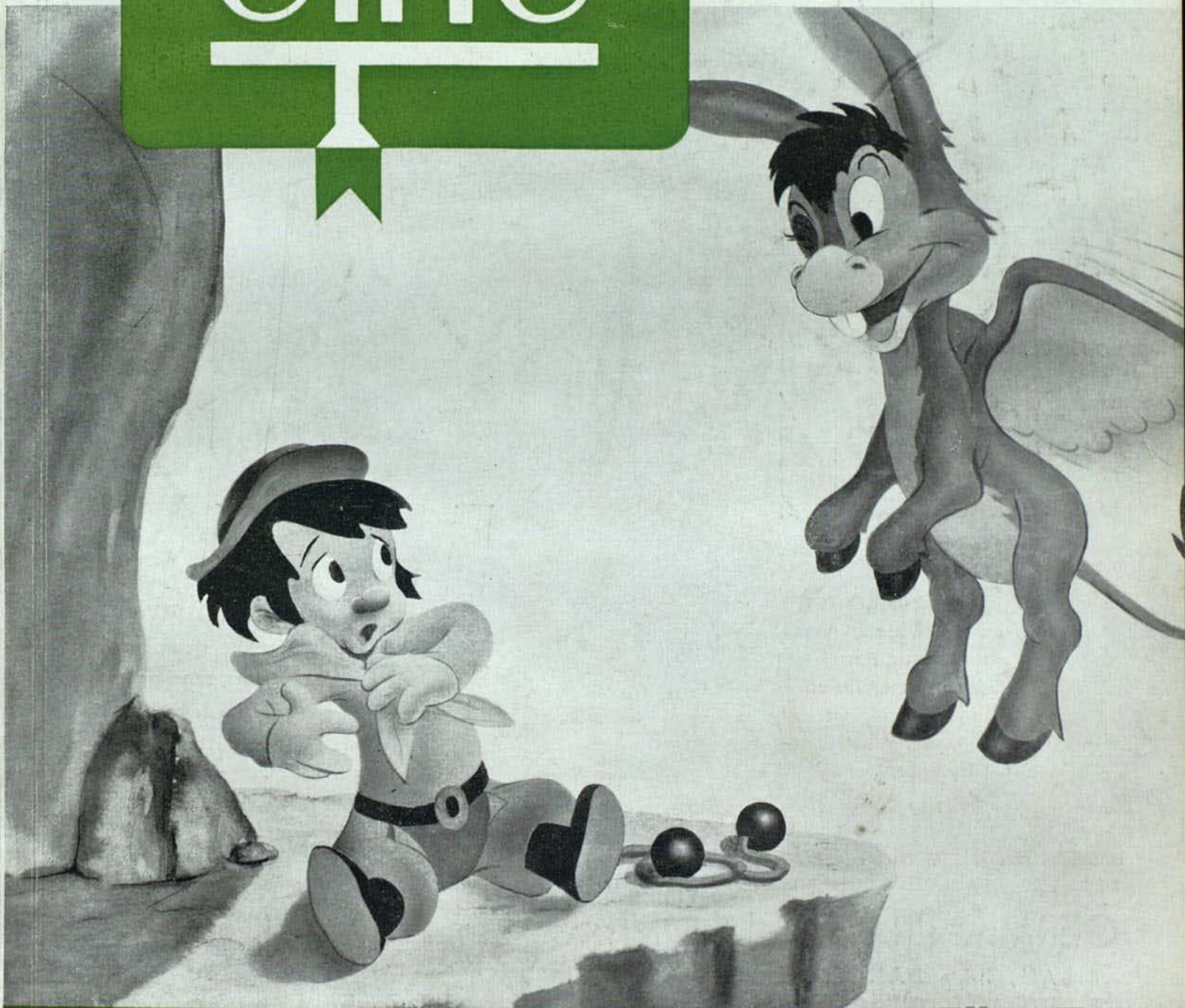


AÑO III • N.º 11 • 1954

otro cine

BODAS DE PLATA DE WALT DISNEY
CON EL CINE DE DIBUJOS ANIMADOS
MC LAREN HACE FILMS SIN CAMARA
LO FUNDAMENTAL EN LA FILMOLITERATURA
DE MACK SENNET A JACQUES TATI
EL NACIMIENTO DEL PRIMER PLANO
UN NUEVO PROCEDIMIENTO DE RELIEVE
TRUCAJES CINEMATOGRAFICOS
LOS AMATEURS ANTE SU PUBLICO



FilmoTeca

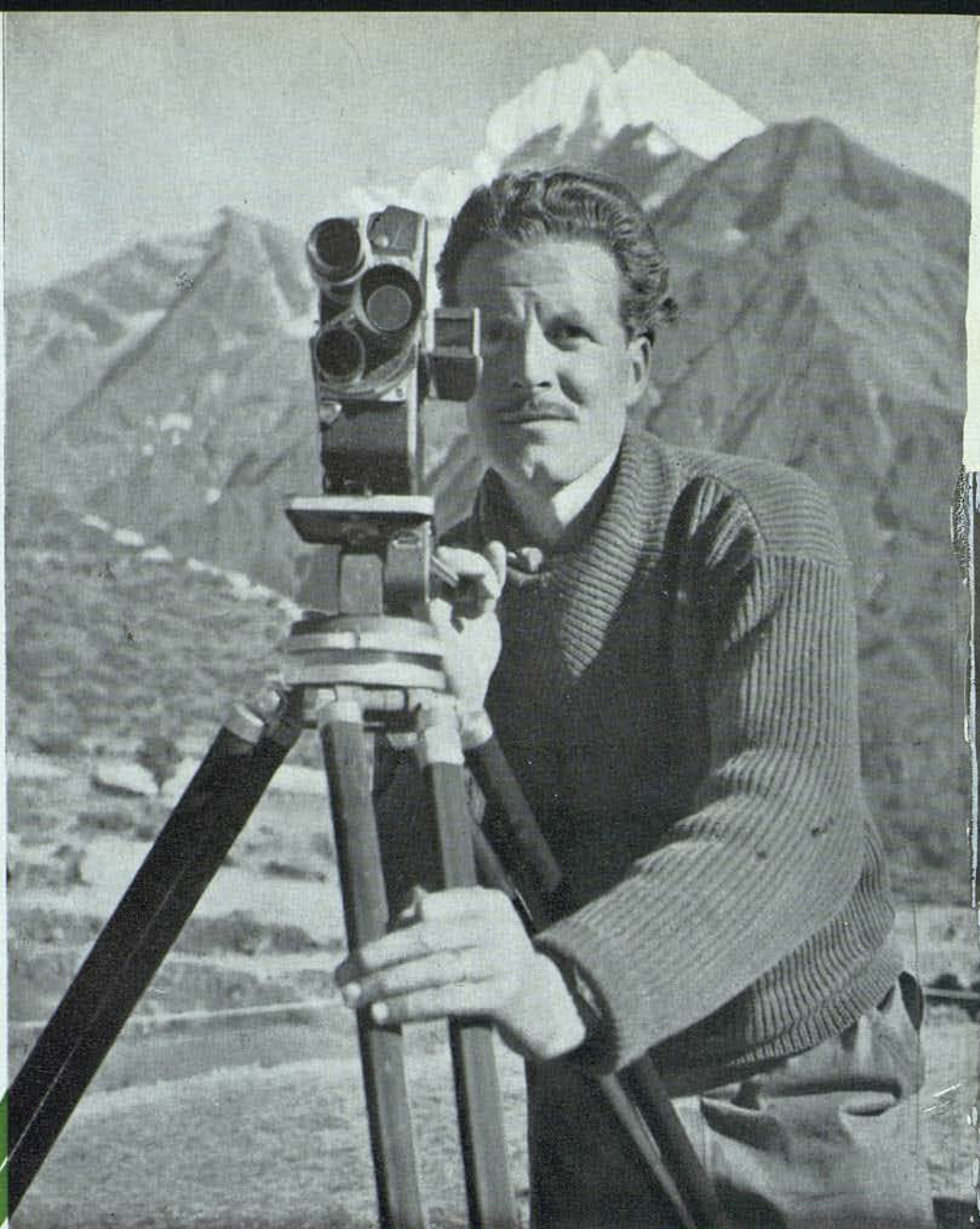
ADEMÁS: UN TEMA • TRUCAJES • NOVEDADES TÉCNICAS • CONSULTORIO • HUMOR • CINE COMERCIAL EN 16 m/m

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

ARIBAU, 74 • BARCELONA • TEL 30-26-32

FilmoTeca
de Catalunya



AÑO III

1954

NÚMERO 11

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactores-Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:

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

Sumario

- Portada Walt Disney: «Los tres caballeros».
- Editorial Mickey cumplió veinticinco años.
- Crónicas Salvador Mestres: «El secreto de Walt Disney».
- Estudios M. Rabanal Taylor: «McLaren, el coreógrafo de lo abstracto».
- Estética Joaquín de Entrambasaguas: «Lo fundamental y lo accesorio en la literatura y en la filmoliteratura».
- José Palau: «De Mack Sennet a Jacques Tati».
- Historia C. Fernández Cuenca y José Torrella: El nacimiento del «primer plano».
- Técnica E. Jordana P.: «El cine en relieve. V y último».
- D. Fundido Encadenado: «Trucajes y efectos técnicos. VI: Los prismas».
- «Novedades técnicas.»
- «Consultorio técnico.»
- Reportaje J. Torrella y J. M.^a Aymerich: «Los Amateurs ante su público: José Roig Trinxant, Luisa Forrellad y el cine amateur».
- Humor Manuel Amat: «Tijeratura».
- Temas F. Marimón: «El Arte esclavo».
- Actividades «El cine amateur, Concursos, Cineclubs».
- Información Ramón Condal: «Premio de Cine Ciudad de Barcelona 1953».
- «El cine comercial en 16 mm.»
- José M.^a Tintoré: «Necesidad de un cine cultural en 16 mm.»
- Noticiario. En las pantallas del 16 mm.

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 | 150 » |
| PRECIO DEL EJEMPLAR. | 20 » |

MICKEY CUMPLIÓ VEINTICINCO AÑOS

He aquí una efemérides que no podemos pasar por alto como ha sucedido en gran parte de la prensa y de las publicaciones cinematográficas. Al contrario; nosotros queremos darle el relieve que a nuestro entender merece. Se trata de las bodas de plata de Walt Disney con el cine de dibujos animados.

El cine de dibujos animados es, también, otro cine. Y, sin negar a los pioneros de esa modalidad el valor a qué históricamente son acreedores, es indiscutible que la gran creación del dibujo animado como obra de arte, con una personalidad tan peculiar y acusada que ha hecho de él una de las escasas auténticas creaciones de ese discutido arte nuevo que es el cine, se debe a la ingente labor de Walt Disney.

Hasta hoy, hablar de dibujos animados es referirse a Walt Disney, a la impresionante obra de ese mago del dibujo, del ritmo, del color, de la gracia y de la ternura. Impresionante por su vastedad a lo largo de un cuarto de siglo — mucho más impresionante en este sentido cuando se considera la fugacidad de tantas glorias cinematográficas —. Impresionante por su maestría a lo ancho de una galería de tipos y hallazgos magistrales y a lo alto de una cúspide de perfección formal que se nos antoja ya insuperable.

Walt Disney es uno de los pocos genios artísticos que nos ha dado el cine, y su obra — "poesía hecha luz y color" — ha de tener una consideración tal en la historia del arte y de la cultura que nosotros, sus contemporáneos y beneficiarios directos, difícilmente podemos prever.

Querer limitar su alcance a un ámbito infantil es erróneo, porque justamente en este terreno es donde pueden señalarse lagunas en la obra de Disney. El mérito primordial de ella es precisamente lo contrario: su universalidad. Universalidad en el sentido de razas, de edades, de clases sociales y de mentalidades. Miles de espectadores no alcanzarán a la comprensión y al análisis de los valores poéticos de muchos fragmentos antológicos de Disney, pero se sienten prendidos por su encanto mágico. La gracia chispeante de sus películas cortas confunde en una misma risa sana a grandes y a chicos, a poderosos y a humildes, a inteligentes y a ignorantes.

Apoteosis fantástica de la Fábula como jamás pudieran imaginar Esopo y La Fontaine, la humanizada fauna de Walt Disney cumple una doble trascendencia moral: la deliberada de trasladar nuestros defectos y virtudes, nuestros sentimientos y pasiones, al mundo animalístico para que, vistos fuera de su ubicación ordinaria en el hombre, los redescubramos y los examinemos mejor; y la inconsciente de hacernos amar de otro modo a los animales que nos sirven o nos recrean, porque si, según la famosa paradoja wildeana, vemos en la Naturaleza la imitación del Arte, bien podemos decir que hemos aprendido a ver a los animales conforme Disney nos ha enseñado.

Sirvan estas líneas de introducción a un más extenso y documentado trabajo sobre Walt Disney que en este mismo número publicamos, el cual, en vez de haberlo confiado a un hombre de pluma, que éstos han escrito ya mucho acerca de Disney, hemos creído más original encomendarlo a un hombre de lápiz: nuestro asiduo colaborador Salvador Mestres, dibujante y realizador también de dibujos animados, quien nos da una interesante versión profesional del tema, más que erudita.

OTRO CURIOSO ANIVERSARIO

En la misma sala del antiguo «Grand Café» de París y el mismo día en que cincuenta y ocho años antes los hermanos Lumière presentaban el «Cinematógrafo», se festejó este último 28 de diciembre la terminación de un film de P. Paviot titulado *Lumière*, en el que se evocan los tiempos heroicos, las investigaciones y los trabajos de Luis Lumière. Asistieron al acto la hija del inventor, la señora Trarieux, que a la edad de uno o dos años fué la intérprete de *La comida de bebé*, y el señor Josset, único superviviente de los espectadores de aquella histórica sesión de 1895.



Véase, como introducción a este trabajo, el artículo editorial de este mismo número «Mickey cumplió veinticinco años», en el que se glosa la efeméride de las bodas de plata de Walt Disney en el dibujo animado.

EL SECRETO DE WALT DISNEY

Por SALVADOR MESTRES

HACE algún tiempo «Augusto Assia», en una de sus crónicas en un diario barcelonés, se refería a los negocios ruinosos que hay en Norteamérica, uno de los cuales, según la opinión del citado corresponsal, era el de la producción de films de dibujos de Walt Disney (1).

Aquí la noticia causó pánico en los ambientes cinematográficos y un amigo mío, hoy día gran figura de una firma productora, vino a verme para demostrarme con números al canto que no había tal ruina, como si a mí me afectase la tremenda noticia.

De todas maneras, fué un placer para mí constatar el margen de ganancia que deja un film de dibujos, ya que es una prueba más de su gran calidad. Y al recordarle a mi amigo opiniones suyas, por demás contradictorias, de años atrás, salió por la tangente diciendo que entonces sólo aceptaban las películas de dibujos un ochenta por ciento de los espectadores. Ahora bien; dado que de «Bambi», estrenada en el año 1942, se hicieron copias en inglés, español, francés, italiano, portugués e indostánico (para ésta se recibió en Bombay una nueva partitura musical), y copias con títulos superpuestos en dinamarqués, ruso, alemán y japonés, tampoco es moco de pavo que vean el film un ochenta por ciento de los espectadores y que, al año de su estreno, el estudio facilitase una estadística de mil cuatrocientos millones de espectadores, grandes y chicos, que se han extasiado con «Bambi».

Claro que a veces las finanzas son misterios tan insondables, que lo mejor es pasar volando. Pero tampoco es cosa de que su auge escape a ciertos señores que si supieran el secreto de Disney no vacilarían en arriesgar cuatro cuartos para instalar un tenderete de producir dibujos animados.

Lo bueno es que Walt Disney no posee ningún secreto para realizar sus films, sino que en el «Dragón Poeta» pone las cartas sobre la mesa y muestra a los espectadores la marcha y funcionamiento de su gran industria. Sencillamente, Disney fué un dibujante que supo HACER CINE y buscó un estilo fácil y fluido para adaptarlo a las normas y exigencias cinematográficas y, por ende, comerciales. Por esto los films de Walt Disney, desde el primero al último, son un curso de cine, y el dibujo es en ellos un medio de expresión. No sucede así en los films de imágenes reales, ya que desde «Tabú» a «Solo ante el peligro» se podrían contar con los dedos las películas auténticamente cinematográficas entre las montañas de novelones filmados.

(1) Es posible que «Augusto Assia» confundiese Walt Lantz con Walt Disney, porque los estudios del primero, después de atravesar una situación difícil, han dejado de producir desde hace algunos meses.

Los films de Disney poseen la virtud de estar tocados con la varita mágica del genio cinematográfico; ese genio que no da un solo fotograma gratuito. Es posible también que el factor dibujo estimulase en Disney ese genio, porque no es tan fácil disparar un metro sobre dibujos calculados y estudiados que hacerlo sobre una imagen vivita y coleando.

Por eso yo opino que los films de Walt Disney serían tan bellos e interesantes, por su valor cien por cien cinematográfico, si fueran realizados con imágenes vivas que siéndolo con dibujos. Y es que debido a su gran labor y a su tan pródiga belleza, la visión de uno de sus films nos eleva a un mundo de poesía en el que la frondosidad del bosque no nos deja ver los árboles.

Disney tiene, además, otra gracia. Aparte de todos los adjetivos del bagaje publicitario que pesa en sus manifestaciones y en sus biografías, ha sido el único dibujante que ha considerado el verdadero valor de sus precursores. Toda la labor de Walt Disney parte de la base Reynaud, Emile Cohl, Pat O'Sullivan, Mac Kay... Su famoso Mickey Mouse es el personaje, ya definido, que Mac Kay había esbozado en «Gretie el Dinosaurio». Su esencia cinematográfica tiene el mismo perfume de las secuencias en que la espina dorsal de Gretie se convierte en una escalera automática, imposibilitando la fuga de dos ratones de características parecidas a Mortimer Mouse, el primitivo Mickey que utilizó Disney en sus films de 1929.

Oswaldo el conejito es a su vez el directo sucesor de Félix el Gato o Gato Periquito, y es innumerable la callada labor que Disney ha realizado para ejecutar con pleno acierto los esbozos o sinopsis de las primitivas ideas de los Cohl, Mac Kay y tantos otros. Su «Fantasía», ¿no es como un poema, cuya primera gestación se remonta a «Fantasmagoría» de Emile Cohl?

Sin citar «Fantasía», poco o nada conocida en nuestro país, basta recordar el sueño de «Dumbo» cuando está embriagado.

Disney resume, en definitiva, toda la gracia y la poesía que los precursores del dibujo animado llevaron a la pantalla en días difíciles y lejanos, y cabe admirar, más que su enorme labor, el mudo homenaje que a través de toda su obra ha de-





dicado a tantos hombres olvidados, pero en realidad pioneros de este cine que palmo a palmo ha arraigado en el corazón de todo buen espectador.

A un profano las portadas de los films de Disney nada le dicen, pero los iniciados en este arte vemos unos nombres que evocan recuerdos y gente destacada. Mc. Manus, Anderson y otros aparecen muchas veces entre las listas de sus colaboradores, y es que Disney, como todos los grandes hombres, se erige sobre un pedestal de sólidos bloques.

Sus primeros y más firmes puntales fueron su hermano Roy Disney, mago de las finanzas en el Estudio, y su colaborador Les Clar, que fué su ayudante en 1927 al realizar su primera cinta de Mickey Mouse «Plane Crazy».

Les Clar lleva, por lo tanto, unos veinticinco años de colaborador de Disney y los americanos, tan dados a las estadísticas, calculan que ha realizado en todo este tiempo 1.250.000 dibujos.

Sucesivamente fueron aumentando los colaboradores, pero la personalidad de Clar siempre se elevó por encima de todos. Su mano se notó hasta «Bambi», y a partir de aquella cinta, Walt Disney se ha perdido en el infinito y sólo queda una aureola, la aureola del «saber hacer» que rodea y enmarca todas sus últimas producciones. Disney siempre supo su oficio, y tanto en «La Isla del Tesoro» como en «La Cenicienta», el sello inconfundible de su personalidad flota a lo largo de sus films. Lo mismo puede decirse de «Epocas de Melodías», «Robin Hood», «Peter Pan», «Alicia»...

Ahora Disney es ya una nebulosa, pero el obelisco de su obra es un jalón de la cinematografía ante el cual sólo cabe una actitud: la de quitarse el sombrero.

Pasarán muchos años antes de que se superen las secuencias de la tormenta de primavera en «Bambi». Por tanto, toda censura que a estas alturas se pretenda hacer de su obra, es equivalente a los ladridos de los perritos arañacristos del arte abstracto ante las obras del Museo del Prado.

Al Disney dibujante, igual que ciertos libros y artículos que hay que saber leer entre líneas, hay que estudiarle a través de sus bocetos, de sus ideas y de su modo de planear las secuencias. La inabordable perfección de sus films escapa al análisis artístico más exigente porque Disney se dispuso a conquistar con su arte a grandes y chicos, a la gente de todas las edades y de todas las esferas terrestres. En Africa del Sur, unos negros se negaron a aceptar de un Padre misionero unas pastillas de jabón porque no llevaban grabada la figura de Mickey Mouse. Es que los medios justifican el fin.

Entre la crítica agria y desorbitada que del film «La Cenicienta» hizo un crítico barcelonés y la entusiástica opinión de una primita mía de diez años, media una artesanía cinematográfica de la mejor ley.

A mí, no sé por qué, aquella crítica me recordó a un harapiento vagabundo que vi cierta vez en el Parque de la Ciudadela, quien dirigiéndose a unos perros hermosos y bien alimentados que paseaba una dama de la Sociedad Protectora de Animales, les decía:

—Sí, pero de poesía, no cataréis...

Hace unos treinta años, Disney, que desde que terminó la guerra del catorce había trabajado en una agencia de publicidad en la que uno de los medios más eficaces eran las películas, alquiló un viejo garage que había desalojado su padre y lo convirtió en un estudio. Pagaba de alquiler cinco dólares y trabajaba en él hasta las tantas de la madrugada analizando sus films.

El mayor empresario de Kansas City era entonces un tal Newman. Disney terminó su primer film y lo tituló «Newman's O-Grams» sin que se hubiese puesto de acuerdo con Newman. Con un ligero temblor en las piernas fué a ver al gran empresario y Newman quedó admirado del atrevimiento de Walt Disney; vió la película, le gustó y se la compró por 150 dólares, e incluso le encargó otra.

Algún tiempo después, los amigos le aconsejaron que se emancipase y trabajase por su cuenta formando una compañía independiente, y así lo hizo Disney. Se vendieron acciones y fué nombrado presidente. En seguida obtuvieron un contrato con un distribuidor de Nueva York, y se realizaron varios films que fueron mandados a la isla de Manhattan, pero el dinero del contrato no llegó jamás y la compañía se arruinó.

En 1923, en compañía de su hermano Roy, nueve años mayor que él, se trasladaron a Los Angeles y allí Robert Disney, otro hermano que vivía en la ciudad, les hizo un préstamo y al poco tiempo empezaron a producir lo que ellos llamaron «Alicia Comedias».

La protagonista se movía sobre decorados de papel dibujados de forma bastante esquemática por Walt Disney. Después, directamente sobre el celuloide impresionado, trazaba sus garabatos con tinta china.

Una chiquilla de pelo rizado, cuyo verdadero nombre era Virginia Davis, interpretaba aquellos films. El éxito de las «Alicia Comedias», inspiradas en las realmente célebres aventuras de «Alicia en el país de las maravillas», no fue tampoco muy halagador. Primera fueron las dificultades encontradas para la distribución de los films, luego surgieron roces con Virginia Davis, quien con el pretexto de que quería casarse, les exigió un sueldo fabuloso, y negóse a trabajar. Estas y otras muchas fueron las causas de que Disney abandonase la producción de tales series.

Siguieron a esto días difíciles y de comidas en restaurantes baratos. Mientras, Disney había encontrado colaboración en los suplementos cómicos de algunos diarios de Los Angeles.

Era difícil, pero, abatir a los hermanos Disney. Y mientras Roy cocinaba y Walt dibujaba historietas, decidieron sustituir el personaje humano por el muñeco dibujado y crearon su primera película de dibujos animados que se tituló «Oswalt the lucky rabbit», cuyo personaje fué el conocido en nuestro país por «el conejito Blas».



El buho de BAMBI

Cuidaba de su distribución la «Universal», y el éxito obtenido por dicho film permitió a Walt Disney disponer de recursos para casarse con Lillian Marie Bounds, que era su ayudante. Puede decirse que «Oswaldo se mira la cola», producido en 1927, fué el primer film que le produjo beneficios.

Pero Disney había vendido a la «Universal» los derechos de propiedad de «Oswaldo el Conejito», y al intentar realizar su nuevo film se encontró atado a la citada firma.

Así fué que por razones de registro tuvo que abandonar tan prometedor personaje y adaptar a su nuevo film el personaje de Mickey Mouse, que entonces era el que protagonizaba sus historietas en los periódicos. Realizado en 1927 y estrenado en 1928, «Plane Crazy» fué su primer «Mickey Mouse», que se vendió a 30 centavos el pie.

El advenimiento del cine sonoro trajo complicaciones a Disney, pero en el mismo año realizó «El bote a vapor de Willie» que fué su primer film sonoro, estrenado con definitivo éxito. Después siguió «La danza macabra». Entre tanto, la «Universal», que poseía la propiedad del personaje Oswaldo, en vista del éxito que obtenían los dibujos animados, llamó a Hollywood a Walter Lantz, quien durante algún tiempo realizó hasta cerca de doscientas películas del célebre conejito Oswaldo. Pero estaba escrito que también los conejitos habían de traer suerte a Disney. Su cinta «La tortuga y la liebre», realizada en 1934, le valió el Premio de la Academia. *Thumper* fué el más popular de los personajes de «Bambi», y el éxito del simpático *Tambor* también le acompañó en «Cantos del Sur».

«La danza macabra», estrenada en 1929, fué la primera de sus célebres «Sinfonías tontas», o ingenuas, en las que Ub Uwerks fué su productor asociado. En seguida se separó Ub de Disney y formó la «Celebrity Productions», realizando un film parecido a «La danza macabra», que se tituló «Caballero sin cabeza», así como «Don Quijote» y otros films.

En 1932, dispuesto Disney a ampliar su producción, se asoció con Herbert T. Kalmus, inventor del «tecnicolor», realizando por tal procedimiento el film «Arboles y Flores», cuyo éxito dió nueva vida a su ya acreditada firma productora.

Y..., ¿para qué contar?

A partir de entonces cada uno de los films fué un nuevo pedazo que le ascendió a la fama. Y es que Disney, además de cineísta y dibujante, es un gran poeta. El tren de «Dumbo» y la secuencia de *Bambi* llamando a su madre después de oírse el disparo de los cazadores, son filigranas sólo asequibles a un artista superdotado.



En el fondo, los dibujos animados son un sistema modernizado y práctico de los polichinelas y las marionetas. Toda la obra de Walt Disney se basa en el triángulo del personaje bueno, el malo y la heroína. Ellos componen la eterna farsa, igual que en los polichinelas de Dido y las marionetas de Podreca, pero arrojados en diversos aspectos o en diferentes latitudes. Y esto forma parte también del secreto de Disney, cuyo objetivo siempre ha sido llegar directamente al corazón de los niños y, por lo tanto, de los hombres, ya que Disney, también psicólogo, sabe que todos los hombres, sea cual sea su edad, poseen el corazón de un niño.

De aquí que sus tipos tengan una personalidad tan brillante, porque los hilos que mueven y dan vida a cada uno de ellos son el resultado de la labor de tres y hasta cuatro artistas. Creadores, animadores, actores y músicos se funden en un solo tipo. Clarence Nash, que presta su voz a *Donald Duck*; James Baskett, el gran actor negro; Dennis Day, Roy Rogers, Basil Rathbone, Frances Langford, Daina Schore y muchos otros, han prestado los matices de su dicción para dar vida a las marionetas dibujadas que son los cartones de Disney.

Por eso analizar cada uno de los personajes que ha creado Disney sería una labor impropia y muy poco habría que añadir a lo que se ha escrito sobre *Dumbo*, el elefantito volador; *Donald*, *Mickey Mouse*, *Pluto*, *Guffy*, *Pinocho*, *Bambi*...

Sin embargo, hay dos personajes que a mi modo de ver destacan en gran manera entre sus múltiples creaciones. Y son el mochuelo de «Bambi» y de «El viejo molino», y *Lola Rey*, la pajarita perifollada a lo «Mae West», que aparece en «¿Quién mató a Petirrojo?», único film en que Disney, se desprende en gran parte de su bagaje infantil y realiza una deliciosa caricatura de la Justicia de fin de siglo «made in America».

La mímica del buho dando consejos a *Bambi* y la volup-tuosidad con que la canario *Lola Rey* se arregla las plumas, mientras pregunta al espectador: «¿Qué tal voy?», son de una gracia tan insuperable que he tenido que ver esos films varias veces para captar todo su valor, pues se me anegaban los ojos de lágrimas de tanto reír.

Para terminar, quiero reportar aquí una frase de un amigo mío, la cual constituye, para mí, el mejor elogio que he oído acerca del arte de Walt Disney. Se trata de un gran actor de cine y de teatro, que cierta vez me dijo lo siguiente, en tono de íntima y sincera confianza: «Al ver en la película «Colegiales descarriados» las dotes de actor del *Pato Donald* cuando se sume en el desespero al descubrir sobre la cama a los tres patitos asados, me cayó, como actor, la cara de vergüenza».

Salvador Mestre



Del film
LOS TRES CABALLEROS

Del film
GRAN GALA MICKEY

CRONOLOGIA DE LOS TIPOS Y FILMS MAS CARACTERISTICOS EN LOS PRIMEROS VEINTICINCO AÑOS DE LA OBRA DE WALT DISNEY



1927 : Conejito Oswald. *Oswald the lucky rabbit* (en España, conejito Blas).
1928 : Mickey Mouse. *Plane Crazy*.
1928 : Primer film sonoro. *El bote a vapor de Willie*.
1929 : Primera Sinfonía tonta. *Danza macabra*.
1930 : Pluto. *Piraterías (Chain Gang)*.
1932 : Primer film en color. *Arboles y flores*.
1933 : *Los tres cerditos*, con Lobo Feroz.
1934 : *La cigarra y la hormiga*.
1934 : Pato Donald. *La gallina previsorra* (Wise Little Hen).
1935 : Goofy. *El concierto de la banda*.
1936 : *El viejo molino*.
1937 : *Hawita el indio*.

1938 : *Blancanieves y los siete enanitos*.
1938 : *Toro Ferdinand*.
1940 : *Pinocho*, con Pepe Grillo.
1940 : *Fantasia*.
1941 : *Dumbo*.
1942 : *Bambi*, con Tambor y el Buho.
1943 : *Los Tres Caballeros*, con José Carioca y el Gallo Pancho.
1950 : *La Cenicienta*, con Lucifer y Gus.
1951 : *Alicia en el país de las maravillas*.
1952 : *Peter Pan*.

Curiosísima fotografía lograda durante la sonorización de una escena del film de Disney *THE LADY AND THE TRAMP*, en la que no sabemos quiénes imitan a quiénes...



Si de algún cineísta puede decirse que es el único autor exclusivo realizador de sus films, en todos sus detalles, este es Norman McLaren, el joven pintor canadiense que ni siquiera necesita cámara tomavistas porque dibuja sobre la película y que ha llegado a poder prescindir hasta de orquesta y de registro de sonido porque dibuja el mismo el sonido, también directamente en la película. Aun-

que la labor de McLaren tiene mucho de amateur, debe considerarse, empero, como un cineísta experimental. Resulta interesante, pues, conocer su personalidad, su obra y sus métodos de trabajo, que es cuanto nos describe el autor del presente trabajo.

ANALIZAR la obra de Norman McLaren entraña ante todo una petición de principios: adoptar una postura cinematográfica o una postura pictórica.

No nos olvidamos, es más, lo tenemos bien presente, que McLaren antes que un realizador cinematográfico es un pintor. Ahora bien; es un pintor que hace cine y desde este último punto de vista es por el que vamos preferentemente a juzgarlo dada nuestra inclinación artística, pero teniendo en cuenta que McLaren ha dicho: «Me esfuerzo por conservar, entre mi película y yo, la misma íntima relación que existe entre el pintor y su lienzo».

He aquí, pues, que él mismo nos denuncia su principal preocupación: hacer cine, pero sin abandonar la pintura como base principal a desarrollar por este mismo cine.

McLaren, nacido en Escocia, comienza su carrera artística como pintor en su país natal. Más tarde entra a formar parte de un grupo de documentalistas ingleses dirigido por John Grierson y patrocinados por el «General Post Office» británico. Entre estos realizadores se encontraba un pintor surrealista australiano, Len Lye, que es sin duda quien más directamente ha influido en su obra. Este grupo cumple preferentemente una labor social y propagandística a través de sus películas; influjo que más tarde se nota en la obra de McLaren, ya que muchos de sus sorprendentes films fueron realizados con una finalidad parecida.

John Grierson, llamado por el Gobierno del Canadá, organiza en aquel país «L'Office Canadien du Film» y, acordándose de McLaren, le llama a su lado. Mientras tanto éste último ha ido depurando su estilo y poco a poco desbroza los problemas complejos de la técnica y se encuentra en situación de realizar sus interesantísimos films experimentales.

Bajo el patrocinio del «National Film Board of Canada» encuentra ancho campo para desarrollar su fantasía, que encuadra a veces dentro de un fin político, como en su película *Hen Hop*, encaminada a la venta de bonos de guerra. En el año 1949 parte con una misión especial de la UNESCO hacia China y allí transmite su peculiar manera de hacer cine a varios artistas chinos que se inician en la tarea de realizar films pintados directamente.

En 1951, McLaren, infatigable en la busca de nuevos medios de expresión, realiza por encargo del Comité Directivo del Festival de Gran Bretaña dos films que, además de seguir su tónica habitual, habían de tener la particularidad de ser estereoscópicos, es decir, en relieve. Estos films fueron los titulados *Now is the Time* y *Around is Around*, que promovieron, al ser exhibidos, un gran interés por parte de los técnicos y críticos. Jacques Doniol-Valcroze asegura en «Cahiers du cinéma» que la primera de dichas cintas es una obra maestra; notando en la segunda, con figuras obtenidas por medio de un oscilógrafo, cómo junta los sueños de un Klee y de un Man Ray. El mismo McLaren nos explica su procedimiento de «Animación estereográfica» en un estudio suyo publicado en «The Journal of Society of Motion Picture Television Engineers» (diciembre 1951).

Los titulares del presente artículo han sido adaptados a un dibujo del propio McLaren (N. de la R.).



Por Manuel RABANAL TAYLOR

Con McLaren se nos presentan varios problemas. Su cine se ha denominado abstracto, pero hay que dudar de esta denominación no sólo por la vaguedad de tal concepto, sino porque en gran número de sus películas es fuertemente figurativo y, a menudo, surrealista. Resumiendo: es abstracto a veces, pero no siempre.

Y ahora, antes de seguir adelante, y para mejor centrar la figura excepcional de McLaren, haremos notar una división claramente expuesta en su obra. Por un lado es continuador de la tendencia abstracta en el cine, comenzada por la rebelión vanguardista; por otra, es simplemente un epígono de los creadores de dibujos animados. Claro está que en ambas manifestaciones se aparta del modo de hacer tradicional, pero esto ya lo veremos al tratar de sus métodos de trabajo.

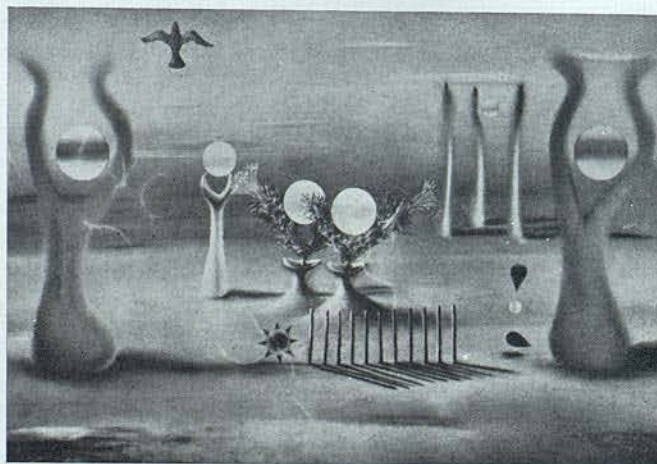
Una de las figuras que tenemos que estudiar si queremos llegar a conocer a McLaren es la de Len Lye, del que ya nos hemos ocupado antes, y cuyo film *Colour Box* ha dado ya la vuelta al mundo. Maestro y compañero de McLaren, éste le ha seguido en sus teorías, pero llega a superarle al incluir una nueva ampliación en su sistema: «el sonido sintético», que es suyo si consideramos que McLaren ha llegado a pintar directamente sobre la banda de sonido, aunque justo es recordar el claro antecedente que tiene en la obra del alemán Pfenninger, quien en 1930 hace un film titulado *Tonende Handschrift* («La escritura sonora»), logrando un sonido nuevo al fotografiar una banda que previamente había dibujado. Este sistema, por dar una mayor continuidad a la melodía lo ha utilizado el mismo McLaren varias veces.

Len Lye y McLaren pueden ser considerados como los creadores de una nueva escuela. Huyen de la complejidad temática de los realizadores alemanes y buscan su inspiración plástica no en las grandes obras de concierto como los Fischinger, sino en melodías populares y sencillas.

McLaren acepta también la influencia del ruso Serge Alexeieff, exilado en el Canadá, cuya obra principal *Una noche en el Monte Pelado*, es la ilustración plástica del conocido poema sinfónico de Mussorgski. Alexeieff es coautor igualmente de varios de los *Cantos Populares* de McLaren.

Pero a su paso por Alemania descubre un nuevo estilo al ver

De film FANTASÍA, registrado con cámara



la obra de Arnold Böcklin *L'Île des morts*, cuadro simbolista, con un fuerte sentido de aguafuerte macabro, y que trasciende a veces levemente en alguna de las obras del realizador escocés.

Y ahora que tenemos centrada la evolución y las influencias que a lo largo del tiempo ha sufrido McLaren, pasemos a desarrollar el punto más curioso de este ensayo. Su técnica y su fondo. En una palabra, cómo están hechas y qué representan cada una de sus principales obras.

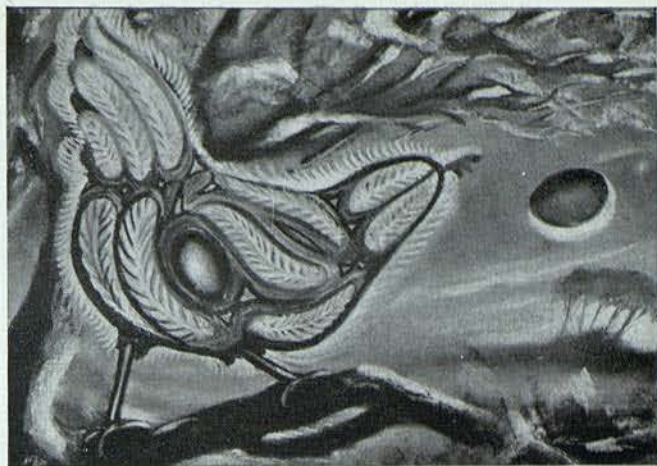
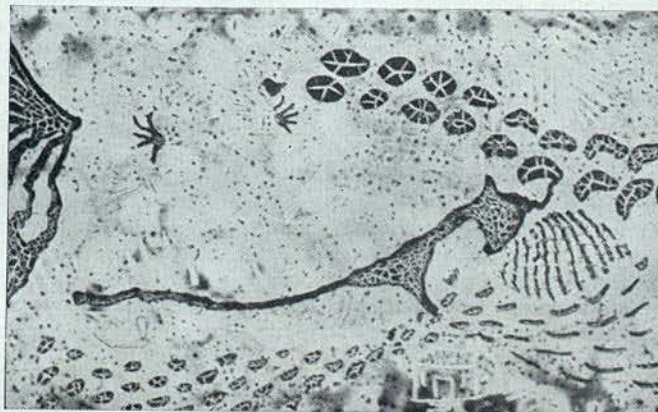
McLaren divide sus films en dos grandes grupos: a) Aquellos en que la imagen ha sido dibujada directamente sobre la película, y b) los que han necesitado de la cámara para ser impresionados. Dentro de estos dos grandes grupos caben dos subdivisiones, según que la música sea sintética, esto es, dibujada, o bien interpretada y grabada normalmente. En esta última división hay variantes y posturas intermedias: en efecto, la música sintética puede ser dibujada directamente sobre la cinta (cuando no hay necesidad de lograr una perfecta continuidad sonora) o bien ser dibujada en un «cartoon» y fotografiada después, con lo que se puede conseguir una mayor perfección en la línea melódica. Igualmente utiliza a veces la mezcla de música normal y música sintética. Ahora bien, al ser McLaren un investigador, no se pueden dar acerca de su arte cánones fijos, ya que en cada cinta varía muchas veces de procedimiento constructivo.

Pero antes de pasar al análisis de las películas más representativas que componen cada grupo de los citados, vamos a considerar brevemente su film *Pen Point Percussion*, que según reza en sus comienzos es la «Introducción al sonido sintético de Norman McLaren». En él, se nos explica todo el complicado mecanismo que utiliza para conseguir la sincronización de las imágenes con la música dibujada, auxiliado en estos cometidos por Don Peters y Lorne Batchelor, que no es ni más ni menos que la técnica que se usa en nuestros estudios de doblaje. En este mismo film, McLaren ha visualizado plásticamente la banda del sonido, aunque esto no nos ha parecido nuevo en absoluto (lo habíamos visto ya en *Fantasia* de Walt Disney). En dicha banda nos representa desde las notas de una flauta hasta su propia voz, pasando por el «kikiriki» de un gallo. Unas extrañas formas abstractas bailan al comienzo de la cinta y sirven para situarnos de golpe en el mundo mágico de McLaren.

Y pasemos ya a considerar los dos grandes grupos en que divide sus films; en el primero (dibujo directo sobre la película), entran sus obras más características, de un dibujo simplemente abocetado con un fuerte colorido en el que se subordina todo lo demás al ritmo y al color. Cosa no extraña si tenemos en cuenta que para lograr una película de cinco minutos de duración necesita aproximadamente dibujar 7.000 fotogramas, lo que un dibujo complicado, con predominio de la línea, haría casi irrealizable. A este grupo corresponden los films *Dots* y *Loops*, que tienen un sentido claramente humorístico.

En el segundo grupo (films impresionados con la cámara) entra *A Fantasy* (la música sintética en esta película se debe a Maurice Blackburn) y *La Poulette Grise*. Estos films, más estáticos, tienen una realización diferente. En resumen es la siguiente: pinta al pastel una imagen y poco a poco la va retocando, haciendo en cada cambio las fotografías necesarias. O sea que utiliza para la realización de toda la película un solo «cartoon». Estas películas entran al mismo tiempo de lleno en un vago surrealismo, abandonando en parte su concepción abstracta preliminar.

Estos son, como ya dijimos, sus principales métodos. Pero existe otro grupo de obras que se apartan de ellos en términos generales, como es *Fiddle de Dee*, puro divertimento musical, en el que lo importante es el color y la música. Este film presenta características especiales de realización; McLaren ha pintado varios trozos de tela al duco y los ha incrustado por fuerte presión sobre el celuloide; ha raspado con un burlil la cinta en varias ocasiones y la ha sometido a los más dispares procedimientos, dando todo ello como resultado una obra sorprenden-



Del film LA POULETTE GRISE

te, en color, en que se intenta representar plásticamente en toda su vivacidad el loco rasgueo de un violín sobre sus cuerdas. *Begone dull Care* se encuentra dentro de la misma línea de *Fiddle de Dee*, pero rezuma más perfección, tal vez porque el tema tratado es más hondo y emotivo que el anterior. Técnicamente está realizado del mismo modo y para un espíritu superficial puede no haber grandes diferencias entre ambas, pero ésta sería una apreciación falsa, pues en *Begone dull Care* encontramos momentos incluso fuertemente sentimentales, que contrastan profundamente con el desenfadado de *Fiddle de Dee*.

Pero es, tal vez, en sus cintas de la serie *Chants Populaires* donde hallamos toda la gama de diferenciaciones de que es capaz McLaren. En uno de estos films, que tiene el mismo título, oímos y vemos las canciones francesas «Là haut sur ces montagnes» floja de letra y realización y «C'est l'aviron», deliciosa obra que llega a crear un clima fuertemente romántico. Una barca que sufre un balanceo continuo recorre el mundo de los sueños mientras se oye, tenaz, el estribillo de:

«C'est l'aviron qui nous mène, mène, mène...»

«C'est l'aviron qui nous mène en haut.»

De tal fuerza es la canción que los asistentes no pueden por menos que salir tarareándola al acabarse el film.

Dentro de esta misma serie se encuentra *La Poulette Grise* que tiene, sin embargo, y como ya dijimos, un tratamiento diferente. No es propiamente dibujo animado; es color y forma que poco a poco se desvanece para coger otra, al mismo tiempo que la gallina se transforma en huevo y viceversa. Otra obra de la serie, también en colores, es *Cadet Roussel*.

Un nuevo ensayo en *Neighbours* donde se mezclan seres reales y dibujados. En esta película se nos presenta una sátira decidida del hombre. El animal salvaje que todos llevamos dentro, que en esta ocasión se manifiesta por querer poseer una simple rosa. La moraleja expuesta al final en todos los idiomas es bien sencilla: «Ama a tu prójimo».

La peculiar manera de hacer de McLaren ha influido recientemente en otros varios realizadores y así tenemos a Rouennais, que hace *Ballet d'allumettes*; Chris Marker, que está terminando una obra *Poema a la gloria de los galos*; es decir, se vuelve al artista-artesano como en los tiempos de un Méliès o un Raynouard. Pero no es sólo en el campo experimental donde se dan estos ejemplos; en el mismo cine amateur, el sueco Gyllenberg presentó en el Concurso Internacional de Barcelona (1952) su *Opus 51,03* que, sin embargo, recuerda más la influencia de Oscar Fischinger, tal vez porque la obra de McLaren es todavía poco conocida en su país.

Pero McLaren ha llegado aún más lejos. Ha proyectado la banda de su sonido sintético, prescindiendo de toda imagen (el ensayo de Ruttmann, *Week-End*, proyección de una serie de ruidos habituales para hacernos imaginar el paso de un día de trabajo a otro festivo, es en cierto modo un antecedente). Este suceso, que escandalizó a muchos, ha tenido lugar en la ciudad alemana de Bacharach. ¿Una nueva música? Quién sabe. Sólo sabemos que McLaren intenta superarse en cada nueva obra y que muchas veces lo consigue.

Y con esta conclusión terminamos: McLaren no se puede juzgar en conjunto con una sola frase, pero en sus principales obras podemos considerarlo como el coreógrafo de lo abstracto.

Rabanal Taylor

Del film
BEGONE DULL CARE

He aquí una segunda lección del Catedrático de "Filmoliteratura" para los lectores de OTRO CINE. (Véase en el n.º 4 "El diálogo en el cine"). No manipula idénticos elementos de expresión la literatura como fin artístico, por sí misma, que la literatura como soporte para el arte cinematográfico, o sea la filmoliteratura. Veamos, si no, cuán distintamente se valora lo fundamental y lo accesorio en uno y otro campo.

LO FUNDAMENTAL Y LO ACCESORIO EN LA LITERATURA Y EN LA FILMOLITERATURA

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

No hay duda alguna de que entre las características más diferenciales de la Literatura y la Filmoliteratura, aparece la valoración de lo fundamental y lo accesorio como elementos de expresión.

El literato y el escritor de cine actúan de manera muy distinta, al crear su arte, ante un primer término en que existen los elementos fundamentales y un segundo —ambos con múltiples gradaciones— en el que aparecen, como esfumándose cada vez más, los elementos accesorios.

Para el literato, lo accesorio no sirve más que para «dar ambiente» a lo fundamental. Si en una novela se describe, al detalle, con uniforme pormenorización —entre el inventario y la evocación—, el contenido de un aposento, es para que sobre ello, como la figura sobre el paisaje, destaque el contorno psicológico o descriptivo del protagonista; si en el teatro el dramaturgo se afana por dar detalles —limitados a lo que puede alcanzar la visión del espectador— del atuendo de los personajes o del «atrezzo» de la escena, es también para que el decorado, en torno a los personajes, afirme los rasgos de éstos. Y destaca aún más esta posición en los casos en que por azar del argumento, un elemento accesorio —un objeto, un sonido, por ejemplo— han de equipararse insólitamente al lado del protagonista, como puedan ser, entre muchos, el caballo-clave de *El Misterio del Cuarto Amarillo*, la novela de Gastón Leroux, o el golpe de la puerta al cerrarse con que concluye el drama de Ibsen *Una casa de muñecas*. Por lo extraño, bien en la novela, bien en el teatro, esta valoración de lo accesorio confirma la indiferencia habitual por ello, hasta la influencia cinemática en que toma el mismo impulso que en la pantalla, pasando lo accesorio al primer término, como en la novela y el drama policíacos. Pero ya no estamos dentro de la técnica literaria pura. La Poesía, en cambio, ha valorado siempre lo accesorio —una rosa entre la naturaleza, unos ojos en un ser humano, un búcaro en una habitación—, pero por camino bien distinto: para crear a través de ello lo fundamental —la naturaleza, el ser humano, la vida—, que adquiere tras estas evocaciones y alusiones una dimensión de primer término.

Para el escritor de Cine lo accesorio se sitúa, desde el primer momento, en plano preminente porque no sólo ha de «dar ambiente» al protagonista, como en la Novela o en el Teatro, o ha de sustituirle, como en la Poesía, sino que ha de hablar por él. La presencia del elemento accesorio, tangente con el fundamental, es absoluta. Bien precediéndole, siguiéndole o alternando con él en la planificación de la película; a menudo en un rápido «travelling» que le saca del segundo término para que invada el primero; a veces, como enfocado por un telescopio o un microscopio, esto es, reduciendo su posición a la que conviene, sin contar con la realidad del alcance visual del



Del film de Fité, ALTER EGO

espectador; en todo caso, valorándolo hasta el punto de sustituir el gesto o el diálogo.

En la novela o en el teatro esta valoración de lo accesorio, más o menos insólita, partirá precisamente del gesto o la palabra del personaje y aún, a veces, sobre todo en el teatro, el elemento accesorio —lo mismo el palpitante de un corazón que el champán de una copa— se nos evadirá por el fingimiento, mientras que en el cine, un primer plano, tan telescópico o tan microscópico como se desee, nos presentará el pecho palpitante por las sístoles y diástoles y las calidades de las burbujas, de la transparencia, etc., del líquido hasta su perfecta identificación por el más ducho en la materia.

En el Teatro, especialmente —cuya contaminación con el Cine es problema arduo en estos tiempos— lo que la Novela explica y limita, conforme a su conveniencia, las realidades accesorias, en cambio, en el Cine, por igual razón servirán para reafirmar poderosamente la vivencia de los personajes.

He aquí la posición que el literato —novelista, dramaturgo, poeta— habrá de adoptar al servirse de los recursos expresivos que le brinda su arte: lo accesorio, de no ser protagonista —historia de un objeto o el «misterio» de otro, por ejemplo— casi siempre por contaminación cinemática o precinemática, será utilizado para enmarcar a éste; no para anularle o sustituirle en su expresión.

El escritor de Cine, por el contrario, sabe que lo accesorio puede ser, a su capricho, fundamental con sólo valorarlo de esta forma y justificarlo situándolo en un primer plano, como para expresar la sed de un personaje, en el que sólo vemos la fijeza desesperada y anhelante de sus ojos, sin expresión concreta —ya lo accesorio traído a un primer término de planificación—, hasta que sin más, en silencio, siguiendo en un «travelling» la mirada del personaje mismo, se centre en la cámara y avance, hasta lograr un primer plano, sobre un vaso rebosante de cerveza —lo accesorio sustituyendo el gesto completo y la palabra del protagonista— en el que se pueden aún marcar, para mayor fuerza, la espuma y las gotitas de frescor en el cristal.

Y estos ejemplos vulgares pueden dar idea del campo que el escritor de Cine tiene ante sí, cuando logre desencadenarse de los convencionalismos literarios y avanzar libremente por la Filmoliteratura aprovechando sus medios plásticos —siempre plásticos cuanto más puro es el Cine— de expresión, que pueden ser aplicados a todo absolutamente, aunque esto ya depende del arte del guionista.

Joaquín de Entrambasaguas

La lección del momento

DE MACK SENNET A JACQUES TATI

Por JOSÉ PALAU

NUEVE veces hemos redactado esta sección sin haber mencionado nunca una película cómica. Una observación que, por ella sola, pone de manifiesto una de las mayores deficiencias que acusa la perspectiva actual cinematográfica con relación a lo que ocurría en otros tiempos. Esta deficiencia es, en efecto, la que resulta de la decadencia actual del cine cómico, porque sin esta decadencia, ¿cómo podría explicarse nuestro silencio respecto a un género de tan brillante historial? Imaginémosnos trabajando en una época anterior, la que corresponde al último período del cine mudo. Al buscar películas ejemplares, destinadas a aleccionarnos sobre los principios que rigen la estética cinematográfica, forzosamente nos habrían salido al paso obras tan significativas como las que firmaban los ases del cine cómico, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Larry Semon, Ben Turpin y Harold Lloyd, galería de tipos que hoy sería imposible reproducir. Diríase que el advenimiento del cine hablado en nada favoreció el advenimiento de una cohorte de artistas cómicos destinados a sustituir los que señalaron, con resultados tan magníficos, los mejores años del cine mudo. Ya figuras como Eddie Cantor y los Hermanos Marx se adscriben a un período de transición iniciando una decadencia que no han podido remediar satisfactoriamente Abbot y Costello, Denys Kaye y Bob Hope.

Las razones de esta crisis actual del film cómico hay que buscarlas en la forma como se ha desarrollado el cine hablado, que, en ciertos aspectos, vino a adulterar las virtudes específicas del cine. Una vez más no se trata de polemizar contra el cine hablado, que aceptamos sin reservas, pero sí de señalar las desviaciones a que accidentalmente ha dado lugar; desviaciones que revisten singular gravedad precisamente en los dominios que hoy nos importa considerar a la luz de los interesantes hallazgos que el realizador francés Jacques Tati ha cosechado con su laudable propósito de asegurar la pervivencia de una tradición que se remonta a Mack Sennet.

El historiador de las formas cinematográficas señalará siempre el papel preponderante que en la configuración artística del cine asumieron las primeras cintas cómicas. Diríase que en estos dominios le fué más fácil al cine encontrarse a sí mismo liberándose automáticamente de las múltiples solicitudes simultáneas que pretendían subyugarlo al teatro o a la novela. Mientras tenemos la impresión de que los intelectuales agrupados alrededor del *Film d'art*, que patrocinaba el académico Henry Laveden, perdían el tiempo, reconocemos, en cambio, que Mack Sennet y Max Linder acertaban en el verdadero camino que directamente había de conducirnos a un cine autónomo.

Inventado el cine cómico, llegó a ser un hecho de la mayor importancia el que muy pronto llegara a sus filas un artista tan genial como Charlie Chaplin, que se bastó para convencer a todo el mundo de que el cine existía, era una realidad incontrovertible por cuanto nos ofrecía un repertorio de recursos cómicos sin la menor hilación con todo cuanto nos había sido ofrecido anteriormente. Claro que en un principio se reconocían los vínculos que le unían al circo y el music-hall, pero muy pronto los gérmenes iniciales fructificaron de tal forma, gracias a los poderes de la cámara, que muy pronto el cine cómico apareció como una de las novedades más sorprendentes del siglo.

No cabe duda que el auge del género era consubstancial a la estética del cine mudo. Todo era conseguido sobre la base de signos visuales, de situaciones plásticas. Un perfil, un gesto, una actitud, una circunstancia, determinaban la comicidad de nuevo cuño que inauguraba el cine por los días en que Henri Bergson publicaba su libro sobre la risa, cuyas explicaciones dejan entrever las experiencias que nos procuraban las parodias de Mack Sennet. Y lo que también resultaba instructivo era comprobar que todas las situaciones cómicas, inventadas por aquellos artífices del humor, mantenían la más estrecha conexión con la idiosincrasia del personaje central, de tal manera que resultaban intransferibles. Personajes que perduraban más allá de las historias que relataban sus películas sucesivas. Salvo

raras excepciones — pensamos en Douglas padre — esto era prerrogativa del cine cómico.

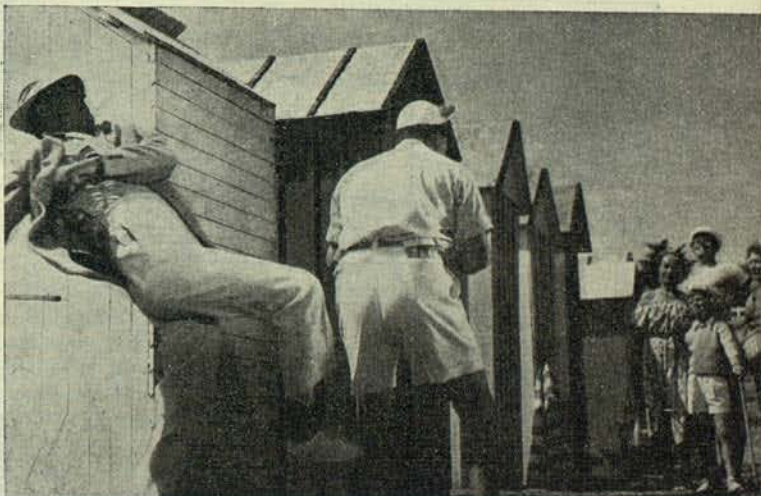
Con *Las vacaciones de M. Hulot*, Jacques Tati, su autor e intérprete, se propone reanudar los viejos éxitos, volver a los recursos de antaño. Su película podría imaginarse muda, aunque no silenciosa. Los ruidos tienen importancia en el film, pero no así el diálogo, de tal modo que en el año 1952 ha podido pensarse, elaborarse y realizarse esta interesante película que muestra una sorprendente guirlanda de gags cómicos, que, pese a su originalidad, deben mucho a las imperecederas enseñanzas de Charlie Chaplin, de Buster Keaton y de Harry Langdon.

Nadie que muestre interés por las actividades de nuestros aficionados dejará de pensar en ellos asistiendo a la proyección de esta película, que muestra un primoroso trabajo de artesanía y que, en muchos aspectos, se desarrolla dentro el espíritu del cine mudo, el cual, a fin de cuentas, es el que prevalece en las actividades de nuestros amateurs. Es innegable que ellos podrían realizar una tarea muy fructífera en los dominios del cine cómico, con tal de que se mantuvieran dentro la línea que les señalan los maestros auténticos, los que hemos venido citando en el presente artículo. No ha sido afortunado el cine amateur en unos dominios para el que parece tan indicado. Hemos visto cosas tan pedestres con la pretensión de conseguir diversiones cómicas! Analicémos la naturaleza de los gags que nos ofrece Jacques Tati. Su película nos ofrece en este sentido un catálogo impresionante, tanto por el número como por la calidad de su contenido. ¡Cuántas lecciones a cosechar por parte de quienes se proponen trabajar a la mayor gloria de la fotogenia! Fotogenia del gesto puro que el cineasta amateur, defensor del cine estricto, puede cultivar siguiendo las huellas de los buenos ejemplos. El primero que nos ha traído el año presente nos los proporciona Jacques Tati con *Las vacaciones de M. Hulot*.

Debe a sus antecesores, pero, a su manera, se muestra original. Ha dispuesto el film como notas de un bloc. El montaje puede dar la sensación de cierta vacilación que le viene en parte de la falta de un argumento destinado a ser el hilo conductor que ha de trabar todo cuanto se sucede. La mayoría de los hallazgos están como apuntados, sin el desarrollo consiguiente. Diríase que el autor ha prodigado los puntos suspensivos que en muchas ocasiones resultan muy sugerentes. De sobra nos sabemos la fórmula de la que tanto usó Ernst Lubitsch: «Vale más sugerir que mostrar.» De ahí la fisonomía peculiar de esta película que viene a ser una colección de aco- taciones veraniegas en las que se pone de manifiesto un agudo sentido de la observación y una declarada aptitud para la caricatura. Quisiéramos ver ahora la primera película del autor titulada «Día de fiesta», para poseer una base más extensa que nos permitiera comprender mejor la naturaleza de un talento que marcha hoy solitario a la reconquista del auténtico cine cómico. En efecto, Jacques Tati se ha producido al margen de las corrientes que hoy gozan de mayor vigencia dentro la producción francesa. Razón de más para considerar su caso como muy interesante.

José Palau

Del film de Jacques Tati, LAS VACACIONES DE M. HULOT



EL CINE EN RELIEVE

V y último

SISTEMAS SIN ANTEOJOS

(Continuación)

El problema que tiene planteado la Cinematografía, a fin de solucionar definitivamente el relieve, o mejor dicho el CINE EN TRES DIMENSIONES, es un acicate en todo el mundo, para los aficionados al séptimo Arte. La solución con gafas no es para considerarla definitiva, mientras que los procedimientos sin anteojos, hemos visto en el artículo anterior que la dificultad principal radica en que ningún sistema permite un gran número de hileras de butacas; sólo en la parte central de las salas es aceptable la visión estereoscópica.

No es por demás el insistir en que la pantalla panorámica no puede producir el cine en tres dimensiones. Recordemos lo demostrado en el número 7 de de OTRO CINE. *Que la visión del relieve cinematográfico, o sea la sensación de espacio, fuera y dentro de la pantalla, sólo es posible cuando cada ojo ve la imagen que le corresponde.*

Continuando con los procedimientos sin anteojos, y tal como anunciábamos en el artículo anterior, describimos a continuación dos sistemas patentados últimamente, que permiten un mayor número de espectadores.

Patente de invención número 2.570.654 de fecha 9 de octubre de 1951, concedida en los Estados Unidos de Norteamérica a nombre de L.J.E.A. Dodin.

Es sabido que un espejo cóncavo forma en el espacio las imágenes de los objetos que se hallan dentro de su campo. Si hay una serie de objetos habrá una serie de imágenes que se llaman las imágenes conjugadas de tales objetos.

Este es el principio que aplica Dodin. En el lugar que ocupa normalmente la pantalla en una sala de cine, coloca un gran espejo cóncavo. Los ojos de los espectadores serán, pues, objetos para dicho espejo, el cual formará las imágenes correspondientes en el espacio. Y es precisamente en dichas imágenes de

los ojos, en las que Dodin aplica los anteojos para la visión del relieve, con idéntico resultado para los espectadores, pero sin la molestia de tener que llevar gafas.

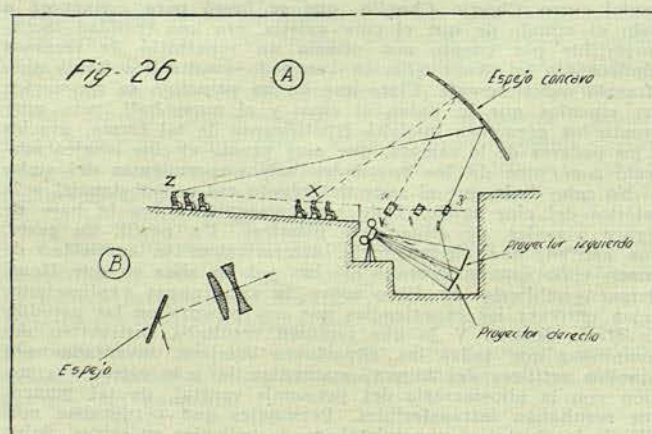
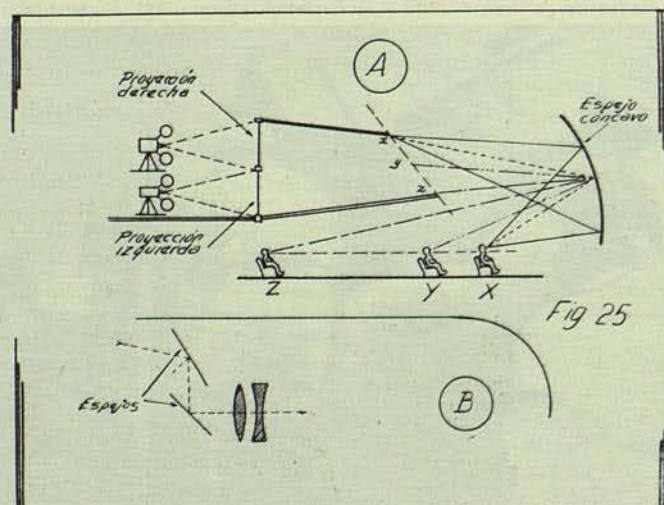
En resumen, lo que ocurre es como si los ojos de los espectadores fueran trasladados a la posición ocupada por las imágenes de sus ojos. Todo cuanto es «visto» por dichas imágenes de los ojos es por consecuencia percibido por los ojos mismos, mediante el espejo cóncavo. Esta es la esencia del principio. Para mayor aclaración, hemos dibujado varios ejemplos.

En la fig. 25 en (A), vemos tres espectadores X, Y, Z, situados a diferentes distancias de la pantalla, la cual ha sido sustituida por el espejo cóncavo.

De acuerdo con el principio antes explicado, el ojo derecho del espectador X, por ejemplo, por mediación del espejo cóncavo tendrá su imagen conjugada en el punto x. En dicha posición x, mediante unos espejos adecuados, se logra que sólo sea visible la proyección derecha. Por lo tanto, la proyección correspondiente al ojo derecho se refleja en dichos espejos debidamente colocados (ver fig. 25, B), se amplía mediante unos lentes, y por reflexión en el espejo cóncavo, se centra en el ojo derecho del espectador, formando la imagen que sólo este ojo debe observar. La misma explicación sirve para el ojo izquierdo del mismo espectador X, con la diferencia que los espejos estarán inclinados de distinta manera a fin de permitir solamente la visión de la imagen izquierda. Con ello el espectador citado recibe en cada ojo una imagen distinta, por lo que podrá apreciar el relieve en la proyección, la cual le parecerá situada en el lugar ocupado por el espejo cóncavo.

El espectador Y, tendrá igualmente sus anteojos situados en la posición y, mientras que el espectador Z los tendrá en el punto z. Las distintas posiciones x, y, z, de los anteojos, se hallan en un plano conjugado con el plano ojo formado por los ojos de los espectadores citados X, Y, Z.

A fin de evitar el tener que situar los aparatos de proyección



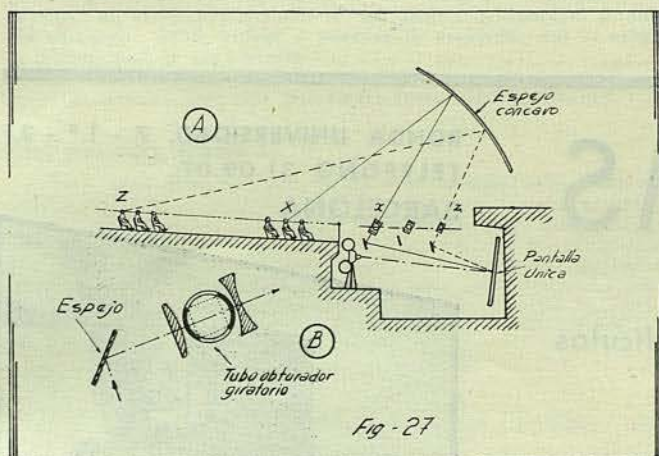
y las pantallas, sobre las cabezas de los espectadores, lo cual no deja de ser de difícil realización. Dodin ha propuesto otra solución aprovechando el espacio entre la pantalla y las primeras hileras de butacas, habitualmente desocupadas.

En la fig. 26 (A) vemos igualmente el espejo cóncavo, pero esta vez las posiciones de los anteojos se hallan a nivel inferior de los espectadores, los cuales no pueden ver ni las pantallas ni el conjunto de anteojos. Ocurre igualmente como en el ejemplo anterior, con la diferencia que aquí, solamente es necesario un espejo para la desviación de los rayos luminosos (ver fig. 26, B).

Hay que tener en cuenta que el tamaño de las proyecciones en las pantallas, así como la graduación y forma de los lentes, deben estar relacionadas con el tamaño que se quiera dar a la proyección que observará el espectador al mirar al espejo cóncavo, que para él será aparentemente la pantalla.

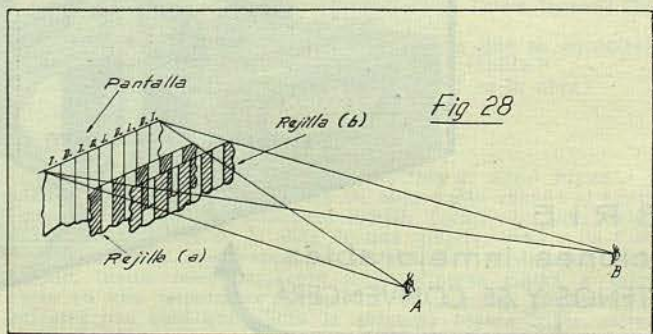
En los ejemplos anteriores, hemos supuesto una doble proyección o sea dos pantallas. Dodin también señaló la posibilidad de realizar el mismo resultado mediante una sola pantalla.

En la fig. 27 (A), vemos un conjunto idéntico al del ejemplo anterior, pero con una sola pantalla en la cual se efectúa la proyección alterna de las imágenes derecha e izquierda. La selección para cada ojo de la proyección que debe ver, se obtiene por medio de un tubo obturador giratorio, colocado entre los lentes anteojos permitiendo sólo la visión de una imagen. Es decir, cuando se proyecta una imagen, el tubo obturador permite solamente el paso de la luz a través de un lado de los anteojos, para que la imagen proyectada sea vista solamente por el ojo a la cual está dirigida, obstruyendo la visión para el otro ojo. Al cambiar la proyección, cambia igualmente, por rotación, la posición del tubo obturador, permitiendo la visión



para los ojos que antes no veían la proyección. Con este método, es sólo necesario una pantalla, pero existe el inconveniente de tener que dar doble velocidad al proyector por ser doble la cantidad de imágenes a proyectar.

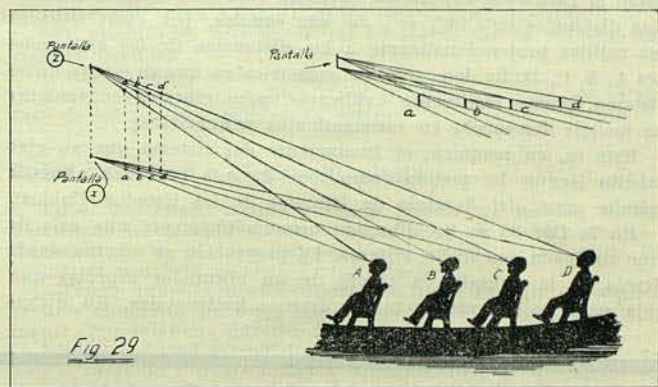
Hemos detallado un sistema distinto a los explicados en los artículos anteriores. Permite sí, la visión a diferentes distancias,



pero tiene, a mi juicio, un defecto principal y es la deformación de las salas de cine al tener que camuflar las pantallas, pues su sitio es ocupado por el espejo cóncavo.

Y para terminar este trabajo, resumen de los sistemas de cine en relieve que conocemos hasta la fecha, detallaré a continuación un sistema inédito, patentado en España y en visperas de ser concedida su patente en los Estados Unidos de Norteamérica.

No obstante, antes de iniciar la explicación, es conveniente analizar el fundamento geométrico relacionado con la visión del relieve sin gafas. En el número 9 de OTRO CINE, explicábamos los fundamentos de la visión estereoscópica sin gafas, demostrando que sólo es posible la visión del relieve a una distancia determinada. En la fig. 28, analizamos nuevamente dicho principio fundamental de la visión del relieve sin anteojos, observando que, si para un espectador situado en A, la rejilla debe estar situada en la posición a, para un espectador B, colocado más lejos, la rejilla debe colocarse en otra posición b, proporcionalmente más alejada también de la pantalla.



Es precisamente basado en dicho principio el siguiente procedimiento:

Patente de Invención núm. 198.145 de fecha 20 de junio de 1951, concedida en España a nombre de Eugenio Jordana.

Este sistema tiene un aspecto totalmente distinto a los anteriores, porque no existe la pantalla vulgarmente conocida, pues queda reducida a una serie de franjas horizontales de pequeña altura, pero de la total anchura que se quiera dar a la proyección.

Al observar la fig. 29, vemos señalada como pantalla x a una de estas franjas estrechas, en la cual hemos proyectado mediante una rejilla adecuada (no señalada en la figura), una franja igualmente estrecha (de la proyección que deseamos ver en relieve), en cuya franja se habrán formado las consabidas zonas intercaladas D, I, D, I, D, I, etc., correspondientes a cada proyector. Para que un espectador A, vea en relieve la proyección en la franja x, habrá que situar una rejilla en la posición a. Dicha rejilla deberá ser de altura proporcional a la altura de la pantalla x.

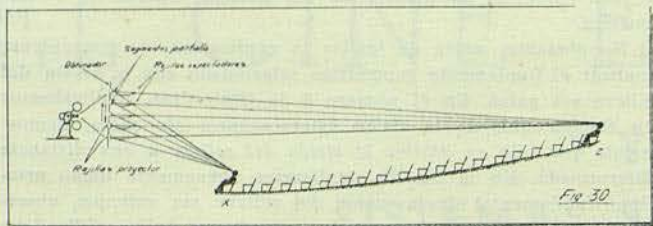
Para un espectador situado en B, la rejilla deberá colocarse en la posición b más alejada de la pantalla. Igualmente para los espectadores C y D, cuyas rejillas se colocarán en c y d.

Vemos, pues, cómo la proyección de la franja de pantalla x, se puede apreciar en relieve desde diferentes distancias A, B, C, D...

En la misma fig. 29, vemos dibujada en mayor escala la franja de pantalla y las distintas franjas de rejilla, pudiendo apreciar cómo las visuales que provienen de cada espectador, se juntan en la pantalla pasando a través de sus rejillas correspondientes a, b, c, d...

Si la pantalla x se traslada verticalmente hacia arriba hasta la posición z, para que cada espectador vea igualmente en relieve la proyección de la pantalla en la nueva posición, las rejillas deberán trasladarse igualmente a una nueva posición a', b', c', d'.

Si este movimiento de traslación vertical se efectúa con rapidez y repitiéndolo sucesivamente, debido a la persistencia retiniana, tanto para el espectador A, como para el B e igualmente para el C y D, la pantalla ya no será ni la franja x ni la franja z , sino TODA LA ALTURA xz FORMÁNDOSE UNA IMAGEN ENTERA Y EN TRES DIMENSIONES.



Para cada uno de los espectadores se formará una pantalla virtual xz con su correspondiente rejilla también virtual aa' , bb' , cc' , dd' . Realmente ocurre como si existiera una pantalla y como si para cada espectador existiera su rejilla correspondiente. Las distancias aa' , bb' , cc' , dd' son iguales, por estar situadas las rejillas proporcionalmente a las distancias de los espectadores A, B, C, D. La demostración geométrica en que descansa dicho sistema, puede fácilmente explicarse, pero creemos conveniente no insistir demasiado en razonamientos matemáticos.

Este es, en resumen, el fundamento del sistema que yo creo inédito (según he podido comprobar durante casi dos años de trámite cerca del Servicio de Patentes de los Estados Unidos).

En la fig. 30 se ha dibujado esquemáticamente una sala de cine equipada con dicho sistema. La proyección se efectúa desde detrás de la pantalla, a través de un obturador especial que deja pasar solamente la luz en franjas horizontales. En dichas

aberturas del obturador, se halla colocada la rejilla correspondiente al proyector. Las franjas o segmentos de pantalla, son iluminados a través de las rejillas y son vistos desde cada hilera de espectadores a través de su rejilla correspondiente, o sea que hay tantas rejillas como hileras de butacas. Dichas rejillas se hallan colocadas proporcionalmente a las distancias de las butacas.

Es de advertir que hay varios segmentos de pantallas a fin de que el movimiento de vaivén vertical, necesario para la formación de las imágenes, sea lo más reducido posible. Con este sistema se soluciona uno de los defectos principales que adolecen todos los sistemas a base de rejillas y es que TANTO EL PRIMERO ESPECTADOR COMO EL ULTIMO ESTAN EN IDENTICAS CONDICIONES PARA LA OBSERVACION DEL RELIEVE y, además, porque no hay límite en el número de hileras de butacas.

* * *

Antes de terminar el presente trabajo, aprovecho esta oportunidad de dirigirme al público amante del buen cine, para solicitar colaboración, a fin de poner en práctica el sistema por mí patentado.

En la actualidad el procedimiento puede considerarse ya aceptado en los Estados Unidos, como he anunciado antes, en donde igualmente pienso solicitar apoyo.

Y para terminar, permitidme que, en este Año Mariano, ofrezca a Nuestra Señora este trabajo, fruto de más de quince años de investigaciones, para que se sirva bendecirlo, para servicio del buen cine en un mundo mejor.

Jordana

VELOZ-FILMS

presenta

Una **MAGNIFICA** y extensa lista de películas
largas y cortas en 16 mm.

PIDA CATALOGO Y PRECIOS

Cine sonoro a domicilio
Sonorización de films en 16 mm.

Lámparas de proyección

Excitadoras

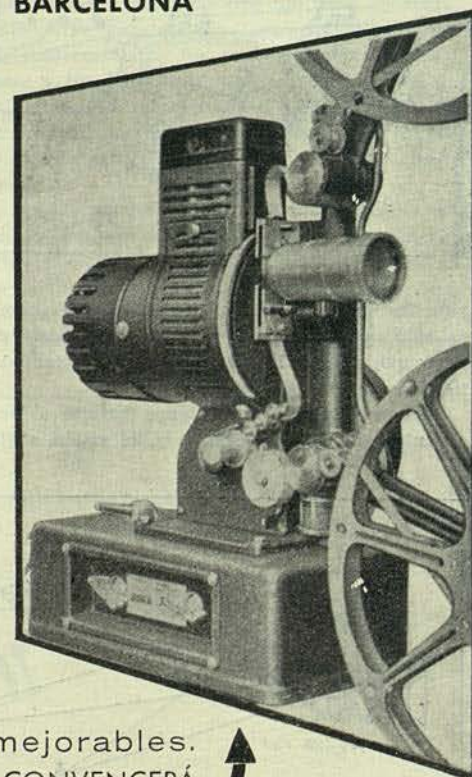
Células

Etc.

SENSACIONAL!

Alquiler de proyectores **DEBRIE**,
de alta fidelidad y potencia, en condiciones inmejorables.

CONSÚLTENOS Y SE CONVENCERÁ



RONDA UNIVERSIDAD, 7 - 1.º - 2.º
TELEFONO 31 09 07
BARCELONA

Bernard Shaw comenta

Los editores de las novelas de Agatha Christie, cuyos argumentos el cine ha aprovechado con avidez, dieron hace algún tiempo una recepción en Londres, para festejar la aparición de la novela número cincuenta de esta famosa escritora. Cuando Bernard Shaw recibió su invitación, se limitó a comentar:

—*Madame* Agatha Christie es, después de Lucrecia Borgia, la mujer a quien el crimen ha producido más dinero.

No era lo mismo...

Con ocasión de estarse realizando en Africa la cinta «Al oeste de Zanzíbar», producción Ealing-Schlesinger, en la que aparecen reiteradamente los miembros de una tribu denominada Galanas, se solicitó el envío de dos docenas de bananas (plátanos) para el almuerzo del equipo cinematográfico. La sorpresa fué grande, cuando el enviado regresó en un gran camión con veinticuatro «galanas», en vez de bananas.

Escayolamiento forzoso

El famoso astro de la pantalla hollywoodense, Akim Tamiroff, se rompió la muñeca justamente cuando tenía que comenzar el rodaje de la cinta en tecnicolor «You Know What Sailors Are», en los estudios Pinewood. Su brazo tuvo que ser escayolado hasta el codo, y fué necesario hacer un rápido arreglo en el guión. Como Akim interpreta el papel de un diplomático extranjero, la escayola quedó explicada, por la circunstancia de que, con tanto estrechar manos, se le había roto un hueso. Todo fué bien, pero llegó el día en que Akim se vió libre de la coraza y se presentó en el «plateau» radiante. Su alegría desapareció pronto, sin embargo: debía volver a ponerse la escayola. Así lo exigía la continuidad de las escenas.

Y no hubo más remedio que respetar el argumento y lesionarse de nuevo, bien que solamente fuese simbólicamente.

Una pensión difícil

Víctor McLaglen, la estrella de cine mundialmente famosa, cuenta que llegó a Washington en viaje de vacaciones y se entregó a la difícil tarea de buscar alojamiento. Para mantener su incógnito y evitarse las molestias de los cazadores de autógrafos, de los periodistas y de otros expertos en el acoso, McLaglen en vez de dirigirse a cualquier hotel optó por buscar una casa de huéspedes. Después de un recorrido inútil, encontró un dueño de pensión que lo examinó de pies a cabeza y lo interrogó así:

—¿Tiene usted hijos?
—No.
—¿Y tiene perros?
—No los traigo conmigo.
—¿Y algún otro animal doméstico, un canario o un loro? — dijo el dueño desconfiado.
—Tampoco, señor — replicó el actor.
—¿Nada, en fin, que pueda molestar a los inquilinos?
—No — repuso el actor, pero acercándose al exigente dueño de la pensión le dijo confidencialmente —, pero tengo una pluma estilográfica que gotea un poco. ¿Me admite o no me admite?

Leslie Howard anecdótico

Leslie Howard gustaba contar la siguiente anécdota, ocurrida en los comienzos de su carrera teatral. Pertenecía a una compañía que cambiaba de obra todos los días y algunas veces tarde y noche. En el curso de una representación, Leslie Howard tuvo una pérdida de memoria.

—Rápido — preguntó al director de escena que se encontraba a su lado entre bastidores —: ¿Cuál es mi réplica?

—Rápido — contestó el director —: ¿Cuál es la obra?

La princesa quiere hacer cine

La princesa Irene Ghika — exprometida de Errol Flynn — se hallaba pasando unas vacaciones en Montecarlo cuando el equipo cinematográfico de la Associated British Technicolor, que rodaba «Veinticuatro horas de la vida de una mujer», llegó a la Costa Azul para tomar unos exteriores. ¿Resultado? El director, Víctor Saville, invitó inmediatamente a la princesa Ghika a tomar parte en una importante escena del Casino. Los efectos subsiguientes han sido que ahora la princesa espera hacer carrera en la pantalla.

Marlene Dietrich opina

«Ninguna mujer pediría consejo a otra para la elección de un traje de noche», opina Marlene Dietrich. Y esto es absolutamente natural — añade «Meridiano Femenino» —, puesto que jamás se pregunta al enemigo cómo ha de ganarse la guerra.

¡Vaya prueba!...

Nicole Cezanne, una morenita de dieciséis años, maniquí de una casa de modas parisina, venció en la prueba para representar un papel en la nueva película *Identidad judicial*. El papel es el de una muchacha, perseguida por la policía, que se arroja al Sena, donde parece ahogada. La prueba fué durísima. He aquí lo que tuvo que hacer la pequeña Nicole para demostrar méritos suficientes:

Recorrer corriendo una milla.
Saltar seis veces a través de un espeso seto de espinos.
Ser acuchillada seis veces en el rostro (de la manera más realista posible).
Lanzarse nueve veces al Sena.
Todo no parece muy bien..., en el bien entendido que se tratase de un maniquí relleno de serrín.

Luisa Forrellad y el cine amateur

Luisa Forrellad, último «Premio Nadal» de novela, es una entusiasta del cinema amateur. La afición, al parecer, surgió a consecuencia de la buena amistad que profesa a la familia Forrellad el conocido cineasta Llobet Gracia.

—Tengo pruebas documentales. Si queréis venir a Sabadell, podréis apuntaros un buen tanto periodístico — nos dijo amablemente, por teléfono, nuestro dilecto amigo.

Empero, el alud periodístico ha sido tan arrollador que no nos hemos atrevido a trasladarnos a Sabadell. Para poder hablar con la señorita Forrellad con un mínimo de tranquilidad sería necesario raptarla previamente.

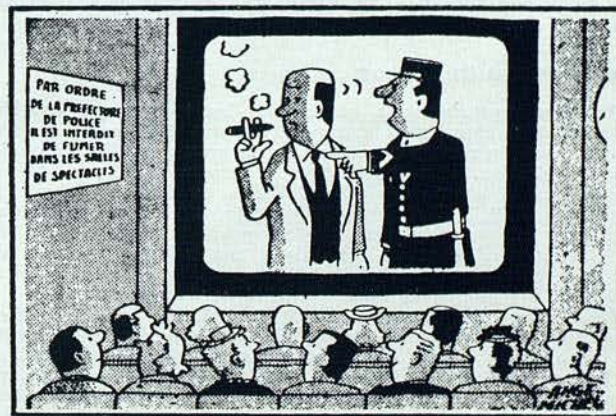
Y, naturalmente, nuestra audacia periodística no llega a tanto.

Definición

Nueva definición de la embriaguez: «Sesión de cine tridimensional sin necesidad de pantalla».

Por la recopilación

Manuel Amat



— Prohibido fumar. ¿No sabe usted leer?

(De Carrefour)

C. FERNÁNDEZ CUENCA

J. TORRELLA

NACIMIENTO DEL PRIMER PLANO

ANTE el peligro que hoy, con el cine panorámico, parece cernerse sobre el *primer plano*, piedra angular de la estética cinematográfica tal como hemos venido entendiéndola y gustándola, hemos creído oportuno exhumar su apolillada partida de nacimiento.

Es hoy tan generalizado e imprescindible el uso del «primer plano», que nos parece imposible concebir un cine sin él. Especialmente los jóvenes y los poco conocedores de la evolución experimentada por el lenguaje cinematográfico, es difícil que piensen en la trascendencia de este hallazgo que alguien tuvo que concebir, y que Béla Balazs, primero en elaborar su teoría, lo consideró como *típico medio de expresión del film*, al par que Fernand Léger, en 1923, afirmaba que sería el *elemento dramático del porvenir*.

También hemos considerado de interés reunir escalonadamente los diversos peldaños que forman la génesis del «primer plano» por cuanto hemos leído en diferentes partes afirmaciones precipitadas y parciales sobre su nacimiento, dándolas por concretas y totales con un criterio asombrosamente simple y cómodo.

La documentadísima «Historia del Cine» del autorizado maestro español don Carlos Fernández Cuenca, contiene separada y desordenadamente — aunque ordenadamente dentro la estructura general con que la obra está desarrollada — las piezas de un *puzzle* que nos ha sido grato reunir y a las que nos ha bastado la adición de unos escasos comentarios y aclaraciones para conferirles unidad y lógica narrativa.

Al mismo tiempo, queremos dar a la publicación de este trabajo un sentido de homenaje al ilustre erudito, con motivo de haber sido nombrado primer director de la Filmoteca Nacional, tan acertadamente creada por nuestro Gobierno.

J. TORRELLA

¿Quién descubrió el *primer plano*? ¿Cómo y cuándo se utilizó por primera vez este poderoso resorte del lenguaje cinematográfico?

La respuesta no es tan simple como puede parecer. Porque, además, conviene previamente hacer una distinción fundamental. Conocer cuál fué el primer *primer plano* considerado estrictamente como fotografía del busto de una persona, tiene un interés muy escaso, salvo el de la curiosidad. Justamente resulta que la primera película del mundo fué, ni más ni menos, un *primer plano*.

El estornudo de Edison

Estamos acostumbrados, en especial los europeos, a considerar a los hermanos Lumière como inventores del cine. Y en realidad lo son en cuanto a proyección en gran pantalla para visibilidad colectiva. Pero antes que la famosa exhibición de los Lumière en el sótano del «Grand Café», de París, el 28 de diciembre de 1895, Edison había presentado su «Cinetoscopio» que, de hecho, era ya cine, sólo que no podía visionarse más que individualmente aplicando los ojos a una pequeña apertura de una caja colocada en el suelo. Edison dió a conocer públicamente su invento en la Feria Mundial de Chicago de 1893.

Pues bien; la inauguración de la película cinematográfica consistió en una cinta de quince metros en la que se contenía un único plano de un improvisado actor (el mecánico auxiliar de Edison, llamado Frederick P. Ott), quien, padeciendo un espectacular catarro crónico, se limitaba a mirar a la cámara, sonreír a través de sus grandes bigotes lacios, sentir la picazón del estornudo, tratar de evitarlo y, por fin, prorrumper rotundamente en él.

Ese único plano era un *primer plano*, detalle muy significativo en relación a la futura importancia de tal elemento expresivo dentro de la teoría estética del cine, puesto que éste nacía ya en *primer plano*.

No obstante, no podemos considerar esa y otras cintas de Edison más que como antecedentes físicos del primer plano, por cuanto el concepto de *plano* no podía existir aún si toda la película estaba rodada desde un mismo ángulo. Lo importante para la historia de la estética cinematográfica es conocer cómo se llegó al *primer plano* auténtico, o sea al que de veras realiza una función expresiva como tal dentro del todo cinematográfico, por diferenciación con las partes que le preceden y le siguen.

El que podríamos denominar «proceso expresivo del primer plano» recorre una escala compuesta de varios peldaños. Detengámonos primero en el de *Porter*.

Un avisador de incendios

Edwin S. Porter fué el primer cineísta norteamericano, el Méliès yanqui. Estaba metido en el cine desde el año siguiente al del invento, pero durante un período de varios años el cine de su país no acusaba otra inquietud que la fotografía de paisajes y de escenas callejeras, mientras en Francia se desbordaba ya el cine imaginativo de Méliès.

Pero he aquí que en 1902 Porter realiza, como operador, la película *Salvamento en un incendio* («The Life of an American Pompiere»). Parece ser que no existen copias de este film, si bien gracias al Catálogo de Edison y a una serie de dieciséis fotografías, bastante defectuosas, conservadas por William Jamison, antiguo empleado de Porter, se ha podido reconstruir en detalle la continuidad cinematográfica del mismo.

La aportación más sorprendente de *Salvamento en un incendio* consiste en el uso por primera vez del montaje como valor emocional. La última escena («El bombero, entrando por una ventana, salva a una joven señora y a un niño»), se compone — o, mejor —: se descompone en cinco planos distintos, que alternan el exterior y el interior.

Además, entre la escena 1 (en la que el jefe de bomberos dormita en su despacho y aparece la visión de su sueño en la pared, por sobreimpresión circular) y la escena 3 (en que, al sonido de la alarma, los bomberos se deslizan por la pértiga), Porter intercaló la escena 2, que no es más que una *gran vista* de un avisador automático de incendios, el cual, accionado por un hombre, da la alarma.



El famoso estornudo de Frederick P. Ott ante la cámara de Edison.

Señores; he aquí el primer «primer plano» de *detalle*. Todavía el primer plano no se atrevía a romper el curso de una vista general para detallar algo de ella misma, pero su empleo asumía ya una visión concreta, específica, dentro del clima dramático de la acción.

“Asalto y robo de un tren”

El mismo Porter realiza, en 1903, la película que había de señalar la pauta del estilo de cine americano: *Asalto y robo de un tren* («The Great Train Robbery»). Este fué el primer film de imaginación dramática del cine americano, creación de la violencia, del ritmo ágil y tumultuoso. Porter usaba en él las panorámicas y conjugaba acciones simultáneas.

Total: 234 metros, distribuidos en 14 escenas. La última escena (seguimos la nomenclatura de la época), después de apresados los ladrones, consiste en un efectismo final sorprendente: «Una fotografía de gran tamaño de Barnes, jefe de los bandidos, disparando su revólver hacia el público». Esta escena sobrecogía a los espectadores. Aquel hombre bigotudo que dirigía su revólver contra el público en una imagen insospechada, era algo nunca visto. Había nacido el primer plano como elemento emotivo, en contraste con los planos generales de figuras enteras. Aunque siempre separado, independiente, de cualquier otro plano general.

Porter, pues, nos da el «primer plano» de figura humana y de objeto, pero no pasa del concepto aislado del primer plano, sin integrarlo al conjunto articulado de lo que hoy llamaríamos una secuencia.

Esto lo hizo Zecca en 1905.

La mano que no acierta la cerradura

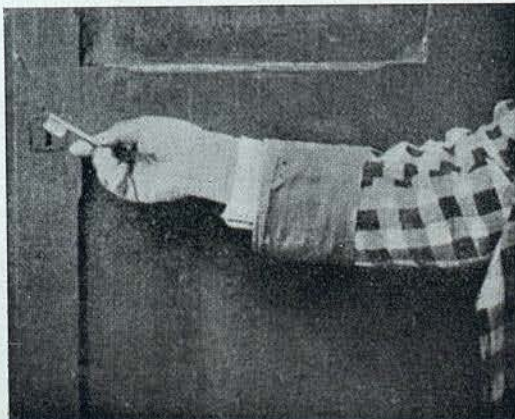
Ferdinand Zecca fué el más valioso colaborador de Charles Pathé y la más destacada figura del primitivo cine francés después del «mag» Méliès. Aunque Zecca fué el primer dramaturgo del cine, su ciclo fantástico, «a lo Méliès», es de una gran importancia y en él aparece su obra maestra: *El amante de la Luna*, film que hemos visto reproducido dentro del documental retrospectivo *París 1900* (1).

En *El amante de la Luna* se aplica (Fernández Cuenca cree que por primera vez, pero no lo asegura) el auténtico primer plano como detalle de una escena. En las utilizaciones anteriores del primer plano (Edison, Porter, Smith y hasta el mismo Méliès) éste constituía el total de la secuencia y no un elemento de ella. Sólo un período avanzado de la técnica del montaje podría servirse del valor emotivo del primer plano, intercalado en el curso de una escena, para llamar la atención del espectador sobre un detalle.

Zecca, en colaboración con Velle, interrumpe la acción desarrollada en plano general para mostrar el detalle que de verdad interesa, y volver en seguida al mismo plano general. Es la escena en que el borracho llega a casa, sube a trompicones la escalera e intenta abrir la puerta del piso. En el plano general se perderían las dificultades, estudiadas como efecto cómico, del hombre que trata en vano de introducir la llave por el agujero de la cerradura. Por esto la acción se corta para presentar sólo el brazo del protagonista que no atina a meter la llave en el sitio correspondiente. Cuando, por fin, lo consigue, cesa el primer plano y la cámara vuelve a recoger la vista general anterior, pero ligando escrupulosamente el movimiento con el de la mano que logra cumplir su propósito.

Esto, que hoy se nos antoja tan extremadamente elemental y que está al alcance de cualquier cineísta amateur, se utilizó por vez primera a los diez años de la existencia del cine.

Y aún no puede considerarse ésta de Zecca como la plena victoria expresiva del primer plano. Pasar de un hombre que intenta meter la llave en la cerradura al detalle de la cerradura con el juego de la mano torpe, no es más que una *sucesión* que hoy juzgamos instintiva; una cuestión de lógica visual. Es un avance *narrativo* que emocionalmente queda por debajo de los anteriores efectismos de Porter con el aparato avisador de incendios y el rostro bigotudo del bandido encarando el revólver al público.



Primera utilización del primer plano para destacar un detalle dentro de una secuencia cinematográfica, en *EL AMANTE DE LA LUNA*, de Zecca y Velle. (Ampliación de fotograma.)

George Barnes en el plano final de *ASALTO Y ROBO DE UN TREN*



Griffith, creador del auténtico “primer plano” expresivo

La conjugación del «primer plano» dentro la economía expresiva de la obra cinematográfica, es Griffith quien la consigue, unos años después.

David Wark Griffith realizaba en 1908 su primera película, *Las aventuras de Dorotea*, y con ella nacía una escuela de cine trascendental. Griffith es el gran conductor del cine norteamericano. Antes de Griffith, tanto en América como en Europa, la técnica cinematográfica apenas se diferenciaba de la teatral, en cuanto a composición y desarrollo de las escenas (aparte, claro, el aspecto técnico-fotográfico). La cámara recogía todo el decorado y cuidaba con esmero de que ningún personaje —salvo cuando la acción le obligaba a esconderse— escapara ni por un instante a la vista del público.

Existía como una especie de código inmutable, articulado en rígidas normas, que Lewis Jacobs reproduce en *The Rise of the American Film* (1939) y que Fernández Cuenca sintetiza del siguiente modo:

«1.º Cada escena debe empezar con una entrada y terminar con una salida.

2.º Los actores deben presentar el rostro a la cámara y moverse horizontalmente, salvo cuando el movimiento es rápido, como en una persecución, o prolongado, como en una pelea; en estos casos, la acción se efectúa diagonalmente respecto de la cámara, para facilitar a los actores mayor espacio.

3.º Las acciones que se desarrollan al fondo deben ser lentas y muy exageradas, para que el público pueda percibir las bien.»

Si bien los audaces ensayos de Porter en Estados Unidos, o de Smith en Inglaterra, innovaban, no revolucionaban. Griffith creó, decididamente, la *movilidad* cinematográfica. Y entre sus méritos principales figura el de destacar audazmente el gesto de los actores por medio de los *primeros planos*. Nadie antes que él había prescindido, durante la acción de una escena, de los demás actores para acercar la cámara al rostro de uno de ellos. «No son los pies lo que me interesa ahora —decía—, sino la expresión del rostro.»

Del mismo 1908 datan los testimonios inaugurales de tan magnífica novedad: *Por el amor del oro* («For love of gold») y *Después de muchos años* («After Many Years»).

El tema de la primera de dichas películas, extraído de un cuento de Jack London, es éste: dos bandidos tratan de robarse mutuamente, y para lograrlo, cada uno de ellos envenena la taza de café del otro, muriendo ambos. Ciento sesenta y cinco metros. Dos hombres en un solo decorado, con una mesa, unas sillas y las tazas de café, eran todo lo necesario para la acción. Por primera vez se requería en el cine la matización de los actores para crear y mantener el clima dramático y su conformación psicológica, y esto no sería posible sin destacar sus gestos. Griffith acercó la cámara al rostro de cada personaje, presentado en una *larger view* (vista agrandada) de maravilloso efecto.

En *Después de muchos años*, las audacias fueron mayores. Se trataba de la versión al celuloide del poema «Enoch Arden», de Alfred Tennyson. Merced a «primeros planos» (que entonces no se denominaban aún así) de rostros pensativos, el director acercaba espiritualmente, en el espacio y en el tiempo, a sus personajes situados en lugares distintos. Un nuevo elemento dramático hacía su aparición gracias a la expresión de los actores y al montaje rápido que unía escenas diferentes: la angustia.

He aquí por qué, si la innovación material del primer plano se debe a otros, es a Griffith a quien corresponde el mérito de su plena paternidad artística.

(1) «París 1900» ha sido proyectada en sesión ofrecida por Orto CINE a sus suscriptores, colaboradores y anunciantes el mes de diciembre último, en el Centro Excursionista de Cataluña.



LOS CINEISTAS ANTE SU PUBLICO: JOSE ROIG TRINXANT

SEMBLANZA DEL CINEISTA Y SU OBRA

Desde hace poco hemos perdido físicamente a Roig Trinxant. El ejercicio de su profesión (ingeniero industrial) le ha llevado a Oviedo. Pero no creo que le perdimos como cineista, puesto que sólo llegar allí ya han salido a su encuentro los amateurs del «Agora Foto-Cine-Club» y le han proclamado su jefe.

Roig Trinxant es joven, dinámico —extraordinariamente dinámico—. Militante antiguo del Centro Excursionista de Cataluña como excursionista y como ferviente cultivador del arte fotográfico en el que, antes del cine amateur, conquistó merecidos premios. El punto de partida no debe sorprendernos; excursionismo y fotografía son antesala muy corriente del cine amateur. Pero hay una particularidad; y es que Roig Trinxant no era un fotógrafo cualquiera, sin arraigo, sino un artista, un consumado maestro. Y, sin embargo, el cine de Roig no delata al apasionado del arte fotográfico como expresión estática, aunque, eso sí, descubre al buen conocedor de la técnica fotográfica. Su cine es cine y no es fotografía, pero las cualidades técnicas de la fotografía están en él bien patentes.

A pesar de que Roig dedicó tantos años a la fotografía (desde los trece de edad), puede decirse que es cineasta nato. Es más, sus mismas fotos, excepto las deliberadamente de estudio, son cinematográficas; son como instantáneas de un proceso activo, como fotogramas de un film. Recuérdese la foto «El toro», que por sus valores cinematográficos fué escogida para la portada del primer número de OTRO CINE.

Roig fué debutante en el Concurso Nacional de cine amateur de 1951, y nada menos que con cuatro films, todos ellos documentales y, de los cuatro, tres en la modalidad de reportaje. Con esas sus aportaciones iniciales ya se reveló Roig como todo un reportista; especialidad que no tiene, entre nuestros cineastas amateurs, cultivadores destacados y constantes. Los buenos reportajes de nuestro cine amateur podrían contarse con los dedos, y entre ellos habría que poner en lugar muy preferente a *Primeras Jornadas de Ingeniería Industrial*, con el que Roig Trinxant se nos reveló, y *Pax* (XXXV Congreso Eucarístico Internacional), obra maestra en el género.

Con *Primeras Jornadas de Ingeniería Industrial* consiguió Roig el primer puesto entre los films documentales del concurso de su año. Y a fe que el tema reportado no hubiese parecido a nadie (y tengo entendido que ni siquiera lo pareció al propio realizador) el más adecuado para optar a un buen premio. Porque, ¿quién iba a creer que las reuniones aburridas de un congreso profesional pudieran dar materia cinematográfica, mayormente en cine mudo?

Roig logró una síntesis muy expresiva de esas «primeras jornadas de ingeniería», con el auxilio de unos letreros concisos, homeopáticos, vibrantes, que se superponían a la imagen con vida propia.

Después de varios films de menos valía, Roig realizó un esfuerzo titánico recogiendo de una manera total, exhaustiva y perfecta todas las manifestaciones, externas e internas, del magno

Congreso Eucarístico Internacional, celebrado en Barcelona hace casi dos años. Roig emprendió esa labor solo, con su única cámara, lo que supone una entrega completa —física y espiritual— a ella, durante los días que duró el fausto acontecimiento. Una entrega que sólo se produce partiendo de una gran vocación y que no se dió entre los profesionales. Pero el resultado es digno de tal sacrificio, porque el film de Roig Trinxant constituye un documento tan completo e impresionante que, como tal documento, ha de tener una gran utilidad en el futuro.

El sentido del orden y de la medida en el desarrollo de los temas, el acierto en la toma de vistas, la corrección fotográfica, la oportunidad de los primeros planos; todo contribuye a hacer del film de Roig el reflejo vibrante y fidedigno de los inolvidables acontecimientos que vivió Barcelona aquellos días.

Roig apenas tiene necesidad de cortar, de suprimir, después del revelado. Inconscientemente calcula mientras impresiona, y hasta planifica *in mente*, sin necesidad de un montaje posterior. El dice que esto se debe a su larga experiencia de fotógrafo, ya que el buen fotógrafo sabe bien lo que toma y cómo lo toma cuando aprieta el disparador. Pero yo creo que es debido también a otras dos razones: una, la de que Roig es un buen ingeniero; y otra, la de que es, también, un buen *reporter*, es decir, un cineasta que crea sus films sobre la marcha, sin posibilidad de un guión previo.

Valdría la pena que Roig no se dejara tentar así como así por las sirenas del film de argumento. Su puesto en el tablero del cine amateur es importantísimo y él ha demostrado que sabe estar en su puesto.

JOSÉ TORRELLA

«INTERVIU» EN MONTAJE CORTO

—¿Cuál fué su primer contacto con el Cinema Amateur?

—La primera vez que me enfrenté con una motocrámara, tenía escasamente diez años. Pasaba los veranos fuera de Barcelona, con mis padres. Salíamos de excursión con un matrimonio sin hijos..., pero con muchas máquinas fotográficas. El era una persona meticulosa en extremo, y muchas veces pasábamos las veladas viendo sus vistas estereoscópicas. Un día adquirió una motocrámara. Recuerdo que a los pocos días y ante una pantalla —que la señora nos hizo notar «que estaba hecha con polvo de perla»—, pude verme en el Collado de Tosas bailando un charleston, muy de moda entonces. A los trece años los Reyes me «facilitaron» mi primera máquina fotográfica. Por la mañana tiré mi primer clisé y quedé intoxicado para el resto de mi existencia. Desde entonces fué el repórter oficioso de mis compañeros de curso y de los grupos de veraneo.

Luego, después de nuestra guerra, en Nuria y la Molina conocí a Comas. Vi alguna de sus películas y, a consecuencia de ello, asistí a algunas de las sesiones del «Centre». Nació mi primer hijo y Comas, que se hallaba en Port de la Selva, se ofreció a filmarme el bautizo. Puede decirse que casi vino de allí exprofeso para ello. Ni que decir tiene cuanto agradecí —y agradezco aún— su amigable gesto. Salieron 30 magníficos metros que guardé, en espera de tener, algún día, máquina propia...

—¿Cuándo empezó usted a filmar sus primeros rollos?

—No era cuestión de que el amigo Comas se desplazara cada vez que tuviera ganas de retener alguna escena del peque. Así que adquirí una máquina en seguida.

—¿Para filmar, actúa usted bajo un plan preconcebido o bien confía en la improvisación del momento?

—Excepto cuando se trata de reportajes de un tema determinado, he ido «tirando» cuando he visto una escena que me interesaba o creía que, luego, podía serme útil. Luego, si tengo recogidas varias escenas de un mismo tema, las monto y, si es posible, termino con material de relleno.

—¿Ha filmado siempre en 16 mm.?

—Sí.

—¿Por qué lo prefiere a los otros?

—Desde el punto de vista técnico: por sus mejores objetivos, mayor fijeza de imagen y, naturalmente, mejor nitidez en muchos casos, aparte de la posibilidad de mayor y mejor proyección. No he trabajado con 9.5 mm. ni 8 y, por tanto, mi opinión puede que no tenga mucho fundamento, pero, a simple vista, observo que con 8 mm. no son factibles imágenes invertidas (por la perforación), no aparecen los objetivos regulados para el color y, al mismo tiempo, a igualdad de error absoluto de foco, la falta de

nitidez será mayor. En cuanto al 9'5 mm. muy práctico a primera vista, no me seduce su perforación central que, en caso de avería en la proyección, necesariamente deteriora más la imagen que el 16 mm. Claro que al precio que se están poniendo unos y otros, como decía un día el amigo Font, pronto tendremos que filmar, no con 9'5 ni con 8, sino con 4 mm., o, quizás, dos décimas.

—¿Le gustaría hacer films de argumento, o prefiere los documentales?

—Me gustaría mucho, muchísimo, poder hacer un film de argumento, pero, por ahora, lo veo bastante difícil. Aparte de otras condiciones, hace falta tiempo y colaboradores. Por ello, sin que quiera decir que lo prefiera, deberé hacer documentales. Quizás es más problemático el cazar la imagen, pero, una vez obtenida, no se depende de nadie, y en los ratos libres, cuando los hay, o por la noche, se dedica uno al montaje, más o menos deficiente o incompleto, pero que, por ser individual, no molesta ni perjudica más que a uno mismo.

—Hablemos de nuestro Concurso Nacional. ¿Qué opinión le merecen las bases?

—Excelentes en conjunto, aunque no entiendo el por qué se da tanta importancia a la «idea» —incluso más que a la imagen—, siendo así que se admiten películas cuya idea y hasta cuyo guión, son completamente ajenos al realizador de la cinta y que, en algunos casos, incluso proceden del campo profesional. En mi —aún muy verde— criterio creía que un film amateur, debía ser ideado y filmado íntegramente por una misma persona. Y no hablo de revelado —como ocurre en los concursos fotográficos— dadas las dificultades que con ello tropezaría el aficionado.

—Al debutar como concursante, ¿esperaba que sus films obtuviesen las distinciones que les fueron otorgadas?

—Sinceramente, no. Y no lo interprete por el mal camino, ya que yo los habría clasificado mucho más abajo.

—¿A quién le gustaría parecerse? En plan de cineísta amateur, se entiende.

—Como «solidez» de cinta y tema, a Fité; envidiando la móvil cámara de Font y las «posibilidades de desplazamiento» de Comas, que hoy está aquí y mañana en Suiza. Me gusta la divertida y optimista ironía de Sagués, admirando la independencia y el completo trabajo de Llobet-Gracia, e incluso la fotografía excelente de Pruna, del que, sin que ello quiera decir que esté de acuerdo con la concepción de su película, encuentro tiene unos planos excelentes. Me refiero a los nuevos, claro está, ya que pocos films son los que he visto hasta la fecha y, por tanto, mi campo de comparación es muy reducido.

—¿Cómo cree usted que podría mejorarse nuestra actuación social?

—Como antes, poco puedo decir. Sin embargo, me atrevería a sugerir un intenso intercambio con films extranjeros para comparar y aprender (en este sentido el acuerdo de la UNICA, al proyectar todos los premiados internacionalmente en años anteriores, creo fué una excelente ocasión que se nos brindó en el Tibidabo). Luego, propondría anualmente un tema o guión único, fácil y de realización casera, para que, aunque sólo fuera en plan local y de corto metraje, se filmara por los socios que libremente quisieran concurrir a eso que yo llamaría «concurso de guión obligado», o algo por el estilo, sin que ello tuviera relación alguna con el Concurso habitual, que llamaremos «de verdad».

—Y para finalizar, tenga la amabilidad de contar alguna anécdota o cosa graciosa que le haya sucedido.

—Dado el poco tiempo que hace que impresiono unos metros de cinta, poca cosa tengo que contar. No obstante, y para decir algo, contaré un pequeño incidente que provoqué inconscientemente hace pocos días. Me hallaba en Madrid, escasamente por una semana. Como siempre, llevaba mi máquina fotográfica y —desde que tengo una— la motocámara conmigo. Quedaba algo más de un metro impresionable, en esta última. Me interesaba cambiar el rollo y para no desperdiciar aquel resto, me fui a la lotería de «Doña Manolita». Se acercaban las Navidades y allí lucían dos magníficos rótulos de «No hay billetes». Delante mismo, docena y media de vendedores ambulantes con billetes enteros llamando a los transeúntes. Quería hacer un plano de ellos con los rótulos al fondo. Primero el incruento bombardeo de «¡Señorito, que tengo la suerte!». Disimulo por mi parte; finalmente, empuño la máquina y, al apretar el botón, se paran todos «posando» para lo que creían una foto. Insinúo débilmente que aquello es cine, y que me interesa se muevan sin mirar a la máquina. Sale una vieja desconfiada y comenta que aquello puede perjudicarles (el día anterior había salido la nota recordando quedaba prohibida la venta callejera). Preguntas de «¿Para qué lo querrá usted?», indecisión momentánea y desbandada general. Unos guardias que se acercan y que, naturalmente, quedan solos conmigo sin que ocurra nada de particular. Luego, reincorporación de los ambulantes a su «puesto» y, al fin, convencidos actúan y necesariamente me cueñan un décimo que, como es de suponer, no salió premiado.

JOSÉ AYMERICH

Filme Ud. también con SUPER-PANCHRO



su éxito es
seguro



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 30 26 32



KODAK

SINÓNIMO DE ALTA CALIDAD

|||||
KODAK, S. A.

M A D R I D

I R Ú N , 5

AVDA. JOSÉ ANTONIO, 6

|||||
BARCELONA

PASEO DE GRACIA, 22

PLAZA DE TETUÁN, 26

|||||
SEVILLA

CAMPANA, 10

|||||

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

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

FilmoTeca
de Catalunya



TRUCAJES Y EFECTOS TÉCNICOS

Por D. FUNDIDO ENCADENADO

VI TRUCAJES CON PRISMAS

Terminábamos nuestro anterior artículo sobre la utilización de los espejos, diciendo que algunos de los efectos detallados en el mismo podían realizarse de la misma manera con sólo substituir el espejo con un prisma. Efectivamente, los prismas pueden actuar como espejos para desviar en ángulo recto el eje visual. Se trata de los llamados prismas de *reflexión total* y son los de tipo más corriente (sus caras ópticas forman un triángulo recto, cuyos dos lados más cortos e iguales se llaman *catetos* y el lado mayor *hipotenusa*).

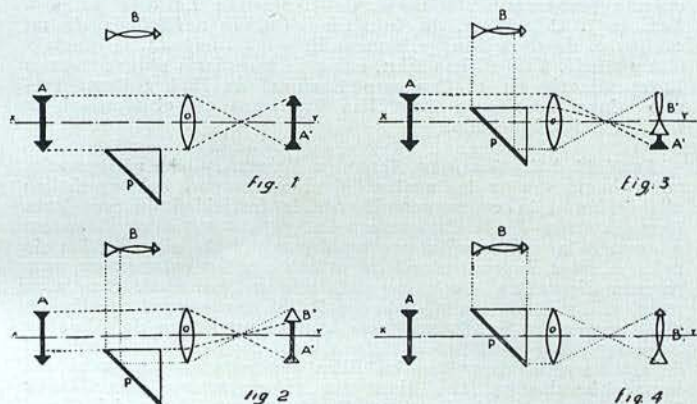
Por ejemplo, podemos substituir el espejo por el prisma en el trucaje de filmar simultáneamente dos escenas, situadas una

un lado de la cámara. El otro cateto del prisma debe quedar frente a esta segunda escena. La primera escena se filma con el objetivo sin estorbos (o sea con el prisma a un lado) y al final previsto se corre el prisma con lentitud adecuada hasta cubrir completamente el objetivo. De esta forma, la cámara, que continúa rodando, impresiona ahora la segunda escena, la cual habrá substituido gradualmente a la primera.

Para los que prefieren las explicaciones en forma gráfica, publicamos unas figuras en las que vemos: núm. 1: filmación del primer asunto A, con el prisma a un lado; núm. 2: el prisma comienza a deslizarse delante el objetivo y éste empieza a filmar la escena B; núm. 3: fase intermedia; núm. 4: el prisma cubre ya totalmente el objetivo y refleja hacia éste solamente el asunto B. En las figuras 5 y 6 vemos la disposición práctica para la construcción de las guías del prisma.

Delante del objetivo, un prisma puede emplazarse de varias maneras. Acabamos de ver una de ellas. Pero ahora veréis lo que pasa cuando se coloca de forma que el objetivo quede cubierto por el lado mayor, o sea la hipotenusa. En esta disposición, al filmar una escena situada delante de la cámara, el prisma actúa como un *desdoblador*, o sea que obtendremos dos imágenes de un mismo sujeto. Si, además, hacemos girar el

(Pasa a la página 29)

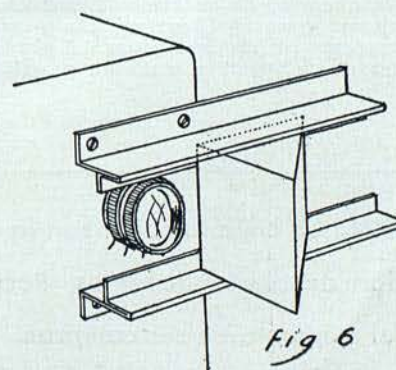
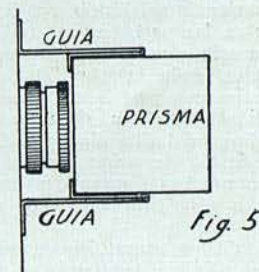


frente a la cámara y otra a un lado, cubriendo el objetivo por un prisma colocado de forma que la arista formada por los dos catetos (ángulo recto) quede situada en la mitad del objetivo. En esta disposición la película quedará impresionada en dos mitades, en cada una de ellas podremos reproducir dos escenas diferentes.

La utilización de un prisma tiene en estos casos la ventaja sobre el espejo de proporcionar una imagen más nítida y sin el peligroso *desdoblamiento* que de las imágenes reflejadas da un espejo corriente (para tener una imagen perfecta es necesario un espejo plateado por su cara exterior).

Basado en esta misma disposición, detallamos seguidamente la manera de realizar una *cortinilla encadenada* (ver OTRO CINE núm. 9) con no importa qué tipo de cámaras, incluso con las que no disponen de marcha atrás.

Se trata del efecto de substituir gradualmente una escena por otra, como si la segunda se extendiera sobre la primera hasta reemplazarla por completo. Este efecto se logra directamente al momento de filmar haciendo deslizar delante del objetivo, por medio de unas guías horizontales, un prisma con un cateto paralelo al frente de la cámara. Las dos escenas a encadenar están situadas, como en el caso anterior, la primera delante del objetivo, tal como es normal en toda filmación, y la segunda a





SECCION DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

SESIONES CELEBRADAS

Sesiones de revisión. — El día 2 de diciembre de 1953, se celebró una sesión de revisión de films retrospectivos de Quirico Parés, con el siguiente programa: *Un bon regal*, en color (1950); *Muñecas* (1950); *4 homes i un gos a Matagalls* (1948); *Historia de una joya* (1951). Todos estos films son de paso 8 mm.

El día 13 de enero de 1954 tuvo lugar otra sesión de revisión, esta vez con films de Carlos Santias: *Escenas de playa* (1946-1952); *Huellas de Tárrega* (1951); *Procesión y leyenda* (1949); *Glosa musical* (1947).

Otra sesión de revisión, a cargo de Lorenzo Llobet Gracia, se celebró el 27 de enero, a base de los siguientes films: *El valle encantado* (1946); *El diablo en el valle* (1947); *Contrastes* (1944); *Pregària a la Verge dels Colls* (1948).

Sesión de films de reportaje en primera proyección. — El 16 de diciembre fueron proyectados por primera vez en el Centro los dos reportajes siguientes: *Pax* (XXXV Congreso Eucarístico Internacional) de José Roig Trinxant; y *Caras amigas en Bruselas* (breve reportaje del concurso UNICA 1953), en color, de Delmiro de Caralt.

La primera de estas cintas puede considerarse, sin duda alguna, el mejor y más exhaustivo documento, tanto entre aficionados como entre profesionales, del inolvidable Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Barcelona en 1952. El autor hace constar en las portadas que todo el reportaje fue impresionado con una sola cámara, y esto constituye su principal e impresionante mérito, dada la pluralidad de temas, localizaciones y puntos de mira con que la cinta se enriquece. Al mismo tiempo, la corrección fotográfica, de toma de vistas y de montaje persiste a lo largo del film sin un fallo. Y por si todo esto fuera poco, la profusión de primeros planos, muchas veces en teleobjetivo, de las muchas figuras destacadas de aquellas magnas jornadas, dan a este film un valor documental extraordinario.

El segundo de dichos reportajes es realizado, desde luego, y como su título ya sugiere, con carácter marginal y anecdótico, de modo que no puede considerarse como el reportaje oficial del congreso internacional de los cineastas amateurs en Bruselas, pero sí que aparece como un álbum animado y cordial de caras conocidas, procedentes de distintas partes del globo, y amigablemente reunidas en un sugestivo ambiente geográfico.

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

INFORMACIÓN VARIA

Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros. — Dentro de la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, ha sido creada una «Sección de Fotografía y Cine», y como inauguración de sus actividades filmicas se celebró, el 9 de diciembre, en el lujoso salón de actos de la Caja, una sesión integrada por films amateurs del socio don Salvador Baldé. *Vieja Egara*, *Frágil Misantrópia*, *Evolución de la siega*, *Exodo* y *Santa Infancia*, constituyeron el programa, siendo precedido de una breve disertación del Redactor-Jefe de OTRO CINE, don José Torrella, quien después de algunas consideraciones en torno al cine amateur en general, trazó la semblanza del cineísta Salvador Baldé y comentó sus más destacadas realizaciones. Esta sesión inicial tuvo un franco éxito y a ella asistieron, además de varios altos cargos de la Caja de Pensiones, su Director General, Excmo. Dr. don Enrique Luño.

Instituto Francés. Madrid. — Con ocasión del octavo centenario de la muerte de San Bernardo, gloria del Cister, el Instituto Francés de Madrid organizó una sesión de cine con dos películas relacionadas con el tema: *San Bernardo en el Arte y Vezelay*. Con el fin de incluir también en el programa algún film relativo a los monasterios cistercienses de España, la Embajada francesa solicitó la colaboración de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, a través de OTRO CINE, y aquella le facilitó el film amateur de Juan Español *Real Monasterio de Santa María de Poblet*, medalla de honor y premio a la perfección narrativa de un documental en el Concurso Nacional de 1947.

Centro de Estudios de Balaguer (Lérida). — Organizado por el Centro de Estudios de Balaguer se celebró en el Teatro Principal de aquella ciudad una sesión de cine amateur con el siguiente programa: *Noticiario*, de J. Ferret; *La caja de cerillas*, de J. Castelltort, de Igualada; *Cupido e Historia de un sombrero*, de Castelltort y Moncunill, y *El campeón*, de Castelltort y Lladó. Este último film, como se recordará, obtuvo Premio Extraordinario en el Concurso Nacional de 1952 y Gran Premio «Copa Presidente República Francesa» en el Festival de Cannes del mismo año.

Festividad de San Juan Bosco en Solsona. — El año pasado, por primera vez en los anales del cine amateur, Solsona dedicó una sesión a la conmemoración de la festividad de San Juan Bosco, Patrón de la Cinematografía. OTRO CINE recogió en su número 6 la información oportuna y señaló la significación de la efemérides, lo cual sirvió de estímulo a los solsonenses, que parecen dispuestos a celebrar cada año la festividad. Este año, pues, el día 31 de enero, Solsona dedicó una segunda sesión de cine amateur a San Juan Bosco, con un programa de films de Salvador Baldé y un fin de fiesta teatral a cargo del elenco local de actores que interpretan los films amateurs argumentados del incansable cineísta. Los films que se proyectaron son: *Pesca fluvial*, *Evolución de la siega*, *Pregàries a la Verge del Claustre*, *Any Eucaristic Diocesà*, *Turistes a Andorra i Santa Infancia*.

Una experiencia inédita. — Por primera vez en el mundo, quizá, un equipo de técnicos cinematográficos y un grupo de actores de prestigio, han realizado directamente en 16 mm., en color y dialogado sincrónicamente, un film de largo metraje que, por la categoría de sus realizadores, hemos de considerar como profesional, si bien el espíritu que preside la experiencia tiene todas las trazas del amateurismo. La obra filmada es una adaptación de *On ne badine pas avec l'amour*, de Alfredo de Musset, y el equipo lleva el nombre de Pierre Boyer, el prestigioso cineísta amateur francés, redactor jefe de nuestra colega «Cinéma Amateur».

OTRO CINE, en México. — La inquieta publicación mexicana «Tele-Cine» dedica un número reciente al cine amateur y en él reproduce con todos los honores el artículo de nuestro redactor-jefe José Torrella, titulado «¿Quién es cineísta amateur?», haciendo constar la procedencia de OTRO CINE y la paternidad de esta publicación en la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, por todo lo cual «Tele-Cine» merece nuestro triple agradecimiento. Esa importante revista mexicana tiene por corresponsal en España a don José María Picó Junqueras.

Ilustre cineísta amateur. — En una crónica de «Paris-Match» leemos que el inventor de la estreptomicina, Salman A. Waksman, premio Nobel 1952, quien últimamente ha inventado la actinomicina contra el cáncer, hombre sencillo y de costumbres austeras, no tiene otra distracción, fuera de su enorme labor investigadora, que la práctica del cine amateur.



XVII CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR (1954)

Convocatoria y bases. — Las bases íntegras del XVII Concurso Nacional de Cine Amateur, que se celebrará este año dentro del mes de mayo, se insertaron íntegras en el número anterior de OTRO CINE. Recordamos que el plazo para la inscripción de los films termina el 28 de abril y para la entrega de los mismos el 19 de mayo.

Premios de cooperación. — Se han recibido, hasta el momento de cerrar esta edición, las siguientes ofertas:

- PREMIO DEPARTAMENTO DE CINEMATOGRAFIA DEL MINISTERIO DE MARINA, al mejor film sobre temas de mar.
- PREMIO JUNTA PROVINCIAL DE TURISMO, al film o escenas que mejor despierten el interés turístico de España.
- PREMIO FEDERACION ESPAÑOLA DE MONTAÑISMO, al mejor film o escenas de un film sobre alta montaña o escalada.
- PREMIO FEDERACION CATALANA DE ESQUI, al mejor film o escenas de un film sobre esquí.
- PREMIO CAMARA-CLUB, de Sabadell (Amigos del Cinema), a la mejor utilización de los recursos técnicos.
- PREMIO DEL DEBUTANTE, cedido por la SECCION DE CINEMA AMATEUR DEL C. E. C., al mejor film de un amateur que se presente por primera vez a un concurso.
- TIJERAS DE PLATA DELMIRO DE CARALT, al film que no le sobre ni un palmo.
- PREMIO «OTRO CINE», Revista Cinematográfica de la Sección de Cinema Amateur del C. E. C., a la mejor fotografía o colección de fotografías referentes a un film presentado al concurso.

- TROFEO «JOSEP PUNSOLA», cedido por Enrique Fité a la memoria de su colaborador, al mejor guión literario de un film presentado. La adjudicación definitiva de este Trofeo será al ganador durante tres años (consecutivos o alternos).
 - PREMIO AMIGOS DE LOS JARDINES, al mejor film o escenas de un film sobre jardines.
 - PREMIO MANUEL VILLANUEVA, al film de argumento que mejor exalte el sentimiento católico.
 - PREMIO JUAN BAS BOFILL, al film que destaque por su originalidad y audaz expresión cinematográfica.
 - PREMIO «CHURRY», cedido por doña María Feu de Parés, al mejor film que tenga algunas escenas interpretadas por animales domésticos.
 - PREMIO J. ALEMANY, a la mejor calidad cromática de un film en color.
 - PREMIO LUIS BALTA, al mejor film de Excursiones y Viajes.
 - PREMIO BAUCHET, al mejor film impresionado con película Bauchet.
 - PREMIO CASA ALEXANDRE, Premio de Estímulo al mejor de los films no premiados.
 - PREMIO CINEMATOGRAFIA AMATEUR, al mejor desarrollo discursivo de un film.
 - PREMIO COLUMBIA, a la mejor sonorización de un film.
 - PREMIO GEVAERT, cedido por INFONAL, a destinar por el Jurado.
 - PREMIO INDUSTRIAL GRAFICA ESPAÑOLA, a la originalidad o perfección en la narración descriptiva de un documental.
 - PREMIO KODAK, S. A., al mejor film impresionado con película «Kodak».
 - PREMIO PAILLARD, al mejor film impresionado con motocrámara Paillard-Bolex de 16 mm.
 - PREMIO PAILLARD, al mejor film impresionado con motocrámara Paillard-Bolex de 8 mm.
 - PREMIO PAILLARD, al mejor film impresionado con cámara Paillard-Bolex de un amateur residente en cada una de las regiones de España (un premio por región).
 - PREMIO PATHE, al mejor film impresionado con película Pathé.
 - PREMIO CASA PIPE, de MADRID, a destinar por el Jurado.
 - PREMIO SALON ROSA, al film de más corto metraje premiado con Medalla de Honor.
 - PREMIO ALFONSO SERRAHIMA, a las mejores escenas humorísticas de un film.
 - PREMIO S. O. M. BERTHIOT, a destinar por el Jurado.
- En números sucesivos OTRO CINE dará cuenta de los nuevos Premios que se reciban.

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

Primer concurso regional de Cinema Amateur, 1953, organizado por la «Agrupación Fotográfica de León»

FALLO:

PREMIO EXTRAORDINARIO: Desierto.
MEDALLA DE HONOR: Desierto.
MEDALLA DE PLATA: Al film documental *Alemania-Baviera*, 16 mm., Kodachrome, de don Manuel Fernández Ramos, de León.
MEDALLA DE BRONCE: Al film documental *Ríos Salmoneiros de Asturias*, 16 mm., Kodachrome, de don Constantino Díaz Villamil, de Oviedo.
MEDALLA DE BRONCE: Al film documental *Corpus en Laguna de Negrillos*, 8 mm., Kodachrome, de don Manuel Roa Rico, de León.
MEDALLA DE BRONCE: Al film científico *Nefrectomía por tuberculosis*, 8 mm., Kodachrome, de don Manuel Roa Rico, de León.
MENCION HONORIFICA: Al film documental *Monasterio de Piedra*, 16 mm., Kodachrome, de don José Antonio García Argüelles, de Zaragoza.
MENCION HONORIFICA: Al film *Escenas veraniegas*, 8 milímetros, Kodachrome, de don José María Vicente Mangas, de León.
PLACA DE PLATA «KODAK» PARA LA MEJOR PELICULA EN MATERIAL KODAK: al film *Alemania-Baviera*, de don Manuel Fernández Ramos, de León.
COPA DEL CASINO DE LEÓN: al film *Bailes regionales*, 16 mm., negro y color, de don José Antonio García Argüelles, de Zaragoza.
COPA DE «LA GAFA DE ORO», PARA UN FILM DE REPORTAJE: Al film *Jura de la Bandera en La Granja*, 16 mm., Kodachrome, de don Constantino Díaz Villamil, de Oviedo.
COPA DEL COLEGIO DE MEDICOS DE LA PROVINCIA, PARA UN FILM DE CARACTER CIENTIFICO: Al film *Nefrectomía por tuberculosis*, 8 mm., de don Manuel Roa Rico, de León.

JURADO:

Don José Eguigaray Pallarés, Presidente del Casino de León; don José María Álvarez Acebal, Presidente de la Agrupación Fotográfica de León; don Luis Sáenz de la Calzada, Presidente del Cine Club; don Dionisio Pérez de Frutos, cineísta; don Marcelo Pérez Nava, cineísta; don Daniel Garay Panizo, fotógrafo profesional; don Manuel Valdés, redactor de cine del diario «Proa»; don Juan Pastrana, redactor de cine del «Diario de León»; don Victoriano Crémer, crítico de cine de la Emisora de Radio León.



COMENTARIO:

Este Primer Concurso, limitado en su concurrencia, tuvo verdadera trascendencia, aunque no sea más que por habernos descubierto la existencia de destacados cineístas locales y de la región norteña.

Se presentaron catorce films, de los que únicamente llegaron a clasificarse y puntuar ocho. Siete de carácter documental y uno científico. Esto ha sido una lástima, porque se sabía de algunos films de argumento que no llegaron a presentarse, quizás por el temor a verse postergados.

Todos los films premiados fueron notables, sin que llegasen a la altura necesaria, por lo que el Jurado dejó desiertos el Premio extraordinario y el de Honor. Sin embargo, estimamos justos y acertados los demás concedidos.

Alemania-Baviera, de don Manuel Fernández Ramos, de León, es un documental en color que recoge un viaje de turismo por esta hermosa región alemana. El color es perfecto y en la casi totalidad la cámara ha sido utilizada con verdadero acierto. Algunas escenas, como las tomadas desde un automóvil en marcha, tienen ritmo cinematográfico. Calles y paisajes han sido recogidos con certeza y los grupos folklóricos que salpican la proyección contribuyen a dar unidad al film. Unese a esto una titulación muy acabada y un acompañamiento musical de temas de música popular alemana que hace la proyección muy agradable.

Ríos Salmoneiros de Asturias, de don Constantino Díaz L. Villamil, de Oviedo. Aquí desfilan los ríos de Asturias y el paisaje bellissimo está obtenido con buen color. Todo el tema documental discurre sobre la pesca del salmón, lo que hace que a veces la proyección sea algo monótona. Este film era esperado con verdadera curiosidad por saberse que había tenido algún premio de cooperación en el Concurso Nacional. Representa un esfuerzo grande del autor que demuestra sabe lo que hace. Sin embargo, nosotros hubiéramos preferido un film un poco más corto y que tuviera una idea ilacional que diera continuidad al tema, porque así, tal como lo hemos visto, llega a cansar por la falta de hilo discursivo.

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



Saipe

SERIE AZUL
LAS SUPERA A TODAS

VENTA EN ESPAÑA AL POR MAYOR Y MENOR
SUMINISTROS CINEMATOGRAFICOS SUCI

M. DEPREZ BORNACHEA

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

Monasterio de Piedra, de don José Antonio García Argüelles, de Zaragoza, es un buen documental de este hermoso rincón de nuestra patria. Aquí el autor tuvo que luchar, muchas veces con éxito, con las difíciles condiciones de luz de este lugar, tan lleno de contrastes luminosos. En general está bien conseguido, salvando algunos planos en que el exceso de sombra malogra la belleza del panorama.

Bailes regionales, de este mismo autor, está muy bien logrado, tanto en color como en cámara. Y los protagonistas, dirigidos por él, han sabido dejarle en buen lugar.

Otro de los films de 16 mm. que obtuvo un premio, si bien de colaboración, fué un reportaje de la *Jura de la Bandera en La Granja*, debido a don Constantino Díaz Villamil, de Oviedo. Bien de color y con unos planos de los pies de los reclutas, excelentes.

Las películas en 8 mm. premiadas fueron tres:

Corpus en Laguna de Negrillos, de don Manuel Roca Rico, refleja la procesión tan típica de esta localidad leonesa. Es el film del concurso que mejor ha conservado la idea de conjunto. No obstante, el color no está logrado más que en contados planos.

Nefrectomía por tuberculosis, film científico de este mismo autor. En esta película sí que se ha conseguido un color exacto. El juego de la cámara sencillo, ya que por tratarse de una operación quirúrgica no había dificultades de movimiento; cámara fija y bastaba. La operación puede seguirse en todo su fundamental detalle y está completada con unas secuencias preliminares destinadas a establecer el curso de la dolencia.

Escenas veraniegas, de don José María Vicente Mangas. Como dice su nombre, recoge escenas de playa y de campo. En este film hay planos verdaderamente preciosos y tomados desde ángulos nuevos. Planos de verdadero cine de vanguardia. Lástima que sean pocos, pues se ha abusado reiteradamente de las mismas escenas. El color, bueno.

Y no ha dado más de sí este Primer Concurso Regional de Cinema Amateur de León. Como ensayo ha sido magnífico. Esperemos que rota la primera lanza sigan celebrándose estos concursos. Y a ver si alguno de los premiados se decide a llevar sus películas a los Concursos Nacionales del Centro Excursionista de Cataluña, que esa debe ser, creemos, la verdadera misión de los concursos locales. — A. C.

EL PREMIO DE CINE CIUDAD DE BARCELONA 1953 AL FILM

"Hay un camino a la derecha"

Después de laboriosas deliberaciones del Jurado, el Premio Ciudad de Barcelona de 1953 ha sido otorgado al film profesional de largo metraje, dirigido por Rovira Beleta y producido por Bofarull *Hay un camino a la derecha* que ya hace unos meses fué seleccionado para representar a la cinematografía española en el Festival Internacional de la Merced.

Muchos son los que han puesto el grito en el cielo al conocer este fallo que daba la preferencia a una película comercial por encima de otras once cintas, la mayor parte de las cuales merecen el calificativo de «amateur», tanto por su espíritu como por su formato. He aquí, para más detalle, el inventario crítico de los films desbancados por la producción de Rovira Beleta: *Barcelona 1935*, reportaje de diferentes aspectos de la Ciudad Condal, sin otro valor que el puramente histórico y cuyo montaje distaba mucho de ser ejemplar; *Hombres del 88*, reportaje de los edificios representativos de la primera Exposición Universal, con algunos rotundos aciertos de color, pero de vacilante realización en su conjunto, pese a algunos meritorios detalles; *Inquietudes*, drama sentimental en la Escuela de Periodismo de Barcelona, en el que sus autores ponen de manifiesto un pésimo gusto, amén de una absoluta falta de sentido cinematográfico; *Barcelona de ayer y de hoy*, reportaje sobre la historia de la ciudad de Barcelona en el que se echan de menos muchas cosas a pesar de la buena voluntad de los realizadores; *La Plaza de Cataluña*, reportaje sobre la historia y sentido actual de este



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



Una escena del film HAY UN CAMINO A LA DERECHA, de Rovira Beleta.

típico lugar barcelonés, cuya irregularidad general contrasta con algunas imágenes de gran interés; *Hospital de Santa Cruz y San Pablo*, reportaje sobre la historia y función trascendental de dicha institución, que como documento pudo ser mucho, pero que quedó en muy poca cosa debido al gusto de su autor por el exhibicionismo; *Servidores de la Ciudad*, reportaje de los tipos que trabajan por las calles de Barcelona, con más aciertos fotográficos que cinematográficos; *Otoño motorista*, reportaje humorístico sobre el Gran Premio de la Peña Rhin, de excesivo metraje aunque de cierta originalidad; *Uno entre tantos*, también humorístico sobre el fanatismo futbolístico, pero muy poco apreciable artísticamente, y *Arte Eucarístico español*, reportaje de la Exposición de Custodias celebrada en Barcelona con motivo del Congreso Eucarístico Internacional, film valorizado por un excelente comentario de Luis Monreal y algunas imágenes bellísimas, aunque en el fondo se reduzca a simple catálogo de las obras expuestas.

Era evidente que entre estas películas (ni siquiera la citada en último lugar y que desde luego se hallaba a muchas leguas de las restantes, aparte de que tampoco podía considerarse como un tema genuinamente barcelonés), ninguna de ellas merecía el preciado galardón y, por tanto, hubo absoluta unanimidad entre los miembros del Jurado respecto de la aplastante superioridad artística de *Hay un camino a la derecha* por encima de las demás. Sin embargo, el Jurado se dividió al considerar la base primera del Premio, según la cual sólo tenían cabida en éste las cintas de tema barcelonés. Y aquí fué donde se apreció la poca consistencia de tales bases cuya redacción se presta a equívocos por su escasa claridad. Así, don José María Blay, don Salvador Rifá, don Ernesto Foyé y don Juan Francisco de Lasa, consideraron que si bien el tema de *Hay un camino a la derecha* no podía calificarse de genuinamente barcelonés, en cambio, por su localización permitía centrarse en las bases, máxime teniendo en cuenta que sus méritos cinematográficos eran muy superiores a los de las otras cintas presentadas y que de otro modo el Premio habría de quedar desierto por segunda vez. Y contra la oposición de don Horacio Sáenz Guerrero, don Antonio Nadal Rodó y don José Palau, otorgaron finalmente el citado galardón a la referida película de Rovira Beleta.

De todos modos, el Concurso de este año ha planteado, a través de las dudas y de las vacilaciones que la redacción de dichas bases ha originado, la perentoria necesidad de una revisión de sus principales puntos para evitar, en sucesivos certámenes, la repetición de lo acaecido en las últimas competiciones.

Una vez más, la de 1953 ha puesto de relieve la poca flexibilidad de nuestros amateurs en el género documental, sobre todo habida cuenta de las enormes posibilidades que Barcelona ofrece al cineísta. Y es triste reconocer que, aparte cuatro lugares comunes sobre el puerto, el Tibidabo y el Parque de la Ciudadela, la gran película de nuestra ciudad permanece totalmente inédita para quienes, en lo venidero, sepan y quieran captar las indiscutibles bellezas de la Ciudad Condal. Porque, a fin de cuentas, más que ir cámara en ristre sin ahorrar celuloide, lo que hace falta es elaborar previamente un plan para irlo desarrollando sin prisas ni agobios. Por algo el archivo histórico de la ciudad y la urbe entera se ofrecen rendidamente a los ojos de los enamorados de nuestra dulce capital mediterránea...

RAMÓN CONDAL

VALENCIA EN EL CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

Colaboración regional. — La emisora «Radio Nacional de España» en Valencia, viene llevando a cabo una labor de difusión y estímulo del cine amateur que es de agradecer y que merecería tuviera imitadores en otras regiones.

Actualmente dicha emisora propaga a los cineístas amateurs valencianos la convocatoria del XVII Concurso Nacional, y se ofrece a los cineístas amateurs valencianos para facilitarles impresos de inscripción y cursarlos a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, así como para cuidar del envío de las bobinas.

Para ello, naturalmente, Radio Nacional de España en Valencia ha recabado la autorización de la entidad organizadora, lo cual no impide la concurrencia directa al Concurso de quien así lo prefiera, puesto que el Concurso Nacional está abierto a todos los españoles.

DE INTERÉS PARA LOS CINEÍSTAS AMATEURS

El Instituto de Cultura Hispánica tiene encargado a esta Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, la consecución de films amateurs, en preferencia documentales, con destino a constituir un fondo de programación de proyecciones en las «Casas de España» en el extranjero.

El Instituto de Cultura Hispánica adquiriría copias de los films que fuesen seleccionados a tal objeto, mediante las siguientes condiciones:

- 1.ª Proyección exclusiva en Centros culturales filiales del Instituto de Cultura Hispánica en América.
- 2.ª Compromiso solemne de no hacer exhibiciones de tipo comercial.
- 3.ª Pago del importe de la copia adquirida.
- 4.ª Plena libertad al propietario del film para que, a su vez, pueda realizar cuantas ventas de copias o de los mismos originales le interesen.

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, calle Paradís 10, Barcelona, invita a los cineístas amateurs españoles a notificar por escrito a la misma el ofrecimiento de films que crean de posible interés para dicha finalidad y mediante las condiciones reseñadas.

EL CINEÍSTA SU MASCOTA Y SU CARACTERÍSTICA

por
Salvador Mestres



El cineísta: ANICETO ALTÉS

Su mascota: Wilvur.

Su característica: Una gran sensibilidad artística para captar lo bello y lo pintoresco que la rutina diaria esconde o desdibuja.



PREPARATIVOS PARA LISBOA

AGOSTO DE 1954

Aprovechando sus vacaciones navideñas, el Secretario General de la UNICA, M. Jean Borel, se trasladó desde Suiza, donde reside, a Lisboa, a fin de entrevistarse con el actual Presidente don Alvaro Antunes y los miembros del Comité de Dirección del «Club Português de Cinema de Amadores», con respecto a la celebración del XIII Congreso de la UNICA, y del XVI Concurso Internacional del mejor film de amateur, que este año serán celebrados en Portugal.

Durante el curso de las conversaciones a que nos hemos referido, se concretó que la celebración de tales actos se efectuará en la misma capital portuguesa, los días del 2 al 9 de agosto.

El Congreso tendrá sus sesiones en el Palacio Foz, donde asimismo tendrán lugar las sesiones de proyección de los films concursantes.

El Comité organizador ha previsto una visita a la playa de Estoril y a su Casino; un paseo en autocar por los alrededores de Lisboa, con visita a Sintra, la fortaleza sarracena, el Palacio de Pena y el Palacio Nacional; una excursión por los barrios más atractivos de Lisboa, y una velada en uno de los restaurantes más típicos.

Los congresistas que se desplacen en coche a Lisboa recibirán indicaciones precisas en cuanto a la ruta a seguir por el interior del país y les serán procuradas todas las facilidades para que puedan realizar el viaje sin contratiempos. El Comité de organización recomienda a los participantes cumplimenten lo más completa y exactamente posible las fórmulas de inscripción que les serán enviadas y las devuelvan sin retraso en los plazos que se fijarán.

Las autoridades portuguesas han prometido su precioso concurso a los organizadores, de forma que se darán facilidades para las transacciones aduaneras tanto a la entrada como a la salida de películas, aparatos tomavistas, cámaras fotográficas, discos, aparatos de sonorización y bandas magnéticas, siempre que los interesados hayan suministrado los datos exactos con arreglo a la fórmula especial que les será enviada por los organizadores del Congreso.

Los cineastas amateurs españoles, así como los simpatizantes que deseen asistir a los actos del Congreso y del Concurso Internacional en Lisboa, pueden solicitar la inscripción como congresistas en la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, entidad delegada de la UNICA en España, con domicilio en Barcelona, calle Paradís, 10.

PREMIO PARA UN FILM AMATEUR EDUCATIVO

Durante los días en que se desarrollará en Lisboa, el próximo verano, el Concurso Internacional del mejor film de amateur, pero totalmente al margen del mismo, el Comité Permanente de la UNICA, recogiendo una sugerencia del Ministro de Información del Gobierno portugués, organizará una sesión de films realizados por amateurs y destinados a la juventud, con la concesión de un premio que ha creado para esa finalidad el Secretario de la UNICA, M. Jean Borel.

A tal efecto dicho Comité invita a cada uno de los países que integran la UNICA a seleccionar un film de las características mencionadas para tomar parte en dicha sesión.

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, representante de la UNICA en España, invita a su vez a todos los cineastas amateurs del país, por medio de la presente nota, para que de tener realizado o en proyecto algún film «educativo con destino a la juventud» se sirvan comunicarlo a la mayor brevedad.

El plazo para la inscripción de dichos films termina el día 20 de mayo.

Luisa Forrellad (sentada) en una escena del film *LO PELEGRÍ*, de Llobet Gracia.



LUISA FORRELLAD Y EL CINE AMATEUR

No vamos a descubrir a Luisa Forrellad para los lectores de OTRO CINE, después que toda la Prensa del país se ha encargado de llevar su nombre hasta los más oscuros rincones de la geografía y de la actividad humana. Nosotros nos limitaremos a descubrirla en una faceta que ha permanecido en la sombra: como intérprete de cine amateur.

Es hoy archisabido que Luisa Forrellad compagina sus actividades de escritora con las de actriz teatral. Obras de su hermana Francisca y de ella misma, alternadamente con cuanto de nuevo y de interesante produce el teatro español y el extranjero, son interpretadas por esta inquieta artista dentro del elenco del Centro Parroquial de la Purísima Concepción, en la fabril —y febril— ciudad de Sabadell. Y he aquí que también Luisa ha intervenido en cine amateur, solicitada por su paisano Lorenzo Llobet-Gracia para determinadas interpretaciones de sus films. Concretamente, Luisa Forrellad se inició en el cine amateur con un breve papel en *Lo Pelegrí*, la sabrosa leyenda que dió a Llobet-Gracia el cuarto premio de films argumentados en el Concurso Internacional de 1951 (Glasgow). Más tarde vimos también a Luisa en la humorada que, de vacaciones, realizaron conjuntamente Parés, Fité, Font y Llobet, titulada *Far-West*, y que figuró, fuera de concurso, en el Concurso Nacional del año pasado. Además, interpreta un papel —lástima que, según tenemos entendido, es también pequeño— en el film que, desde Dios sabe cuándo, está realizando Llobet con el título de *Endimión*.

He aquí un motivo de satisfacción para el cine amateur: el triunfo clamoroso en un determinado terreno —en este caso, la novela— de uno de sus desinteresados colaboradores. Si se unen, en torno a la figura de la joven escritora, tantos motivos de simpatía, para nosotros los cineastas amateurs existe otro más, el más destacado de todos: su participación en nuestras cuitas, y justamente en un plan tan secundario como le ha tocado en suerte a ella, acostumbrada a incorporar en las tablas las figuras centrales de la farsa escénica.

Hemos creído que nuestros lectores nos agradecerían una conversación con Luisa Forrellad centrada a la cuestión cinematográfica. Ahí va, reproducida tal cual, y conste que ella ha correspondido con igual gentileza a la llamada del cine amateur ahora que cuando el amigo Llobet fué a pedirle por primera vez su colaboración para unos fugaces fotogramas de *Lo Pelegrí*.

—¿Es usted espectadora de cine?— empieza nuestro interrogatorio —; ¿le gusta?

—En efecto, soy espectadora y me gusta. Pero, cuando es malo, es lo que más me aburre.

—¿Qué clase de cine prefiere?

—El que tiene mucha humanidad.

—¿Sus intérpretes preferidos?

—Bette Davis, Rex Harrison y Arthur Kennedy.

—¿Cree que el cine influye en su obra literaria?

—Creo que no. Si así hubiera sido, estoy segura de que habría escrito un guión en vez de una novela.

—¿Y como intérprete teatral, le influye el cine?

—No lo sé, pero me gustaría que me influyera.

—¿Le ha interesado la experiencia del cine amateur?

—Sí. Sobre todo, me ha enseñado lo distinto que es actuar en un escenario y hacerlo ante una cámara.

—¿Ha visto mucho cine amateur? ¿Qué opina de él? Diga, con sinceridad, lo bueno y lo malo.

—He visto muy poco cine amateur. Este poco me ha parecido bueno, pero antes de formar una opinión me gustaría ver más.

—¿Y de los cineastas amateurs, tiene usted formada opinión?

—Creo que hay muchos de malos, bastantes de mediocres y alguno excelente. Pero —y aquí un mohín que sería necesaria una buena cámara para captarlo fielmente— tengo la impresión de que esto no sólo ocurre con los cineastas amateurs.

—¿No le tienta la adquisición de una cámara? Suponiendo que la tuviera, ¿qué haría con ella en su poder?

—No creo que adquiriera nunca una cámara, porque con ella me parece que sólo conseguiría aumentar el número de los amateurs malos.

—Volviendo al cine grande, ¿le interesa como intérprete?

—Me inspira curiosidad, pero estoy segura de que no podría interesarme. Mi máxima ambición es escribir.

—¿Y como guionista, entonces?

—Quizá.

—¿Tal vez como realizadora?

—No.

—¿Le agradaría que su novela premiada, «Siempre en Capilla», fuese vertida al cine?

—No me entusiasma la idea. Sería muy difícil que se consiguiera una adaptación no ya fiel a la obra, sino fiel a mi exigencia. Por ejemplo, el solo hecho de ver a uno de mis personajes con un físico distinto del que yo le había imaginado, ya me disgustaría.

—¿Y si pudiera hacer el guión usted misma e intervenir un poco en el rodaje?

—Pudiendo hacer el guión y meter la nariz en todo, la idea me entusiasmaría. Lo que ignoro es cómo estarían entonces de entusiasmados los realizadores.

Y con el primerísimo plano de esta nueva e indescriptible sonrisa termina el reportaje de nuestra entrevista.

T.

¿DÓNDE RODAR
VUESTROS EXTERIORES?

¿DÓNDE MONTAR,
TRANQUILAMENTE,
VUESTRO FILM?

HOTEL



San BERNAT

MONTSENY

a 60 Kms. de Barcelona, de magnífica carretera
(por Palautordera)

CLIMA SECO - MÁXIMO CONFORT

Los festivos, Misa a las 12 y media

TELÉFONO 8 de Montseny



El trabajo premiado hoy es:

EL ARTE ESCLAVO

Guión para un film amateur

El joven arquitecto llega a su despacho y se sienta ante su mesa de dibujo. Ante él, el inmenso campo blanco del papel espera ser rasgado por las cuchillas afiladas del tiralíneas y el compás. Pero el creador está ausente de sí mismo. En su mente se debaten ideas opuestas. Él cree en la posibilidad del arte libre. Largas, largas hileras de números desfilan ante su atormentado cerebro. Edificios rectos, sobrios, rigurosamente calculados, elevándose hacia el cielo, en solemne desafío a la gravedad. ¡La victoria del cálculo! Cálculo... cálculo...

Agotado, el joven reclina la cabeza sobre la mesa, extiende los brazos y queda dormido. Involuntariamente, ha volcado el tintero y la negra mancha se extiende sobre la virginidad del papel. Al conjuro de la negra magia, ábrese las cajas de compases, los cuales, con pases de *ballet* evolucionan sobre el papel y, yendo a beber en la gran charca negra, dibujan luego sus piruetas sobre el blanco tapiz. En la fantástica danza quieren los instrumentos expresar su sentir al artista.

Cuando éste mueve la cabeza como queriendo despertar de su letargo, vuelven los compases a sus cajas y se cierran éstas. El hombre vuelve en sí y ante él aparecen escritas en claros caracteres las palabras:

«SEÑOR, LIBERANOS DEL ARTE ESCLAVIZADO AL
CÁLCULO»

F. MARIMÓN

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



Del film amateur sueco *STUDIE III*



PELÍCULA DE 16 mm. CON PISTA «MAGNETIT»

Poco a poco, empujadas por las necesidades de las modernas técnicas, las grandes marcas de material virgen van ensayando y lanzando al mercado nuevos productos destinados a obtener una gran resonancia. Debido a las condiciones de trabajo de la televisión las casas han tenido que resolver problemas realmente arduos. La televisión necesitaba película virgen más sensible, y se la han dado. Necesitaban que el proceso de revelado fuera más rápido y ello es hoy día también una realidad, incluso en emulsiones inversibles tales como las Kodak, soporte azul, y las Dupont.

La noticia que hoy llega a nuestra mesa es de la Agfa de Laverkussen y en ella comunica que ha lanzado una película en el formato 16 mm., especial para la televisión y que va dotada de una capa *Magnetit*, que permite al repórter de televisión impresionar simultáneamente en una misma película la imagen y el sonido de una forma simple. Con las diferentes escenas registradas se forma el programa para su transmisión por televisión.

Para las emisiones en que se transmiten las escenas directamente desde la cámara a la emisora sin película intermedia, la casa Agfa de Laverkussen ha lanzado ahora una emulsión rápida, negativa, especial, en el formato 35 mm., con la cual se puede fotografiar la imagen de la pantalla receptora, permitiendo disponer del programa para otras emisoras o para archivo.

LAS EMULSIONES SENSIBLES, EN PELIGRO

Las más recientes víctimas de las radiaciones producidas por las explosiones atómicas resulta que son las emulsiones sensibles de las películas — o de los rollos fotográficos.

Tanto es ello así, que cabe preguntarse si no peligra la existencia de todo este arte o ciencia que es la foto y el cine.

El hecho concreto y persistente ha sido la comprobación en films y en placas fotográficas de zonas afectadas por un velo absolutamente inexplicable, y que después de atentos estudios han sido atribuidos a una contaminación por elementos radioactivos incorporados en la celulosa del papel, o cajas de embalaje, o en las mismas emulsiones, elementos radioactivos que a su vez son esparcidos por la atmósfera debido a las experiencias atómicas. La radioactividad llega a impregnar las vegetales o las primeras materias utilizadas para fabricar las emulsiones.

Los laboratorios Eastman Kodak, de Rochester y de Inglaterra, han registrado una inquietante progresión en la radioactividad de la atmósfera y sus estudios han permitido trazar las curvas en las cuales los máximos corresponden a los diferentes ensayos de explosiones atómicas.

Claro que estamos muy lejos del momento en que todas las emulsiones resulten veladas por un exceso de radioactividad, pero el peligro es real y por ello los laboratorios americanos ya se preocupan hoy día en estudiar un tipo de emulsión sensible inmune a los efectos de la radioactividad.

EL CINEMASCOPE PARA LOS AMATEURS

La famosa firma de Chicago, *Bell & Howell*, ha adquirido los derechos de fabricación y explotación de los objetivos anamórficos Hypergonar del profesor francés Chrétien, para adaptarlos al formato de 16 mm., con el intento de llevar lo que se conoce por *cinemascope* al alcance de los amateurs.

La *Bell & Howell* ha organizado ya sesiones de demostración con la proyección del film *La Túnica*, reducido a 16 mm., y empleando un proyector normal Filmo modelo 202, Magnético, dotado del dispositivo óptico complementario citado y que es diferente del empleado en la cámara.

La proyección se efectúa sobre una pantalla curvada que tiene una proporción de 2,5 veces la altura. Para el sonido estereofónico, la película lleva dos pistas sonoras magnéticas, correspondientes a dos altavoces independientes.

Otra firma americana, la *Vistarama Corp.*, ha lanzado también para el formato 16 mm. un dispositivo anamórfico para la proyección panorámica en pantalla curvada, pero con la ven-

taja que utiliza el mismo dispositivo óptico tanto para la filmación como para la proyección.

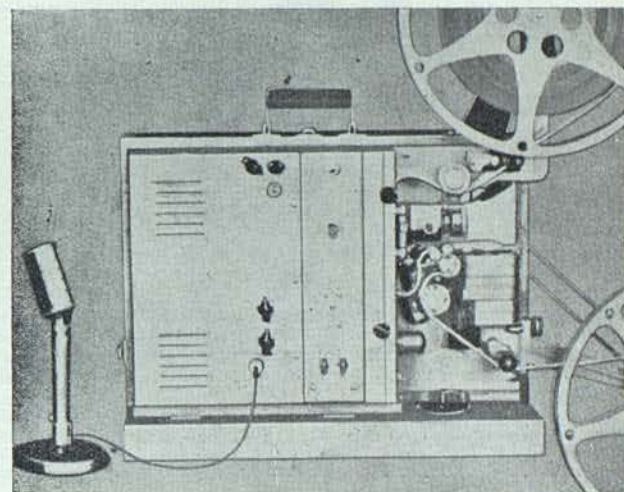
Como saben los lectores, estos dispositivos anamórficos se adaptan a los objetivos normales y su función consiste en comprimir la imagen lateralmente, con el fin de que se imprime en un fotograma normal un campo óptico 2,5 veces más ancho. El mismo dispositivo, colocado en el proyector, se cuida de restituir la imagen a sus proporciones naturales.

Como complemento de la noticia de la fabricación de adaptadores anamórficos para aparatos de 16 mm., podemos anunciar ya que la firma americana «Radiant» ha puesto a disposición de los amateurs un nuevo modelo de pantalla panorámica denominada *Radiant Curvex Screen*.

Se trata, a diferencia de los modelos grano de perla normales en esta casa, de una pantalla metalizada de gran poder de reflexión, cuya tela se adapta y tensa sobre un marco metálico, desmontable, de base curva y provisto de trípodes que lo mantienen a una conveniente altura sobre el suelo. Se fabrican en varios tamaños, desde 1'50 m. a 6 m. de base. La proporción adoptada es la de 1:2,5, o sea que la pantalla mayor tiene unas dimensiones de 2'40 m. de alto por 6 m. de ancho.

UN EXTRAORDINARIO OBJETIVO GRANANGULAR

Los establecimientos *Scm Berthiot*, de París, han logrado la construcción de un objetivo granangular de 10 mm. de foco, cubriendo la imagen del formato 16 mm. (El foco normal de un granangular de 16 mm. es de 15 mm.) Pero es que además ha dotado tal objetivo de una luminosidad cifrada en *f*: 1,9, todo lo cual ya representa una meta digna de destacar. No poseemos detalles de su fórmula óptica, pero señalamos que *Angenieux* obtuvo también un parecido objetivo con la nueva disposición óptica llamada *Retrofocus*.



LA R. C. A. TAMBIÉN ADOPTA EL SONIDO MAGNÉTICO

Casi simultáneamente en América y en Europa, la famosa R. C. A. ha lanzado al mercado el modelo RCA 400 que va equipado con lectores de sonido óptico y magnético. Proyector y amplificador forman una sola unidad, muy compacta, sin necesidad de disponer de ningún amplificador auxiliar para el sonido magnético. Como es sabido, la ventaja de la pista magnética es de que permite hacer el registro con el mismo proyector.

Las características de este proyector son: Lámpara 1.000 watts. Objetivo *F*. 1,6 tratado. Toma para micro y pick-up. 16 y 24 imágenes.

UN ADAPTADOR DE SONIDO MAGNÉTICO PARA LOS PROYECTORES VICTOR

La última novedad de la *Victor Animatograph* consiste en un dispositivo adaptable a todos los proyectores *Victor* y que permite a los amateurs de sonorizar por sí mismos sobre pista magnética, transformando sus proyectores en un moderno conjunto de alta calidad.

El nuevo dispositivo ha sido bautizado con el nombre de *Victor Magnesound*.

CONSULTAR



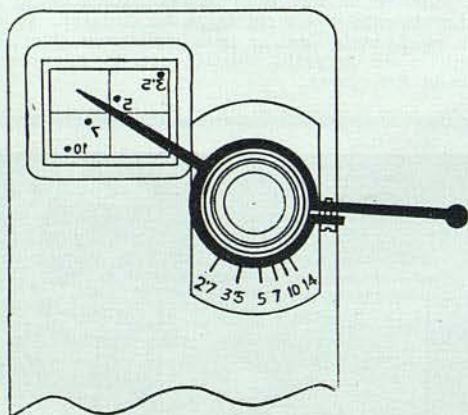
NO CUESTA NADA

DISPOSITIVO PARA CONTROLAR LOS DIAFRAGMAS DESDE EL VISOR

El señor José Luis Ibarra, de Bilbao, nos comunica: Poseo una motocámara Pathé 9'5 mm. y quisiera me informara cómo se las arreglan los demás cineastas para controlar, por ejemplo en una panorámica vertical de un campanario, el diafragma adecuado pues, como es lógico, la luz no es nunca la misma en la base que en las alturas, y querer graduar el diafragma mientras se está atento al visor es trabajar a ciegas.

Respuesta: Pues amigo, la solución no es tan difícil como parece. La más sencilla es colocar una abrazadera metálica en el anillo de los diaframas y provista además de un vástago para maniobrar. Atendiendo a la posición que ocupa en un determinado diafragma es relativamente fácil obrar con bastante aproximación.

De todas formas la verdadera solución consiste en proveer la abrazadera de un índice situado de tal forma que pase por delante del visor, en cuyo cristal se marcan los puntos corres-



pondientes a la escala de diaframas. Los numeritos se dibujan al revés para poder leerlos sin dificultad al mirar por el visor.

Este utensilio es sumamente práctico en todo momento, ya que permite variar de diafragma en pleno rodaje y con toda precisión.

Como es posible que en el cristal del visor no le quepan todos los diaframas, le aconsejo que marque solamente los intermedios, ya que los de principio y final son fáciles de localizar por llevar unos topes. La adjunta figura le aclarará cualquier duda.

FUNDIDOS CON FILTROS POLARIZADORES

Don Julio Palazón, de Madrid, nos dice: He oído decir que existen unos filtros para realizar los fundidos, tanto de abertura como de cierre, pero no he podido comprender cómo es posible hacer un fundido con sólo poner un filtro delante del objetivo. ¿Saben ustedes de qué se trata?

Respuesta: Con toda seguridad usted se refiere a los llamados filtros polarizadores. Sobre su aplicación a los fundidos puede consultar el núm. 9 de OTRO CINE. De todas formas le podemos decir aquí que se trata de una montura adaptable a los objetivos en la cual van acoplados dos filtros polarizantes, los cuales tienen la propiedad de impedir el paso de la luz cuando están cruzados. La montura lleva unos índices que indican las respectivas posiciones de *abierto* y *cerrado*. No cabe en estas correspondencias detalles técnicos sobre la verdadera función de los medios polarizantes. Bástele con saber que si que existen estos filtros *milagrosos*, según usted, que pueden oscurecer progresivamente un final de escena.

Claro que hay otro medios que también utilizan algo parecido a *filtros*. Uno de ellos es el llamado *filtro degradado neutro* y que es una lámina rectangular que puede deslizarse delante del objetivo, cuya opacidad va aumentando hasta el negro. Estos filtros pueden tomar también la forma circular.

LAS SEIS REGLAS DE LOS FILTROS

Antonio Suárez Crespo, de Madrid, nos dice: En el número 8 de OTRO CINE, y en el III artículo que sobre efectos técnicos vienen publicando, don Fundido Encadenado nos dió (a principiantes como yo, desde luego) una clara visión de la importancia del uso de los filtros coloreados. Pero al detallar los puntos básicos de una adecuada utilización, nos dice en el apartado 4.º que es preciso conocer el *por qué* un filtro actúa de una forma determinada según las circunstancias, o sea, saber las llamadas *seis reglas de los filtros*. Pues bien, desearía que me dijese cuáles son estas seis reglas.

Respuesta: Como usted mismo subraya, estos artículos van destinados a los cineastas que empiezan a preocuparse un poco por la técnica de la expresión gráfica y es lógico que en ellos no se lleve muy lejos el estudio de cada tema, so pena de hacerlo demasiado arduo. Siempre es mejor, para empezar, tener unas pocas ideas, pero claras. El profundizar viene luego. Y usted ya está en esta segunda etapa. Enhorabuena. Y vamos a su pregunta: Las seis reglas de los filtros son:

1.ª *Regla de los colores*: Un filtro aclara los objetos de su color y oscurece los de color complementario.

2.ª *Regla de los matices y de los contrastes*: Un filtro disminuye los contrastes y valora los matices de los objetos de su color y aumenta los contrastes y hace resaltar los defectos de superficie de los objetos del color complementario.

3.ª *Regla de la intensidad*: Cuanto más oscuro es un filtro, mayor es su eficacia.

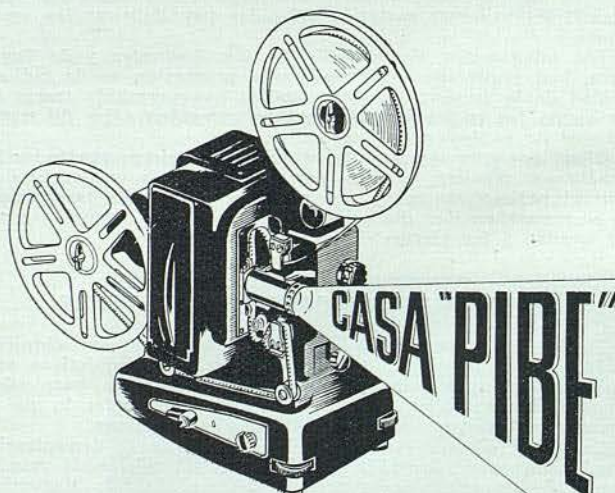
4.ª *Regla de la emulsión*: Cuanto más sensible es una emulsión a las radiaciones complementarias del color de un filtro, más eficaz es éste.

5.ª *Regla de la luz*: Cuantas más radiaciones complementarias del color de un filtro contenga la luz, más eficaz es el filtro.

6.ª *Regla de la insolación*: Cuanto mayor es la insolación de la emulsión, menor es la eficacia del filtro.

Estas son, amigo Suárez, las seis famosas reglas. Claro que en esta correspondencia no caben los razonamientos justificativos de cada una de ellas, ya que la explicación requeriría desarrollar todo un artículo. Anotamos el tema para un futuro trabajo en estas páginas. De momento, si es que el tema le interesa en su totalidad, puede consultar el capítulo *Filtros* del libro *Arte y técnica del cine amateur*, edición española, y en el cual se razonan y dan ejemplos concretos sobre todos estos puntos.

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

PARA REBAJAR PELICULAS OSCURAS

Don Miguel Ulargui Díez, de La Coruña, nos remite un fragmento de película con el deseo que le informemos si es posible hacer más transparentes las imágenes reveladas.

Respuesta: Desde luego, su película puede pasar por un proceso de corrección, llamado *rebajado*, en el cual las imágenes disminuirán la densidad general bastante alta que ahora presentan. En este caso (y que es casi general en todos los cineastas) la fórmula adecuada es la llamada de Farmer, y es la siguiente:

| | |
|--------------------------------|-----------------------|
| A) Hiposulfito sódico | 100 gr. |
| Agua... .. | 1.000 cm ³ |
| B) Ferricianuro potásico... .. | 10 gr. |
| Agua... .. | 1.000 cm ³ |

Mezclar en partes iguales al momento de usarlo.

Se mantiene poco tiempo.

Su acción es bastante rápida y continua durante el lavado.

La práctica operatoria que le aconsejamos es la siguiente:

1. Cortar la película en tantos trozos como planos con el fin de tratar cada escena por separado, ya que no todas ellas necesitarán el mismo grado de rebajado.

2. Dejar los trozos en agua durante unos diez minutos.

3. Sumergir en el rebajador (máximo 1 minuto). Detener la acción antes de obtener el resultado apetecido.

4. Enjuáguese inmediatamente.

5. Dejar que los trozos se sequen, colgados.

No es que con esta operación le vaya a quedar la película como si hubiera estado correctamente impresionada, ya que el tratamiento es tan sólo un recurso para *salvar* algo muy estimado o imposible de repetir, pero en su caso, como no se trata de corregir una gran densidad, le auguramos un buen resultado final.

CRONOMETRAJE DE FRASES MUSICALES DE UN DISCO

Don Julio Grau Corrons, de Lérida, nos dice: Estoy realizando un film basado en la música de un disco ya impresionado. Como sea que las imágenes gráficas deben corresponder a las frases musicales del disco me veo en un lío para que ambas correspondan al mismo tiempo. Ya sé que la sincronización perfecta no podré conseguirla. Lo que les pido solamente es un método práctico para saber la duración de cada frase musical y el momento más o menos preciso de anotar un efecto sonoro determinado.

Respuesta: ¡En buen lío se ha metido, amigo! Pero como es de buen amateur no reparar en dificultades, allá vamos en intentar ayudarle en su meticulosa tarea.

El primer método es el del cronómetro. La forma más práctica es la de tomar los tiempos parciales, de cada frase. La suma de todos ellos le dará el total.

Hay que partir del supuesto que su tocadiscos está regulado exactamente a 78 vueltas por minuto.

Una segunda forma de operar es la de cronometrar tomando el tiempo partiendo siempre del principio del disco hasta el comienzo de cada frase musical.

Puede calcular la longitud de película necesaria para cada escena teniendo en cuenta que cada segundo equivale a 16 imágenes, o sea 12 centímetros en números prácticos.

Por último, le vamos a detallar un método que da buenos resultados directos sin necesidad de recurrir al cronómetro ni hacer cálculos. Es como sigue:

TRUCAJES CON PRISMAS

(Viene de la página 19)

prisma, veremos cómo las dos imágenes giran en torno al centro del fotograma, pero conservando siempre su verticalidad, es decir, que giran como las barcas de las norias feriales.

Además podremos obtener las siguientes variantes: 1.ª cubrir uno de los catetos con un filtro para obtener una imagen más oscura que la otra; 2.ª cubrir uno de los catetos con un cuerpo opaco con el fin de suprimir una de las dos imágenes.

Para la obtención de estos desdoblamientos existen en el mercado láminas prismáticas para diversas necesidades, que se adaptan delante el objetivo como si fueran un filtro normal. Existen lentes prismáticas de 2, 3, 5, 8, 12 facetas, con las cuales la imagen a filmar queda repetida tantas veces como caras tiene el prisma, quedando situadas dichas repeticiones como si formaran un círculo sin límites precisos entre ellas.

Puede considerarse dentro de este mismo capítulo cualquier efecto logrado al filmar a través de cuerpos vítreos de caras irregulares. Son efectos casi imprevisibles pero a menudo de resultados sorprendentes y adecuados para algunas escenas en que se necesiten extrañas y fantásticas visiones de las cosas más normales. Son muchos los buenos ejemplos que se podrían citar de escenas deformadas de gran intensidad expresiva. Si como muestra basta un botón, recordad en el film de Orson Welles la visión que de las estancias del castillo tiene Otello cuando, ya moribundo, se dirige hacia el lecho donde yace exánime su Desdémona.

1.º Regula el tocadiscos a la velocidad requerida (78 vueltas) con el pik-up sobre el disco.

2.º Regula el proyector a 16 imágenes empleando un *estroboscopo* (ver OTRO CINE n.º 6) y cargado con película.

3.º Cargue el proyector con un rollo de película vieja o velada (con 30 metros tiene suficiente, pues su disco de 3 minutos necesita sólo 24,60 m. de película).

4.º Provéase de un lápiz graso (lápiz de vidriero).

5.º Ponga en marcha el tocadiscos y el proyector.

6.º Con toques de lápiz vaya marcando sobre la película en marcha las distintas fases musicales del disco. Desde luego, marque los puntos de principio y fin de la música.

Este sistema tiene la ventaja (dentro de la relativa precisión que comporta el uso de dos aparatos no sincronizados entre sí) de permitir variar el carácter de las señales, ya que nada impide que usted pueda ir marcando con rayas seguidas o con oscilaciones más o menos intensas los diversos caracteres de la melodía e incluso señalar gráficamente un efecto sonoro determinado y preciso.

Al terminar la tarea dispondrá de una *plantilla*, que será el fiel reflejo de las alteraciones musicales dispuestas en forma lineal y por lo tanto medibles. Todo el trabajo del guión y el posterior de montaje deberán ajustarse a este *patrón*.

Esto es todo cuanto podemos decirle para ayudarlo en su tarea. Y desearle mucha paciencia.

D. G. B.

LA FICCIÓN...



...Y LA REALIDAD



CINECLUB SALAMANCA

Sesión XIII. — Charla de Marcelino Defourneaux acerca del tema «Literatura y cine». Proyección de *Poil de carotte* (Peli-rojo), de Julien Duvivier (1932).

Sesión XIV. — *Fantasia solitaria*, de Rosellini. *Lizioni di Geometria*, documental científico. *Cuatro pasos por las nubes*, de Alessandro Blasetti.

Sesión XV. — *Giotto*, documental de arte, de Luciano Emmer y Eurico Gran. *La vida de María*, documental español de arte sobre «La Anunciación», de Fray Angélico, realizado por Hernández Sanjuan. *Vogliamoci bene* (Querámonos bien), de Paulo W. Tamburella (1949).

CIRCULO ARTISTICO DE MANRESA (Gremio de Sant Lluc)

3 de diciembre 1953. — Cine de Arte, con una breve charla del Dr. don Luis Puig Vilajuana, y proyección de *El arte en Haití*; *El Greco en Toledo*, de Ruiz Castillo; *Velázquez*, de Rafael Alfonso; *L'Affaire Manet*, *Grant Wood*, *Henry de Toulouse-Lautrec*, de Robert Hessens, y *La abuelita Moses*, en color. Esta sesión sirvió de clausura al «Primer Salón de Otoño» organizado por el «Círculo Artístico».

16 de enero 1954. — *Tiempos de esplendor* y los films de Norman McLaren, producidos por el «National Board Film» del Canadá: *Pen-point percussion*, *Dots*, *Loops*, *Love thy Neighbour*, *Chants populaires*, *La Poulette grise*, *Freedle-de-dee* y *Phantasy*, presentados con la colaboración del Instituto Británico de España.

A. A. I. CERVANTES (Prat de Llobregat).

La Sección de Cine Amateur de esta entidad presentó su XXV Sesión de Cineclub, dedicada al cine francés, con un complemento corto y *Paris 1900*, de Nicole Vedrés.

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE (Barcelona)

Al aparecer este número de OTRO CINE, se estará celebrando el «Primer Ciclo de sesiones cinematográficas de Cultura Artística» que ha organizado esta Escuela, y cuyos films son facilitados por el Consulado General de los EE. UU., y presentados por el Profesor de la misma y colaborador de OTRO CINE, don Tomás G. Larraya. El ciclo se compone de ocho sesiones, que se celebran a las siete y cuarto de la tarde los días 16 y 30 de enero; 6, 13, 20 y 27 de febrero, y 6 y 13 de marzo.

DESIDERATA

de la

Biblioteca del Cinema

de DELMIRO DE CARALT

Ofertas por escrito a

G. Escuelas Pías, 103 - Barcelona

Los dos volúmenes de

A. Millton and One Nights, de Terry Ramsaye

(Nueva York, 1926)

El n.º 7 del año 1892 de la revista *Paris Photographe*

Vol. I (1927) y n.ºs 1, 2 y 3 del Vol. II (1928) de la revista

Close Up



ELEMENTOS DE FILMOLOGIA. Teoría del Cine. R. P. Fray Mauricio de Begoña, O. F. M. Cap. Publicaciones de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Madrid 1953.

«Elementos de Filmología» es un título que se nos antoja modesto en relación a la ambición de la obra. Porque ella es quizá la más completa teoría, el más exhaustivo tratado sobre el cine, en tanto que arte, en tanto que oficio e industria, y en tanto que espectáculo o fenómeno social. Por lo menos podemos asegurar que dicha primacía la ostenta sin discusión en la bibliografía española.

Anotemos, seguidamente, dos preocupaciones constantes a lo largo del extenso libro (400 páginas). Una de ellas es el esfuerzo por ensamblar filosóficamente en una disciplina total la diversidad de factores que convergen en el cine y se desparan en él. Esa disciplina es la «Filmología», a cuyo perfil y consolidación aplica el autor todos los repliegues de su obra.

La otra preocupación es la defensa del cine frente a ciertos ataques tan poco fundamentados como frecuentes. Fray Mauricio no rehuye ninguna de las objeciones que en nombre del arte, de la moral o de la cultura vienen haciéndose al cine. Al contrario, las recoge cuidadosamente, las reproduce, las considera y hasta les da la razón en aquellos aspectos en que estima la merecen. Pero las enfrenta con juicios contradictorios y suele añadir la sensatez de su criterio que, en muchos casos, cobra un acentuado valor significativo gracias a sus hábitos religiosos refrendados aún por un doble «Nihil obstat».

En el aspecto de la artesanía cinematográfica, el libro del P. Begoña resulta utilísimo para la consulta, por cuanto abarca todos los menesteres del oficio y todas las nomenclaturas de la técnica. Y lo curioso es que el autor no necesita dividir en dos partes el libro para tratar con detalle las cuestiones mecánicas del oficio separadamente de las disquisiciones estéticas, sino que ambas se hermanan a través de un filmológico hilo conductor, de forma harto sorprendente.

Para facilitar la consulta en tan frondosa temática, el libro contiene, además de una impresionante bibliografía, un índice de autores citados y otro analítico.

A fin de dar al lector una idea más cabal del contenido de esta obra, reproducimos a continuación los títulos genéricos (sin los numerosos subtítulos) de sus treinta y un capítulos:

La nueva disciplina. Las pretensiones de la Filmología. La fungibilidad del cine. Cuestiones especulativas. Cuestiones espirituales. Métodos filmológicos. Ensayos filmológicos. Nomenclatura. Proceso material y formal de la película. Los artifices de la película. Los artistas del cine. Los artesanos del cine. La máquina cinematográfica. Los signos de la cámara. El sonido fílmico. La proyección. El hecho fílmico. Deleite instructivo del cine. Pedagogía y cultura por el cine. Perspectivas psicológicas del cine. Cosmología psicológica del cine: tiempo y espacio. Bajo el signo social. El lenguaje del cine. Cine, prensa, teatro, literatura, novela, amor. Humanismo y paráfrasis indefinidas del cine. Moralidad en el cine. Ética y estética en el cine. Valores estéticos del cine. El cine es arte. Qué clase de arte es el cine. En torno a la esencia del cine.

T.

ARBOR (Revista general de investigación y cultura), n.º 98. Febrero 1954. — Contiene un trabajo titulado «El cine y su sentido», de Antonio Gómez Galán. Dentro de su «Crónica cultural española», Alfonso Candau dedica un amplio comentario al cine español con ocasión de «Jeromín» y de «Condenados».

OBJETIVO. — Hemos recibido el n.º 2 de esta singular publicación cinematográfica española, que ya parecía haber muerto lastimosamente en su mismo nacimiento. Sigue en este número la tónica viva de avanzada, de crítica, de problemas del momento, propia de la inquietud de los nuevos elementos del cine español (Bardem, Duca, Muñoz Suay) que forman su Consejo de redacción. Es una lástima que, precisamente dado su carácter vital, «Objetivo» no pueda asegurar la regularidad de su aparición, según en este mismo número se justifica, aunque se promete una casi regularidad. Celebraremos poder seguir dando cuenta de sucesivos números de «Objetivo», que cumple una misión importante dentro de las publicaciones españolas.



NECESIDAD DE UN CINE EDUCATIVO EN 16 ^m/_m

Por JOSÉ M.^o TINTORÉ

DECÍAMOS en crónica anterior, que el cine de 16 mm. era el destinado a penetrar, principalmente, en aquellas posibilidades difíciles o imposibles para el paso normal de 35 mm.

Una de estas posibilidades difíciles para el cine de 35 mm. ha sido, y continúa siendo, el campo cultural y educativo, tanto en el aspecto de la producción de películas adecuadas para un fin pedagógico propuesto, como en el del coste e instalación de los respectivos equipos de proyección.

Todo ello era prohibitivo para los Colegios, Universidades, Centros culturales, fábricas, talleres y pequeños pueblos, donde precisamente es mucho más necesaria la utilización del cine como arma poderosa de divulgación universal. Es sabido que la película cinematográfica en materia de enseñanza, no sólo enriquece los procedimientos didácticos, sino que los apresura. Se ha dicho repetidas veces y por voces autorizadas, que el cine en su forma de expresión puede ser equiparado a un determinado lenguaje y que, como a tal, puede expresar tanto el bien como el mal. Por consiguiente, es una solemne necesidad condenar a un idioma por sí mismo en lugar de hacerlo según lo que exprese.

De todos los bienes materiales que el ingenio del hombre pone en nuestras manos, hemos de escoger aquellos que, sabiamente aplicados, han de servir para mejorar, no tan sólo nuestro nivel de vida material, sino moral y en particular educativo. El cine es quizás el principal de todos ellos y es preciso utilizarlo, no tan sólo como mero pasatiempo — más o menos atractivo —, sino como un poderoso instrumento de divulgación y enseñanza.

En el campo cultural y pedagógico, el cine de 16 mm. ha ganado la batalla al de 35 mm. y lo mismo sucederá en fecha próxima en su aplicación a la TV.

España, como los demás primeros países del mundo, se ha percatado de la importante función didáctica reservada al cine de 16 mm. y es constante el aumento de proyectores de dicho paso que se instalan en los Institutos y Centros de Enseñanza universitarios. Este ejemplo debe ser imitado por los Ayuntamientos para sus respectivos Grupos Escolares y también por toda la enseñanza privada.

Ahora bien; de nada servirá equipar a todos los mencionados Centros de proyectores cinematográficos, si no es posible contar con una extensa y completa filmoteca de películas científicas y culturales. Es imprescindible *producir* e *importar* un buen número de films didácticos, que vengan a ser los libros de texto del futuro estudiante y al mismo tiempo abundante manantial de enseñanzas prácticas de la respectiva teoría.

En este aspecto es necesaria la iniciativa privada, pero *imprescindible* la ayuda y protección del Estado. La primera vendrá cuando exista la segunda.

Hemos dicho que es urgente la producción e importación de films educativos; analicemos, pues, la función del Organismo Oficial en ambos aspectos.

En el de la *producción*, el Estado, a través de los Ministerios de Educación Nacional e Información y Turismo (Dirección General de Cinematografía y Teatro) podría crear premios y conceder créditos, para los mejores films culturales producidos en nuestro país, trofeos y ayudas económicas similares a las que se otorgan para la producción nacional de películas de argumento de largo o corto metraje y que se adjudican al mejor director, fotógrafo, artista, guionista, etc., personal profesional, que al fin y al cabo han sido ya convenientemente retribuidos en su labor. Entiéndase bien que no censuramos ese estímulo que el Estado concede a los que pusieron su decidido empeño

en conseguir superarse en su labor, pero sí pedimos que la misma ayuda económica y los mismos premios sean creados para aquellos que produzcan no unas películas de simple diversión, sino unos films que cumplan un noble propósito de enseñanza y que sean utilizados para elevar constantemente el nivel cultural de nuestro pueblo. Películas dedicadas a la enseñanza de oficios y técnica industrial, cintas de contenido puramente escolar, sobre determinadas asignaturas tales como geografía, agricultura, biología, medicina, arquitectura, etc.

Para acelerar la creación de una rica filmoteca pedagógica, es necesaria la *importación* de películas seleccionadas para dicho fin. En este aspecto es imprescindible la decidida ayuda del Estado, dando las máximas facilidades para que el distribuidor privado pueda importar un determinado número de películas educativas. Es de destacar las que ofrecen las firmas norteamericanas «Young America Film» y «McGraw-Hill», las cuales disponen de un variado «stock» de títulos, que abarcan desde los films especiales para los grados escolares primarios (*Los números*, *Qué es un mapa*, *Esto es la Luna*, etc.) hasta las películas de cátedra (Ingeniería, Medicina, Arte, Economía, etc.).

Si el productor o distribuidor consiguiera en buenas condiciones disponer de un variado lote de películas educativas, es lógico esperar y suponer que su cesión en alquiler a los respectivos Centros de Enseñanza podría realizarse a un precio asequible, incluso para los más modestos y sin gravar el normal presupuesto de cada uno de ellos. De la misma forma que el Estado tiene asignadas unas subvenciones especiales para cine en determinados Institutos, lo propio deberían hacer los Ayuntamientos en relación con sus Grupos Escolares.

Resumiendo, que se hace necesario utilizar los innumerables recursos y ventajas que proporciona el cine, para aplicarlos de una forma decidida en aquello que ha de facilitar en gran manera el estudio de las distintas materias que repercuten en el nivel cultural de un pueblo. Y no olvidemos que un pueblo culto es un pueblo grande y libre.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5

Y 8^m/_m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX • EUMIG • KODAK

AGFA • BELL & HOWELL • Etc.

Juli

JULIO CASTELLS

FERLANDINA, 20
TELÉFONO 310739
BARCELONA

NOTICIARIO EN 16 mm.

ASOCIACION MUTUAL DE OPERADORES DE CINE. — La Comisión de Cultura de la Asociación Mutual de Operadores de Cine de Cataluña presentó, el día 31 de enero ppdo., en el Cine Teatro Bosque, su XIV Sesión de Cine Cultural, en la que fueron proyectados los films: *Revista Cinematográfica número 5*, *El Parque Nacional de Yellowstone* (color). *La limpieza trae la buena salud* (documental en dibujos color de Walt Disney), *Campeones de remo* (deportiva), *Acero, el esclavo del hombre* (documental en technicolor sobre la fabricación y transformación del acero).

Tanto las películas proyectadas, en 16 mm., como el equipo proyector fueron cedidos galantemente por el Consulado de los EE. UU. de América.

Felicitemos a la Asociación Mutual de Operadores de Cine y al citado Consulado de los EE. UU. por su aportación en pro del Cine Cultural de 16 mm.

PROYECTORES A ARCO. — Hoy ya es posible hallar en el mercado español proyectores cinematográficos de 16 mm. equipados con arco-espejo de alta intensidad, en lugar de lámparas de filamento, lo que hace que puedan ser utilizados por las salas de espectáculos de gran capacidad.

Entre ellos destaca el «Debrie», de fabricación francesa y que reúne todas las cualidades para satisfacer al técnico más exigente. Con estos proyectores, la imagen del film en 16 mm. resulta tan perfecta como aquella de paso normal en 35 mm., incluso sobre pantallas de gran anchura.

EN LOS LABORATORIOS. — Actualmente son varias las películas de largo y corto metraje que se editan en paso de 16 mm. En el Laboratorio Cine Foto de Barcelona, entre otras, se reducen actualmente los films de la M. G. M. titulados *Teresa* e *Historia de los Miniver*.

EN LAS PANTALLAS DEL 16 mm.

EL JUDAS

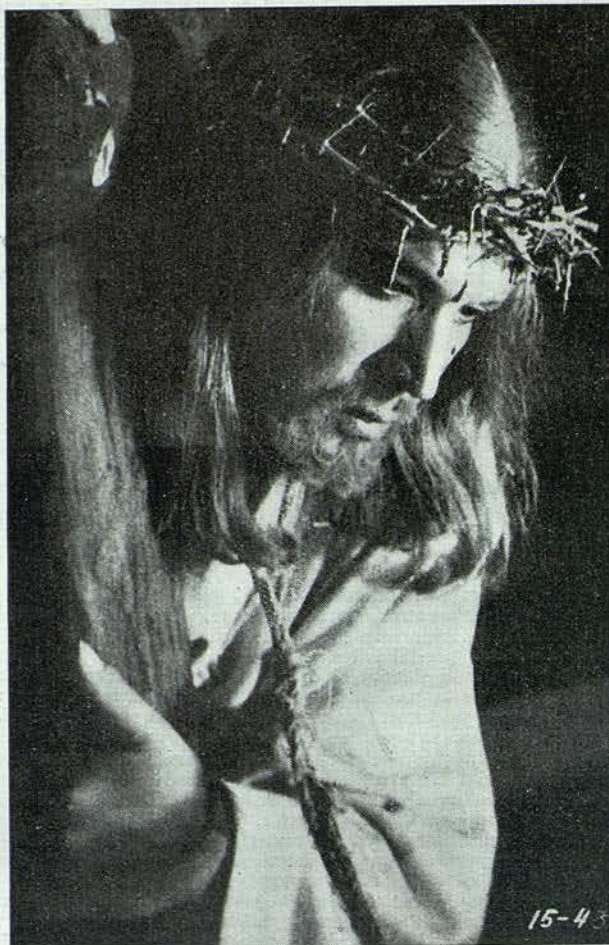
Producción y Estudios I. F. I. Edición en 16 mm. I. F. I.
Director: Ignacio F. Iquino. Intérpretes: Antonio Vilar.
Clasificación censura: Azul.

Desde siempre, en Esparraguera, el papel de Judas se confía al actor más experto. Mariano lo viene representando hace años, pero no goza de las simpatías del pueblo. Es el Judas en la Pasión y fuera de ella.

Fermin, el hermano de Mariano, que siente una intensa vocación de pintor, quiere a Montserrat, hija de sus vecinos, pero también Mariano está enamorado en secreto de la muchacha, aunque no es correspondido por ella.

Muchas son las cosas que ambiciona Mariano, pero la principal de ellas es la de aspirar al primer papel de la Pasión, el que suscita la admiración de todos. Para conseguirlo, aprovecha la coyuntura favorable de haberse cometido varios robos en la fábrica donde trabaja Jaime Soler — el actor que interpreta el papel de Jesús — para hacer recaer las culpas sobre el inocente. Este es encarcelado y en vísperas de iniciarse las representaciones cuaresmales, la Pasión queda sin protagonista y Mariano se ofrece para suplirla.

La demanda es mal acogida, sin embargo se acepta. Mariano, con el fin de atraerse las simpatías, trata carifiosamente a los niños y se muestra, por primera vez, afable con todos. Por primera vez empieza a sentir un afán de bondades y poco a poco, mientras representa la Pasión del Señor, Mariano se siente humilde ante la grandeza del personaje que representa.



Antonio Vilar, en el film JUDAS

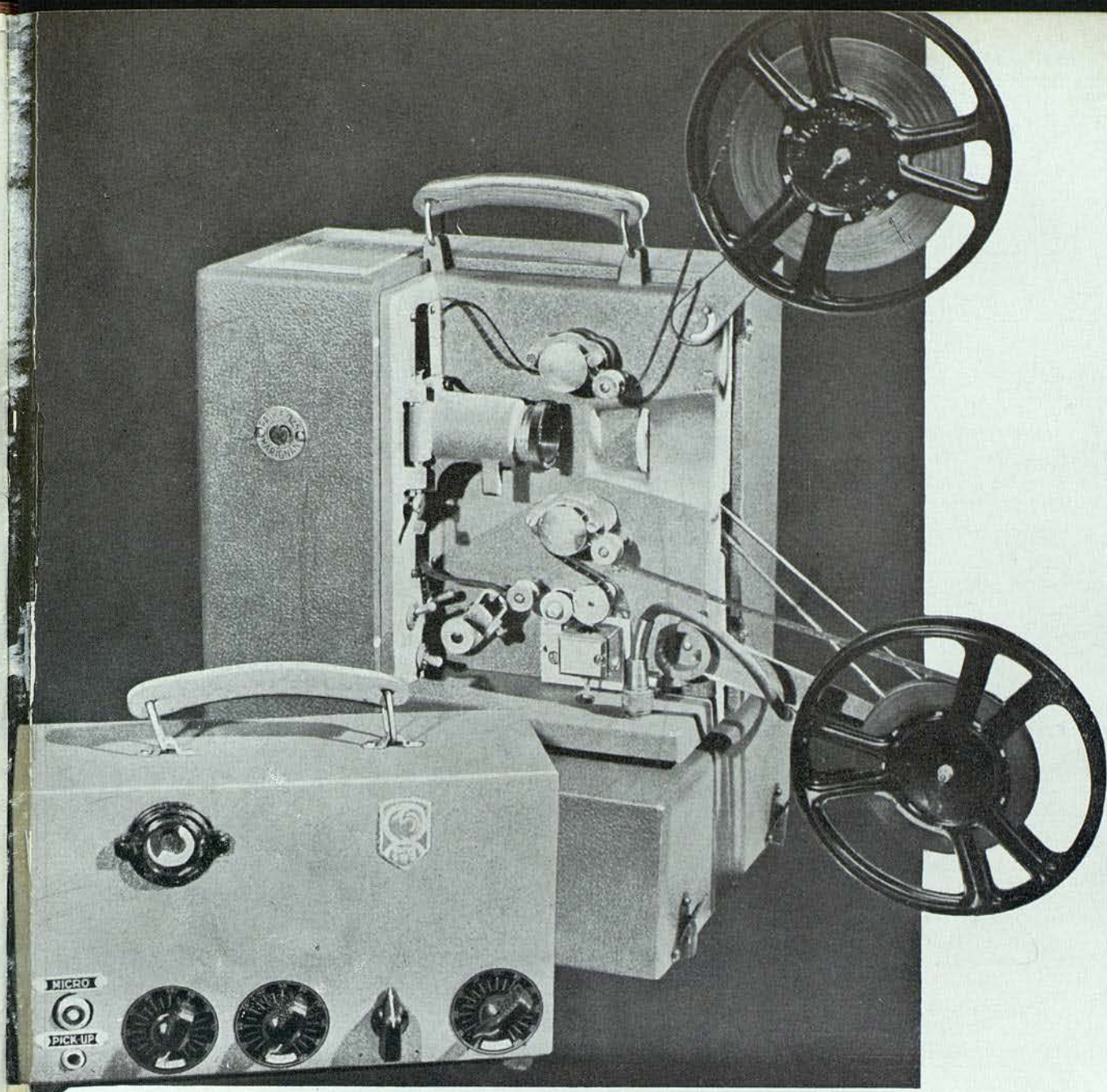
El Domingo de Ramos se da la última representación. Durante el descanso del mediodía, impresionado por las frases que acaba de pronunciar en el papel de Jesús, se arrepiente por entero de todas sus pasadas culpas y las confiesa públicamente. Sus engaños han sido descubiertos y al pedir perdón le golpean bárbaramente. Ayudado por los mismos que le maltrataron vuelve al teatro y sigue la representación. Desde el Pretorio se encamina al Calvario por la calle de la Amargura. La agonía de Jesús es su propia agonía. Uno de los golpes recibidos le ha ocasionado una lesión mortal.

Al terminar la escena de la Crucifixión, Mariano ya no puede sostenerse en pie. Le llevan al almacén de atrezzo, y allí, rodeado de todos aquellos a quienes injurió, pide definitivo perdón de sus culpas.

Jaime Soler ocupa de nuevo su puesto y sigue representando la obra a partir de la escena de la Resurrección. Y Cristo resucita una vez más en el alma de un pecador arrepentido: Mariano, cuyos ojos se cierran mientras en escena se elevan los sonos gozosos del Aleluya.

NO ES OBLIGATORIO ANUNCIAR EN OTRO CINE

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



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

LA ALEGRÍA DE VIVIR
Foto de W. Schmölcke



Cada estación tiene sus temas...

**...pero el material de
cada momento es...**



8. 9½ Y 16 MILÍMETROS