que agradecemos de todo corazón.)

Sesión XI. Dedicada al cine terrorífico. *Frankenstein y el hombre lobo* (una secuencia); *Vampyr o la bruja vampiro* («L'étrange aventure de David Gray», 1930, dirección Carl T. Dreyer; *El misterioso doctor Carpis* («Der Student von Prag», 1935, dirección Arthur Robinson.

(En el programa de esta sesión se contiene una interesante filmografía de cine terrorífico.)

Sesión XII. *Imágenes medievales* (1949), dirección William Novik, en technicolor. *Enrique V*, de Laurence Olivier. El programa de esta sesión contiene una filmografía reducida de Shakespeare.

CIRCULO ARTISTICO DE MANRESA

(Sección Cinematográfica, en colaboración con el Gremio de «Sant Lluc»).

26 marzo. Actualidades norteamericanas. *Le ciel de la terre*, de G. Rouquier. *El evadido*, de Charlie Chaplin. *Los Nibelungos*, de Fritz Lang.

30 abril. Sesión dedicada al cine documental francés. *París, El oro del Ródano* (primer premio en la Bienal de Venecia 1951), *La chèvre de M. Seguin*, un cuento de Alphonse Daudet, *Mon ami Pierre* y *La obra científica de Pasteur*, de Jean Painlevé y G. Rouquier, premiado en Cannes.

28 mayo. Programa de documentales canadienses en color y dibujos animados de Walt Disney y Walter Lantz.

2 julio. *Pasos del ballet*, de Muir Mathieson, y el ballet del Royal Opera del Covent Garden; *Ballet festival*, documental canadiense, y *Séptima página*, película española de Ladislao Vajda.

15 octubre. Inaugural de las Fiestas de «Sant Lluc» 1953: *Los hombres de Champaña*, *Color*, *Usted y sus niños*, *Noticario de la Coronación*, *La vida del lactante*, *Bárbara Ann Scott* y *Siete pintores de Quebec*.

5 noviembre. *Protophno*; *La città d'oro*; *Siena, città del Palio*, y *El trío de la bencina*, de Wilhelm Thiele.

FEDERACION FRANCESA DE CINECLUBS - PARIS

La Federación Francesa de Cineclubs celebró el 18 de octubre, en los estudios de los Campos Elíseos de París, una reunión de estudio, a la que asistió M. Jacques Flaud, Director General del Centro Nacional de la Cinematografía. En dicha reunión, M. Jean Painlevé, Presidente de la F. F. C. C., expuso la actividad y el incremento creciente del movimiento de Cineclub, que alcanza en Francia aproximadamente a 200 clubs, los cuales agrupan a más de 60.000 miembros. Se anunció la creación de una «Caja para sacar copias de las películas», que permitirá poner en circulación obras poco conocidas. Se terminó el acto con la proyección de secuencias de *Kean*, *L'homme à la caméra* y *Le million*, a base de copias recientemente obtenidas.

APARATOS, LIBROS, REVISTAS, PROGRAMAS, ETC.

de precursores del Cine, así como de
su primera época, desea adquirir la

BIBLIOTECA DEL CINEMA

de

DELMIRO DE GARALT

∫

Ofertas a:

Calle Escuelas Pías, 103 - Barcelona

CINESON

EL CINE EN SU HOGAR

Las MEJORES producciones sonoras
en 16 mm. de largo metraje

Musicales - Dibujos - Documentales - Cómicas

BARCELONA

Valencia, 168, pral, 3.º - Teléfono 30 21 20



El film sobre la conquista del Everest. — Del corresponsal de «La Vanguardia» en Londres, Rafael de Luis, reproducimos este interesante comentario a raíz del estreno en aquella capital del film sobre la conquista del Everest:

«La cámara de cine subió hasta el collado del Sur, a siete mil novecientos metros de altura. Tom Stobart no llegó tan lejos. Hubo de quedarse en el campamento número cinco, en la hoya situada al sur del Everest, más allá de esa cascada de hielo que resultó ser una de las escaladas más difíciles de la expedición. Desde el campo número cinco — a siete mil metros — hasta el collado del Sur, los mismos escaladores rodaron las escenas que les sugirió Stobart. Más allá de esa altura nadie podía añadir a su carga de víveres y de oxígeno el peso de una máquina de cine.

El resultado de ese esfuerzo ha sido una película primorosa, que se estrenó en Londres ayer, en una función de gala a la que han asistido la Reina y los montañeros que tomaron parte en la expedición. Los directores de la película han tenido el acierto de no abusar de lo pintoresco indígena. En más de un relato de esas expediciones la montaña casi desaparece detrás de un telón de lamas, monasterios, ruedas de oraciones y danzas demoníacas. En esta película no. El ambiente asiático está sugerido solamente por las vestiduras de los mozos que llevan las cargas y por unas cuantas fotografías inevitables, dedicadas a los «serpas», la tribu a que pertenece Tensing.

Después el espectador se queda, como los escaladores, frente a la montaña. La montaña, el hielo y el viento. El collado del Sur debe ser uno de los lugares más desolados de la tierra. Desde allí la cámara fotográfica coge a dos puntos insignificantes en la inmensidad helada y espera, espera hasta que distinguimos las figuras abrumadas de Evans y Bourdillon, que retornan de la primera victoria. Los hombres llegaron más arriba que la máquina en esta «conquista del Everest» y uno de los méritos de la película es no haber querido falsificar la última escalada.»

La nueva película de André Cayatte. — A propósito del estudio sobre la obra cinematográfica de André Cayatte que se publica en este mismo número, creemos interesante informar al lector de que ese realizador francés ha terminado el rodaje de una nueva película: *Avant la Deluge*. Esta obra plantea el problema de la responsabilidad de los padres en los actos de sus hijos. He aquí el aviso que Cayatte ha redactado para los espectadores:

«La acción de esta película, que estudia las delicadas relaciones entre padres e hijos, se desarrolla, en gran parte, durante el mes de diciembre de 1950, cuando los incidentes de la guerra de Corea llevaban a pensar que el mundo entero iba a ser arrastrado a un nuevo conflicto. Siempre es difícil ser una madre o un padre inteligentes y más especialmente en estos períodos de pánico general. Todos los padres que figuran en esta película son simpáticos, animados de las mejores intenciones; sus hijos no lo son menos. Sin embargo, un drama turba a cuatro familias. ¿De quién es la culpa? Es a los espectadores a quienes convendrá decidirse y no todos serán de la misma opinión. En cuanto a los autores, se limitan a repetir sin descanso: Padres, ocupaos de vuestros hijos, vigiladlos, esforzaos por comprenderles; todo cuanto decís, todo cuanto hacéis, puede, en ciertas circunstancias imprevistas, pesar en la salvación o la pérdida de los hijos que queréis. Y, sobre todo, desconfiad de los sistemas de educación inflexibles.»

Como se desprende de ese texto, Cayatte, junto con Spaak, que también ha sido el autor del guión esta vez, siguen planteando problemas de índole moral, y de muy delicada solución, con sus obras cinematográficas.

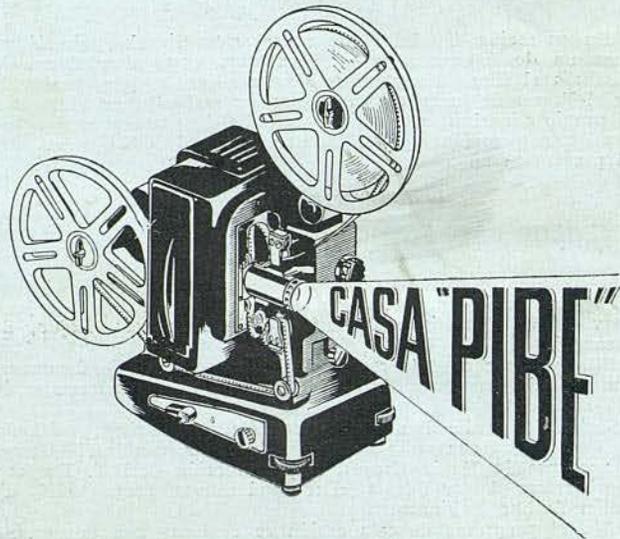
XIV Congreso Nacional del film científico y técnico. — Este Congreso se celebró en París, del 3 al 8 de noviembre. Entre los films exhibidos destacan el de Jean Painlevé sobre los equinodermos; el del doctor Valencien, sobre la vibración de la cuerda vocal; el del doctor Thevenard, sobre las metamorfosis de la mosca (filmado por rayos X); el de Leclerc, sobre los movimientos aparentes de las constelaciones; el de Buznel, que estudia los sonidos en los insectos, y el del doctor Bessis (con microscopio electrónico en contraste de fases) sobre los glóbulos rojos normales y patológicos.

Semana Internacional del Film Industrial. — Se celebra en Bélgica, cuando este número se halla en prensa, la Primera Semana Internacional del Film Industrial. Las mejores películas que se han producido en el mundo sobre temas técnico-industriales, serán proyectadas y vistas por obreros y patronos especializados en la materia.

Festival del film agrícola. — Se celebró en Roma, del 3 al 12 de octubre. La selección francesa se llevó el Gran Premio destacando sus films *Ferrebrigue*, de Georges Rouquier, y *Crin blanc*, de Albert Lamorisse. Este último acababa de ser proyectado con gran éxito dentro la Semana Cinematográfica celebrada en Barcelona con motivo de las Fiestas de la Merced.

Bodas de plata de Disney. — «Mickey» ha cumplido veinticinco años, o dicho en otros términos, hace un cuarto de siglo que el mago Disney viene enriqueciendo al arte cinematográfico con su mundo fantasmagórico.

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

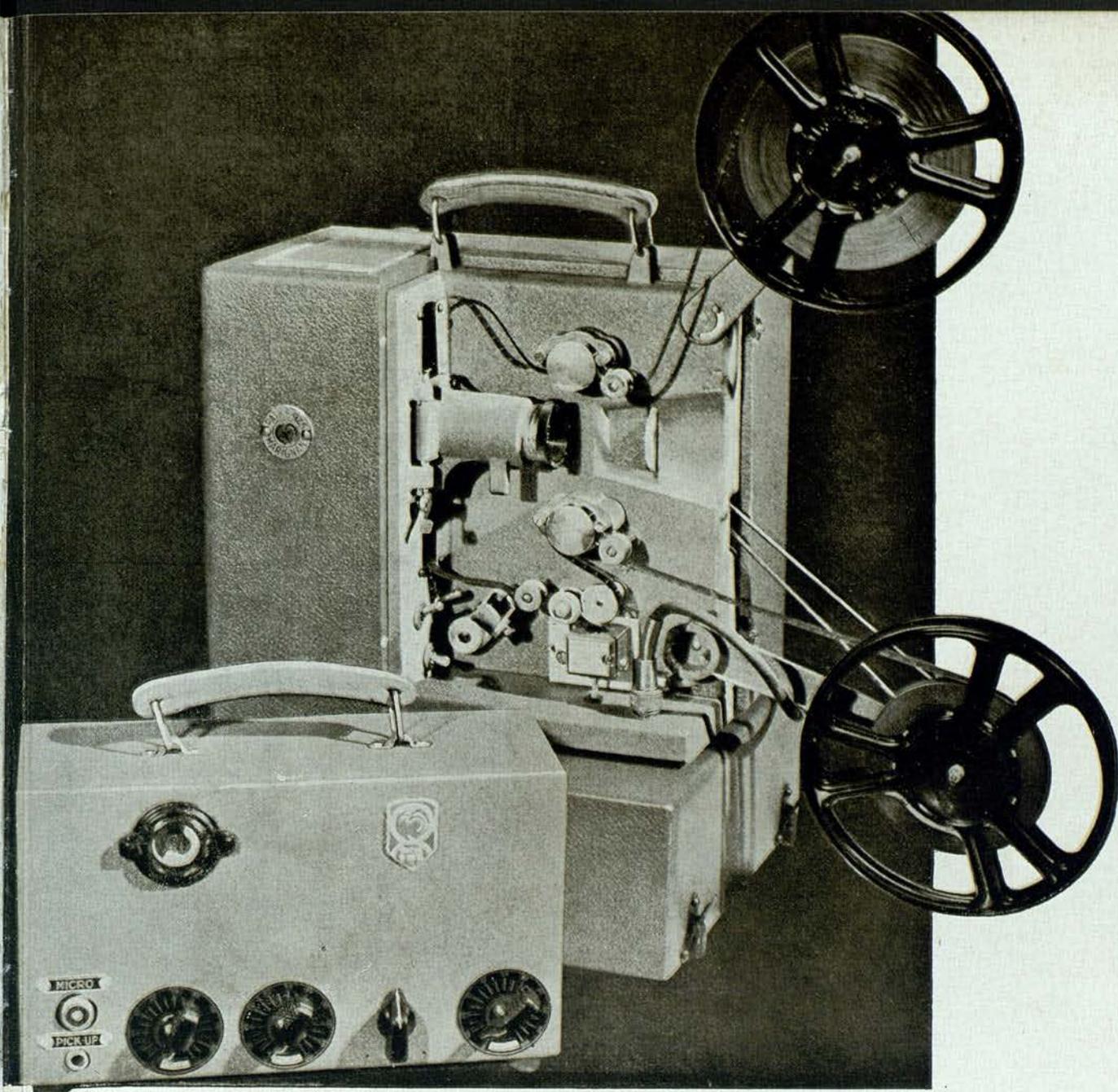
Bolsa, 3 MADRID Teléf. 217875

PEQUEÑOS ANUNCIOS

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

29 PROYECTOR PATHÉ BABY para 200 metros de película, con luz más potente y dotado de ventilador, se vende por 2.000 ptas. Aparato 121.

30 OPORTUNIDAD: proyector 16 mm. KODASCOPE modelo D, con lámpara de 400 vatios, gran rendimiento, como nuevo, vendo por 4.000 pesetas.



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

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

FilmoTeca
de Catalunya

CADA
ESTACION
TIENE
SUS
TEMAS...

...PERO
EL
MATERIAL
DE
CADA
MOMENTO
ES

