

otro cine

AÑO IV • N.ºs 22-23 • 1956

CINE EXPERIMENTAL
EL CINE Y SU TIEMPO
EL CINE, ARTE LIBRE
LOS CORTOMETRAJES
A LA CHITA CALLANDO
FILMACION DE TERMITAS
¿A DONDE VAN LOS AMATEURS?
LA SONORIZACION MAGNETICA



Del film de
Arcadio Gili

TRES
PLAYAS

El material ideal en 8 mm.



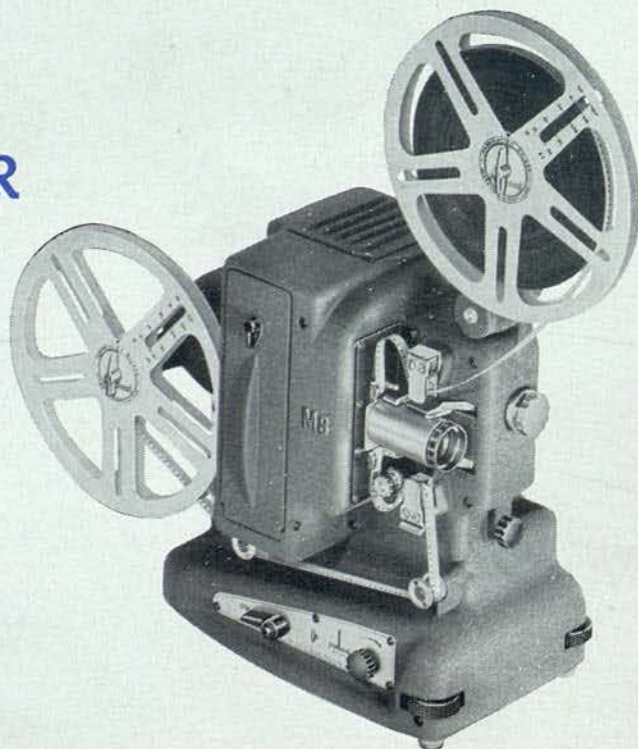
B-8 mm.



C-8 mm.

Hace 25 años que la fábrica PAILLARD de Sainte Croix (Suiza) lanzó al mercado la primera cámara de cine PAILLARD-BOLEX. En la actualidad han salido de la fábrica PAILLARD, más de 200.000 cámaras. Y siempre con la máxima garantía de precisión.

**M-8
M-8-R**



DE VENTA EN TODOS LOS
ESTABLECIMIENTOS DEL
RAMO DEL MUNDO ENTERO



AÑO IV 1956 NÚMEROS 22-23

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la
SECCION 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

Distribución en Portugal:
SERVIÇO INTERNACIONAL DE INFORMAÇÕES CINEMATográficas
Rua Morais Soares, 119 - 3.º - LISBOA

Sumario

- Editorial.** . . . En torno a los éxitos internacionales del cine español (profesional y amateur).
- Artículos.** . . . J. López Clemente: Cine experimental americano.
Juan Ripoll: El cine y su tiempo.
José M.º Otero: El cine, arte libre.
Miguel Durán: Cine de metraje corto, pero de ideas amplias.
«Pathé Revue»: Las esposas de los cineístas.
Juan Blanquer: ¿A dónde va el cine amateur?
Delmiro de Caralt: España, a la chita callando...
Enrique Salazar-Sandoval: Sonorización de films por pista magnética.
J. Montoriol: Divagaciones de verano.
Dr. M. Lüscher: Filmación de termitas.
J. M.º Tintoré: Films editados en 16 m/m.
- Guión** Juan Blanquer: Divertimento
- Información.** . El cine amateur.
Actividades. - Concursos.
Última hora técnica.
Enfoque a la actualidad.
Consultorio técnico.
Bibliografía.
Labor de cineclub.
Noticiero en 16 m/m.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85		
3 números (Semestre)		55 Ptas.
6 números (Un año)		100 »
Suscripción de protector (Un año).		300 »
Portugal, Un año. 120 \$	Número suelto,	20 \$
Demás Naciones (Un año)		150 »
PRECIO DEL EJEMPLAR (número doble)		25 »

EN TORNO A LOS EXITOS INTERNACIONALES DEL CINE ESPAÑOL (PROFESIONAL Y AMATEUR)

ES tarde ya para glosar el triunfo español en Venecia con los films "Calle Mayor" y "Calabuch". Además, la prensa y las revistas dedicadas a información cinematográfica han dado al público suficientes detalles de la "Mostra" veneciana. Nos queda sólo unirnos a la satisfacción general producida por el doble éxito español, y de un modo especial congratularnos de que una película nuestra, de la nación considerada como católica por excelencia, haya merecido este año el premio de la Oficina Católica Internacional del Cine; distinción que ha venido demostrando bien a las claras no querer estimular, precisamente, a la ñoñez ni a la beatería facilonas.

En cambio, es misión específica de esta revista informar sobre el cine amateur, y en esta ocasión se complace en anunciar un nuevo triunfo internacional que no es más que la confirmación de la categoría avanzada de que goza nuestro cine desde hace casi un cuarto de siglo; prácticamente desde su existencia.

En este número mismo encontrará el lector información y comentarios del Concurso de la UNICA (Unión Internacional de Cine Amateur), en el que España ha sido clasificada en tercer lugar entre 19 naciones. Además, en varios Festivales de tipo internacional celebrados este verano (Carcasona, Roma, Tánger, Cannes), la participación española ha hecho un magnífico papel y cosechado primerísimos galardones.

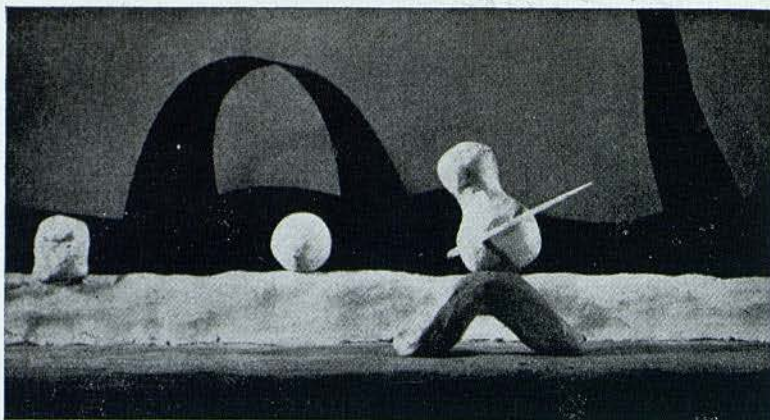
Es preciso conceder la máxima atención al Concurso de la UNICA, barómetro seguro del cine amateur internacional por ser la única competición auténticamente supranacional, ya que se halla en manos de una organización integrada por los propios organismos cineamatuerísticos de cada país, cual es en España la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, y la participación al mismo se efectúa a través de selecciones nacionales, sin admitirse la concurrencia espontánea.

Este año, además, la confirmación del rango internacional de nuestro cine amateur adquiere, entre nosotros, una significación especial, por cuanto viene a desmentir una especie de campaña que determinado grupo lleva a cabo dentro de nuestras fronteras.

A menos que las faltas de que se acusa al cine amateur de nuestro país sean también imputables al de todos los demás países. Sólo que, en tal caso, habría que pensar en un estado innato, consubstancial a la esencia misma del cine amateur y no a una situación de circunstancias atribuible al desacierto de quienes organizamos su vida colectiva y lo enjuiciamos a través de concursos y de crítica, como se dice en la citada campaña con respecto a nuestro país.

Porque, ¿no nos van a dar también a nosotros la culpa del estado del cine amateur extranjero!

Del film PROEM, de Leonard Tregillus y R. W. Luce, sobre un tema de Lewis Carroll. Modelos de escayola en color. Formas fluidas y simples. Siluetas que sugieren objetos y personajes. Alegoría burlesca en ocho escenas. La segunda se titula: INTERVALO QUIJOTESCO.



Cine yanqui y cine comercial parecen ser términos sinónimos. No obstante, descubrirá el lector en este valioso trabajo un paraje prácticamente desconocido, un mundo cinematográfico aparte: el de los experimentalistas norteamericanos, que laboran en cierto modo como cineastas amateurs, pero con un sentido del amateurismo muy distante al familiar, al imitativo, al carente de imaginación, que anima a tantas cámaras amateurs.

J. LOPEZ CLEMENTE

CINE EXPERIMENTAL AMERICANO

Posibles definiciones

Lo más difícil es definir algo con exactitud.

Menos difícil, sin dejar de serlo, es definir algo con cierta exactitud.

Sin embargo, y como medida previa, nos juzgamos obligados a explicar qué entendemos bajo la denominación de «cine experimental».

En una primera definición de urgencia, podríamos decir que «cine experimental es todo aquel que se halla fuera de la rutina diaria».

O presentarlo así: «El cine como medio capaz de crear una nueva forma de arte, una nueva expresión no existente en las otras artes».

A los aficionados a la política les ofreceríamos este símil: «El cine experimental representa la oposición en los grandes foros públicos que son las salas cinematográficas».

La expresión «cine experimental» se ha querido equiparar, y de hecho se ha asimilado, a la de «cine de vanguardia», «cine puro», «abstracto» o «integral». Pero todas estas expresiones que nacieron alrededor del año 1925, hoy nos suenan a conceptos viejísimos y, lo que es peor, a conceptos tendenciosos y limitados. La expresión «cine experimental», en cambio, es mucho más amplia, menos partidista, ya que en ella cabe todo lo que representa una aportación o una inquietud nueva y futura hacia esa «meta del cine como forma de un nuevo arte expresivo».

Jonas Mekas, en un compendioso artículo publicado en la revista neoyorquina «Film Culture» (1) clasifica a las películas experimentales como *filmpoemas*, de carácter lírico (*El perro andaluz*, de Buñuel, *Fireworks*, del norteamericano Kenneth Anger), y también como *cineplásticos*, de carácter abstracto. (*H₂O*, de Ralph Steiner, *Refracciones núm. 1*, de Jim E. Davis.)

Así, de las antiguas denominaciones hemos pasado a las modernas de *filmpoemas* y *cineplásticos*, para definir las películas experimentales.

Más adelante veremos si a este cambio de vocablos corresponde también un cambio y una renovación de conceptos.

Orígenes

Se tiene por antecesor reconocido del cine experimental el movimiento de vanguardia que hizo su aparición, poco más o menos al mismo tiempo, en todos los países. Pero en realidad sus verdaderos precursores han sido aquellos que supieron ver en el cine un medio original de expresión y fueron lo suficientemente audaces para ponerlo al alcance de su genial osadía.

(1) «Film Culture», vol. 1, núm. 3 (215 West 98th St. New York, 25. N. Y.).

En Francia sería un Méliès, con sus numerosos films plenos de fascinante fantasmagoría. En Alemania sería un Paul Wegener o un Robert Wiene. En España, un Segundo de Chomón, el español capaz de aportar una serie de innovaciones técnicas que contribuirían a ir liberando de rudezas y de rigideces mecánicas la expresión cinematográfica.

A la vez, en Estados Unidos, junto con Edwin S. Porter, fué David Wark Griffith el hombre que dió tal impulso de liberación al cine, que está considerado, junto con Chaplin, como uno de los auténticos genios que ha producido el cinema. Hemos oído decir a Rouben Mamoulian que todos los directores de cine, aunque desconozcan la obra colosal de Griffith, tienen que imitarlo. Con esto quería dar a entender que tan genial realizador hizo, en su tiempo ya, todo lo que se puede hacer con una cámara cinematográfica. Cuando lanzó su película *El nacimiento de una nación*, había realizado más de 300 films. En la ejecución de esta copiosa labor había podido experimentar en los avances técnicos y artísticos del nuevo medio expresivo, desarrollando el uso del primer plano, empleando el montaje intercalado, introduciendo el efecto llamado «iluminación Rembrandt» para retratos, innovando el ritmo — tanto el de la acción interna de cada plano como el de la continuidad total de la película — y usando como recurso dramático la acción paralela.

Ejemplos como éste nos atestiguan que la experimentación en el cine ha sido continuada desde sus mismos comienzos. Pero en cuanto un experimento innovador ha sido incorporado a la corriente comercial, se ha convertido en rutinario y ha surgido una nueva oleada de experimentalistas, animados del santo afán iconoclasta de acabar con la nueva rutina. Es la historia de siempre. Lo que hoy es *atrevida innovación*, mañana es *costumbre establecida*, y lo que causó admiración, por inusitado, termina por pasar inadvertido, o lo que es peor, por aburrir a fuerza de repetirse.

Desde que el cine norteamericano echó sus sólidos cimientos con Griffith, las audacias experimentales pasaron a ser ejercidas, casi con exclusividad, por personas que estaban al margen del cine comercial, ya que si bien es cierto que por este cine que llamamos comercial se ha seguido siempre haciendo experiencias, han sido generalmente experiencias de técnica aplicada, bien distintas, por tanto, de aquellas a que nos venimos refiriendo aquí.

Primeros experimentalistas yanquis

Muchos de los experimentalistas americanos proceden del campo de las artes plásticas: pintores y escultores. Otros lle-

garon al cine de la mano de la poesía, de la literatura o de la fotografía.

Precisamente, una de las primeras películas norteamericanas, ya propiamente experimental, fué realizada en el año 1921 por el pintor Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand. El film se tituló *Manhatta*, como un poema de Walt Whitman, del que no sólo tomó el nombre, sino algunos de sus versos que sirvieron como letreros explicativos. En *Manhatta* se presentó un Nueva York impresionante, con sus *ferries* del muelle Sur, sus muchedumbres abriéndose camino a través de los desfiladeros de rascacielos y de las masas de luz y sombras dibujadas por los grandes edificios. La cámara supo presentar un Nueva York realmente nuevo hasta para los mismos neoyorquinos, pero a pesar de esto el film ejerció más influencia entre los fotógrafos que entre la gente de cine.

Poco después, en 1925, una nueva película nos presentaba otra vez Nueva York bajo el título de *24 Dollar Island*. El realizador de este film era nada menos que Robert Flaherty, otra de las personalidades cumbres del cine, quien había dirigido ya *Nanook* y *Moana*. *24 Dollar Island* fué una película excepcional en la creación de Flaherty porque en ella, el hombre, tema principal en todas sus obras, aparecía minimizado entre las muchedumbres y el tráfico de la ciudad. Merece la pena que se sepa la suerte que corrió esta obra, porque es típica de lo acaecido tantas y tantas veces con otras películas de mérito. A pesar de sus calidades y de la fama de que ya gozaba Flaherty, el exhibidor de este film no tuvo empacho en reducir los dos rollos originales a uno de su cosecha, y no contento con esta «creación» la exhibió en el Roxy — el mayor cine de la ciudad —, pero no como tal película, sino para servir de forllo animado a uno de los números de baile que como fin de fiesta se suelen dar en aquel cine y que se titulaba «Las aceras de Nueva York».

Estos primeros intentos no tuvieron seguidores inmediatos. Habría que esperar la llegada de la película alemana *El gabinete del Dr. Caligari*, la cual, con su enorme influencia, suscitó un «caligarismo» exacerbado en todo el mundo, para que los experimentalistas americanos se lanzaran al cultivo del expresionismo que aquel film representaba.

Un ex periodista europeo, Robert Florey, y otro pintor, Slavko Vorkapich, hicieron una película de este estilo, que se tituló *Un extra de Hollywood*, y que refiere la historia de un Mr. Jones cualquiera, aspirante a estrella de cine, que termina por morir de hambre esperando su oportunidad. Pero como todas las historias de Hollywood que se aprecien han de tener un «happy-end», nuestro Mr. Jones sube al cielo, donde un ángel compasivo le borra el número que le habían grabado en la frente como tal «extra» y vuelve a convertirse en un ser humano.

En una u otra forma también fueron consecuencia del «caligarismo» las películas *El último momento*, «un estudio subje-

tivo», en el que intervino el famoso director Paul Fejos y los films basados en los cuentos de Poe, *El corazón delator* y *La caída de la casa Usher*.

Después, y sucesivamente, se dejó sentir en Estados Unidos la influencia de los vanguardistas franceses — Clair, Feyder, Léger, Deslaw — con su naturalismo, y la de los realistas rusos — Pudovkin, Eisenstein, Vertov.

Dentro de la tendencia francesa, el fotógrafo Ralph Steiner realizó *H₂O*, un estudio sobre reflejos en el agua, que le valió un premio amateur; *Marea y algas* y *Principios mecánicos*. Todos estos films eran abstracciones al estilo de las de Fernando Léger.

Dentro de la tendencia representativa del realismo ruso, Charles Vidor realizó *El espía*. Y en la línea de Dziga Vertov, con su *cine-ojo* — la cámara como un notario que certifica de la vida cotidiana y actual — se hicieron bastantes películas describiendo ciudades, personas, lugares y ocupaciones. Uno de estos films fué *Pie in the sky*, en el que intervino el hoy notabilísimo director y entonces todavía desconocido, con aficiones «amateurs», Elia Kazan (1).

Y los mundos hablaron...

Con la llegada del sonoro ocurrió una cosa extraña, no sólo en América, sino en la mayoría de los países. Contrariamente a lo que era de esperar, el sonoro no atrajo a los experimentalistas. Hasta el año 1933 en que Watson y Weber realizaron *Lot en Sodoma*, no se había hecho ningún film experimental sonoro en Norteamérica. Esta película, como caso sin duda excepcional, fué estrenada en el cine Actualidades, de Madrid, en junio de 1936. Era una obra fuera de lo corriente, aun dentro del cine experimental, por la perfección técnica y derroche de recursos de cámara, truco y fotografía que en ella se emplearon para narrar muy libremente, en bellas y complicadas imágenes, el Capítulo XIX del Génesis.

Con la depresión económica de 1935 las preocupaciones colectivas tomaron un carácter marcadamente social. Esto motivó que muchos experimentalistas se pasaran al campo del documental en el que podían dar forma visual a sus nuevas inquietudes.

Entre los que quedaron fieles al experimentalismo estaban la dibujante Ellen Bute y el operador Ted Nemeth. Ambos realizaron *Danza de Anitra*, *Parábola*, *Toccata y fuga*, *Tarantella*. Estos films eran del estilo de los de Fischinger, pero en ellos no usaron sus autores sólo dibujos y luz plana, sino objetos corpóreos (pelotas de ping-pong, papeles recortados, botones, esculpturas, celofanes). Todo ello lo fotografiaban empleando teleobjetivos, prismas y espejos deformadores y toda clase de invenciones.

La segunda Gran Guerra

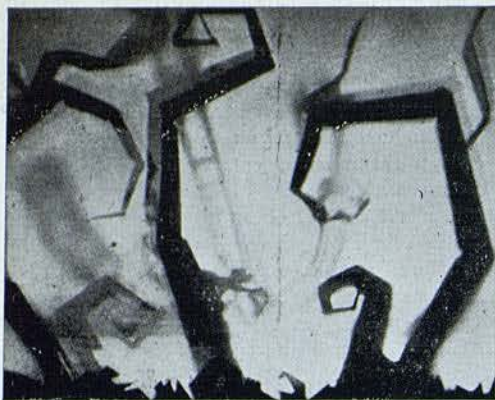
Con la guerra, el cine no comercial de todos estilos y especialidades alcanzó gran divulgación en Estados Unidos y consiguió adquirir un prestigio del que nunca había gozado anteriormente. A ello contribuyó el enorme desarrollo del formato de 16 mm. Se ampliaron los servicios cinematográficos y muchas personas entraron en contacto con el cine, aprendieron algo de sus técnicas y se iniciaron en su práctica, ejercitando al mismo tiempo, experimentalmente, sus posibilidades artísticas.

Al finalizar la guerra, muchos experimentalistas habían sido absorbidos por los estudios de Hollywood; otros surgieron para ocupar los puestos desertados y algunos continuaron batiéndose en el mismo campo.

(1) Muchos directores famosos del cine comercial proceden del campo experimental. Aparte de los aquí citados: Clair, Feyder, Fejos y Kazan, están Robert Siodmak, Billy Wilder...



Del film
H₂O, de
Ralph
Steiner
(1929)



Del film
A HOLLYWOOD
EXTRA
de Florey y Vorka-
pich (1928)

Entre estos últimos se halla Lewis Jacobs, autor de una famosa y documentada historia del cine norteamericano, cameraman, director, guionista y una auténtica personalidad cinematográfica, que sigue laborando en su pequeño estudio de Nueva York, donde, cuando le conocí, realizaba la fotografía del film de arte *El libro de Job*, para Lewis Baer, un novísimo valor en este terreno. Lewis Jacobs conoce a casi todos los experimentalistas norteamericanos, pues lleva haciendo esta clase de films desde 1930, cuando produjo, con Jo Gercon y Hershell Louis, *Mobile Composition*. Luego ha realizado *Tree Trunk to Head* sobre el escultor Chaim Gross, *Sunday Beach*, *El cuervo*, *Oda a una urna griega* y otras películas históricas y de arte.

Otros que han seguido fieles a sus experimentos son:

Christopher Young (con *Object lesson*, antes, y con *Subject lesson* que tiene en preparación desde hace dos años).

José Pavón, mejicano de origen, que ha realizado buenas películas amateurs y experimentales, siempre en 16 mm. (*Form in Motion*, en la que consigue ritmos con cacharros de cocina. Cuando le conocí preparaba un film sobre la calle donde trabaja, la famosa calle 42).

Thomas Bouchard, conocido de los amateurs catalanes cuando estuvo en Barcelona con motivo del rodaje de su film sobre el pintor español Miró. Bouchard lleva en este campo de inquietudes desde 1938. Sus films son distintos a los de sus compañeros, hasta el punto que sólo en parte puede ser incluido aquí. Se especializó primero en danzas, pero no con la intención de describirlas o explicarlas. A Bouchard sólo le interesaba el momento en que los bailarines perdían conciencia de sí mismos transportados por la danza. *The Shakers*, basada en un tema primitivo, de religioso éxtasis, fué una de estas películas. En otras, trató el baile flamenco, con la pareja Rosario y Antonio, una vez, y con la gitana Carmen Amaya, otra. Después, Bouchard ha derivado hacia los films de arte, habiendo realizado uno sobre Fernando Léger, otro sobre Helion, además del ya mencionado de Juan Miró.

Hans Richter consiguió una reputación internacional como realizador del cine de vanguardia alemán (*Filmstudy*, *Inflation*, *Vormittagsspuk* — Duendes antes del desayuno —, *Reinssymphonie...*), y produjo también películas en Suiza y Holanda, antes de instalarse en Estados Unidos, donde desempeña el cargo de Director del Instituto de Técnica Cinematográfica del College de la ciudad de Nueva York. En América ha realizado el film *Sueños que se compran con dinero*, de largo metraje, el cual, según sus propias palabras, es «un testimonio de lo que siente un artista moderno». En él intervienen Max Ernst, Léger, Marcel Duchamp, Man Ray y Alexander Calder. Se hizo con un presupuesto bajísimo para lo que se acostumbra en Estados Unidos, porque «con tiempo y esfuerzo» se consigue todo. Recientemente ha terminado un nuevo film experimental titulado «8 x 8», con el que continúa firme en su creencia de la prioridad de la libertad artística sobre las demandas comercia-

les. El proyecto era un largo metraje y en color, compuesto de un prólogo y de ocho jugadas de ajedrez interpretadas por personalidades de distintos campos del arte (1).

Tendencia abstracta

Son numerosos los cinematografistas que podríamos citar, pues existe un crecimiento notable del experimentalismo en Estados Unidos, aunque todavía no claramente definido, ni muy diferenciado del experimentalismo europeo, cuyos pasos parece haber seguido la escuela americana, bifurcada en dos tendencias: la que podemos llamar del arte abstracto y la surrealista. Entre los representantes de la primera tendencia, tal vez sean los más importantes los hermanos John y James Whitney, Douglas Crockwell y Francis Lee.

Los hermanos Whitney se hallan muy interesados en los problemas abstractos, de color, movimiento y sonido. Su técnica consiste en componer primero un dibujo temático en blanco y negro y, por medio de un copiado óptico y filtros de color, convertirlo en película, con movimiento y colorido, que gana riqueza expresiva mediante ampliaciones, reducciones, inversiones, sobreimpresiones, etc. El sonido que acompaña a estas imágenes es de la exclusiva invención de los Whitney (2). Para conseguir esta clase de sonido se valen de unos péndulos de varias longitudes, conectados con alambres de acero, con un prisma óptico y una caja de registro sonoro, combinación que produce unos efectos auditivos originales y perfectamente controlables. Los Whitney llamaron a sus películas «ejercicios» y desde hace unos años no han dado a conocer sus actividades.

La mejor labor realizada en el terreno abstracto, o en los films cineplásticos americanos, se debe a Douglas Crockwell y a Francis Lee.

El primero ha hecho películas definidas como «pinturas en movimiento» valiéndose de un cristal sobre el que extiende óleos coloreados, que va impresionando fotograma a fotograma. A medida que su trabajo progresa añade nuevos colores, substraen otros, y los manipula de acuerdo con la inspiración del momento, valiéndose de los dedos, de pinceles y de hojas de afeitar. A veces usa distintos vidrios situados en distintos niveles y los hace moverse al mismo tiempo que los fotografía mediante luces de rayos incidentes. Entre estos films, cuya virtud más celebrada es la espontaneidad, se hallan *Fantasmagoria* (I, II y III), *Glen Falls Sequence*, *The Chase* y *The Long Bodies*.

Las películas principales de Francis Lee son: *1941*, una abstracción evocadora de la guerra; *Le bijou*, abstracción sobre una joya, e *Idilio*, o «una animación de objetos inanimados».

Dentro de la misma línea se halla James E. Davis, cuyas *Danzas en colores*, *Analogías*, *Reflexiones de luz*, etc., recuerdan las precedentes abstracciones del alemán Fischinger, del sueco Eggelin, del británico Len Lye o de su sucesor Norman McLaren. Esta similitud, sin embargo, es debida más bien a la inevitable comunidad de estilo que caracteriza a estas películas que no a la técnica y modo de realizarlas, que en este caso concreto de Jim Davis consiste en el empleo de plásticos transparentes, fotografiados sirviéndose de luces rigurosamente controladas. De creer a Davis, éste nos presenta en sus films «verdaderos estudios de la naturaleza y de la realidad». Una realidad que nos muestra valiéndose de medios muy personales: unas veces, a través de un cristal, distorsionando las formas que nos son familiares. Otras veces descubriendo nuevas formas traducidas a luz, como por ejemplo los contornos de

(1) Con respecto a este film hemos sabido por Carlos Fernández Cuenca que él presenció el lamentable fracaso de la presentación de esta película en el Festival de Venecia de 1955, hasta el punto de que las protestas del público que asistió a su estreno fueron tan rotundas que hubo de suspenderse su proyección.

(2) Recordemos aquí las experiencias en sonido diafónico y en efectos visuales de nuestro compatriota José Val del Omar, con su film *Aguaspejo granadino* (La Gran Sigüirya).

las casas, nubes o árboles reflejados en el agua y captados en grandes primeros planos, que nos dan una versión original y extrañamente bella de estas cosas. En otras ocasiones juega con los efectos producidos por la luz coloreada que se refleja sobre las formas plásticas que él emplea, o que pasa a través de diversos objetos contruidos con materiales transparentes y con los que consigue dar una fluidez a los colores que le permite realizar verdaderas coreografías de luces y sombras. «Nunca planeo mis películas de antemano», ha dicho Jim Davis, que goza en rodar con estos materiales y luego ver qué es lo que sale de todo ello.

Realizadores más recientes de esta tendencia, podíamos citar a Hugo Lateltin (*Color Designs* núm. 1), a Roger Bruce Rogers (*Toccata Manhatta, Rhapsody-Motion Painting III*, etc.), John Arvonio (*Abstract in Concert*) y Frank Stauffacher (*Zig Zag*), aunque de éste pasamos a ocuparnos a continuación.

Tendencia surrealista o filmpoemática

Stanley Brakhage es el realizador de esta tendencia que mejor representa todas las virtudes y pecados del filmpoema norteamericano de hoy. Entre los años 1950-54 realiza: *Interim*, una creación del amor de un adolescente en un fondo de patios ferroviarios bajo los viaductos de una gran ciudad; *Un-glassed Windows Cast a Terrible Reflection* (un melodrama de violencia en una mina abandonada de las Montañas Rocosas); *In Between, The Extraordinary Child* «una lenta comedia cómica», *The Way to Shadow Gardens* y *Reflections on Black*, «sexual odisea relatada en cuatro disimilares episodios».

Curtis Harrington, con *Fragment of Seeking* o *On the Edge*, se halla también en la línea de los *lirismos personales*, igual que la señorita Maya Deren (*Meshes of the Afternoon, Meditation on Violence*).

Párrafo aparte merece Frank Stauffacher, fallecido recientemente en edad todavía joven y cuando mayor era su entusiasmo, no sólo para la realización de películas experimentales, sino en su labor al frente de la sección del cinema del Museo de Arte de San Francisco, como educador cinematográfico organizando programas para enseñar a apreciar los más puros y poéticos valores del cinema, exponiendo las ideas fundamentales y el desarrollo del cine experimental en libros como *Art in Cinema* y llegando a hacer de San Francisco el centro más importante de América en la apreciación y exhibición del cine experimental.

Entre sus films se destacan *Sausalito* y *Notas sobre el Puerto de San Francisco*. Supo rechazar desde sus comienzos el pecado mayor de todo experimentalista: el exhibicionismo. Si *Sausalito* está definido como «documental», en realidad él supo imprimirlo de unas calidades poéticas libres de toda rutina en estas películas de «ciudades», que hacen de este film algo nuevo y desusado. Hans Richter, refiriéndose a este film, dijo: «Ni Walter Ruttmann en *Berlín*, ni Sucksdorff en *Stocolmo* con-

siguieron tanto». Solamente por la callada y concienzuda labor de Stauffacher fué posible convertir a San Francisco en el primer centro experimentalista de los Estados Unidos, a pesar de que en Nueva York hay más de cuarenta realizadores interesados en el cine experimental y por lo menos diez veces más esparcidos por todo el territorio de los Estados Unidos (1).

Muchos más tendríamos que nombrar, como James Broughton, Ian Hugo, Willard Maas (*Geografía del cuerpo, Mecanismo del amor*), Sidney Peterson..., pero no pretendemos, ni tampoco podríamos, agotar el tema. Bástenos con haber pretendido esbozar la línea general en que se ha desenvuelto el cine experimental americano.

El hecho determinante de la existencia de esta clase de cine, en cualquier parte del mundo, creemos que es la necesidad que sienten algunas personas con inquietudes artísticas de expresar estas inquietudes, no por medio de la pintura, ni de la música, ni de la poesía escrita, sino precisamente por medio del cinema. Para la nueva inquietud que ellos sienten, disponen de un nuevo medio expresivo, distinto a los demás: el cinema.

Sin embargo, si hemos de creer a Jonas Mekas, en su artículo ya citado: «Hay muchas razones para creer que, a menos que se opere un cambio fundamental, la estrechez temática, la repetición de los símbolos visuales, la generalmente pobre calidad fotográfica, la falta de control en sonido y color, la dejadez en la construcción, el amontonamiento de comentarios poéticos y otros síntomas análogos, seguirán siendo las características de nuestra producción cinematográfica experimental».

Todo esto puede ser efectivamente cierto. Muchos de los realizadores experimentales no hacen más que repetir y repetir, con una carencia de inspiración creadora y de originalidad, lo hecho por sus predecesores y lo, en un día ya lejano, realizado en Europa; pero tampoco se puede negar que la mayoría acometen sus empresas filmicas — de resultados más o menos felices — con sinceridad y convicción, aunque no carentes siempre de presunción y exhibicionismo. Todos ellos tratan de conseguir un cinema mejor, aunque como dice el crítico británico Roger Manvell: «Por grandes que sean los artistas que hasta ahora han servido al cine, ninguno ha aportado el arte de un Shakespeare o de un Beethoven para liberar a las películas de sus limitados y restringidos convencionalismos. Trabajamos todavía en la edad formativa de un Marlowe. Nuestro Shakespeare puede llegar en los próximos cincuenta años. Mientras tanto es bueno que todos los artistas fílmicos de imaginación le vayan abriendo el camino».

J. López CLEMENTE



Del film
LOT AND SODOM
de J. S. Watson y Melville Webber
(1933-34)

(1) En Estados Unidos se organizó recientemente la «Asociación de Realizadores Cinematográficos Independientes», cuya finalidad es la de «emprender aquellos proyectos que favorezcan la producción, distribución y reconocimiento del cine como una primordial forma de arte». Existe, además, el «Film Council of America», organismo que tiene por misión principal divulgar el uso del film en 16 mm. y favorecer el intercambio de películas, su venta, distribución, etc. Cada año celebra un Festival que se titula «The Golden Reel Festival». El de este año se ha celebrado en el mes de abril en Chicago, con un premio especial para las películas experimentales. Y otro organismo de creación reciente es «The Creative Film Foundation», con sede en Nueva York (730 Fifth Avenue), cuyo objeto principal es hacer posible la «actividad experimental esencial para el desarrollo de la cinematografía como una forma de bellas artes».

EL CINE Y SU TIEMPO

«Todo lo que no es tradición es plagio.»

Eugenio d'Ors

SE dice a menudo, y viene diciéndose ya demasiadas veces, que el cine debe su valor a ser un vivo documento de su tiempo. No podemos dejar de calificar de ligera tal opinión, tanto más cuanto que ella misma nos plantea una serie de cuestiones que merece la pena meditar: ¿cuál es el «tiempo» del cine?; ¿debe ser su misión atender a lo fugaz o a lo permanente?; si el cine es un arte, ¿debe dejar de aspirar a ser intemporal?; ¿puede el cine, en fin, renunciar a poseer una tradición propia?

El cine, como documento de la época, no es otra cosa que una minimización del problema. El cine y «su» tiempo no es el cine ni mucho menos, sino una pequeñísima parte del cine: pequeñísima y de bien mezquinos alcances, por cierto. Este enfoque tan particular de la esencia del cine es producto de un viejo sofisma: se identifica el cine con la época en que se ha dado. Decir de él que es el arte del siglo veinte es como llamar a la arquitectura arte de los babilonios, los egipcios o los griegos, o a la pintura arte del Renacimiento, cuando en realidad había pintura, arquitectura y cine desde los tiempos del hombre prehistórico. El cine, más que arte del siglo veinte será en todo caso «técnica» del siglo veinte, pero nada más. Este aspecto fundamental lo desliga ya de raíz de una servidumbre a la época y al momento, servidumbre que ahora viene haciéndose más notoria al ver en las flamantes producciones cómo la historia se repite y se reproducen los más viejos temas en los odres nuevos de los últimos adelantos mecánicos.

Pero antes de seguir adelante, convendría dar una ojeada a las formas de expresión típicas y características de nuestra época, éstas sí, ligadas a ella en cuanto que son sus verdaderos productos: formas expresivas verdaderamente «funcionales», esto es, verdaderamente al servicio, en función de la época y del momento. Hablar del jazz, de la radio y de la prensa es señalar este fenómeno expresivo múltiple. De acuerdo con el momento en que se dan y con la psicología general de la época, su creación



Una trayectoria: Chaplin - De Sica
(Arriba: LUCES DE LA CIUDAD. Abajo: MILAGRO EN MILÁN)

responde a dos motivos fundamentales que caracterizan a gran parte de nuestro tiempo: la improvisación y la fugacidad.

El jazz es el ejemplo máximo que nos da la clave de este fenómeno. La improvisación es una de sus características básicas; antes, el músico, sobre el pentagrama, nos ofrecía sus «variaciones» sobre temas determinados, pero hoy el jazz nos da estas variaciones sobre el mismo escenario, siendo ya verdaderas recreaciones del tema dado, cuando no simplemente creaciones propias y, además, únicas. No se recogen en partitura; todo lo más, el disco, es una caja de guardar melodías, no la melodía misma. Esta condición de singularidad viene determinada, asimismo, por lo fugaz; sólo permanece virgen e impoluto lo que es fugaz porque no podemos aprehenderlo ni incorporarlo de un modo total a nuestro conocimiento; no podemos oír dos veces la improvisación de jazz; el plagio, destructor de lo singular, no puede darse más que sobre obras existentes «a priori». Por otra parte, son la improvisación y la fugacidad las que presiden el axioma de Louis Armstrong: «El jazz no es un tema rígido, es vida», pero no vida en el sentido de vitalidad trascendente y espiritual, sino vida biológica, vida que nace, pasa y muere, vida como improvisación y fugacidad.

Ambos fenómenos reviven, y menos gloriosamente, tanto en la radio como en la prensa. La noticia posee también una vida biológica muy breve, porque pronto es devorada por la noticia misma, hasta el punto de que a la vista del periódico de hoy ya carece de todo interés acabar la lectura del de ayer, cuando no nos fué posible acabarla. El periodista anda en su busca e improvisa las más de las veces el comentario que merezca. El locutor, sin poder sustraerse al ritmo vital inmediato, retransmite lo que está ocurriendo ahora y que después ya no será, improvisando su parlamento o las entrevistas con los asistentes al acto.

Estas son las formas de expresión debidas a la época y al momento, sin posible tradición, plagios al fin y al cabo según la

fórmula dorsiana. La hemeroteca, el magnetofón, como antes el disco, no significan una auténtica vivencia, una continuidad de lo actual, sino tan sólo su historia; son sus procedimientos de archivo. Estos son, ni más ni menos, formas de creación que deben su permanencia a su fugacidad, del mismo modo que a su improvisación le deben su perfecta estructura. A ellas parece que vayan dedicados los versos de Unamuno, en los que define la razón de ser del agua que corre, el agua que lleva su sueño:

...agua que llevas mis sueños

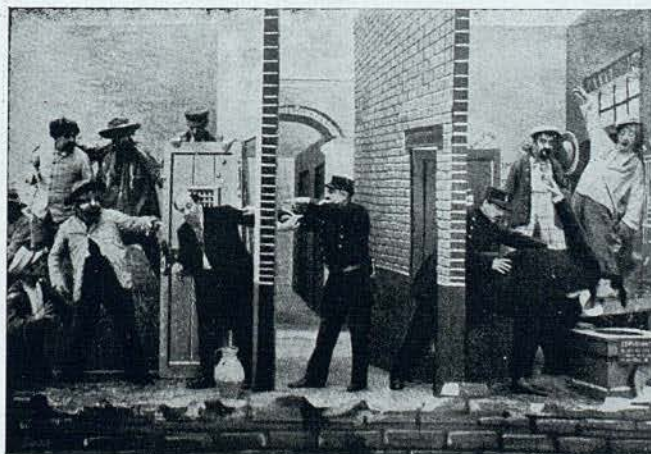
 tu pasar es tu quedar!

Y ahora llega la hora de preguntarnos de nuevo si el cine, en su esencia, responde a estas características. Aclaremos en seguida que será preciso hacer ciertas distinciones entre el cine-documento, el cine-espectáculo y el cine-creación.

El cine-documento se define a sí mismo desde un principio. Es el cine eminentemente ligado al tiempo en cuanto que es su interpretación, su anotación más bien. El cine-documento, o cine-crónica, nos muestra el tiempo tal cual es o tal cual era cuando se realizó. Sea el simple noticiario o la película científica o técnica, su mismo valor reside en el apoyo que toma del momento para universalizarlo, a manera de un periódico gráfico, a veces ameno y otras especializado. Su misión y alcance quedan bien definidos y no es preciso insistir en señalar que no es a éste al que nos referimos.

Si con el cine-documento no hay problema alguno, sí los habría en el cine-espectáculo si no lo distinguiéramos del cuadro general cinematográfico, por muy obvia que pueda parecer tal distinción. Llamamos cine-espectáculo al cine para masas, al cine comercial por encima de todo, al cine válido como estupefaciente, como válvula de escape del mundo limitado del hombre de la calle. Es el cine que está de moda, el cine de «estrellas» o de asuntos: la «vamp», el «malo» o el «bueno»; el «western», lo policíaco, lo psiquiátrico, lo bélico, lo sentimentaloides, lo falsamente católico... todo este cine, en fin, que pulula por doquier, que llena las salas y los programas, que produce «colas» en las taquillas y nostalgias en tal o cual «enterado» que recuerda a cualquier estrella o cualquier tiempo pasado que, para cumplir con el tópico, fué indudablemente mejor. Aquí precisamente está el principio del error, aquí la primera premisa del sofisma de que el cine es reflejo de la época; es evidente que en este cine sí lo es, porque vive gracias a ella; pero gracias a ella muere también. Cualquiera de estas películas es incapaz de soportar una década a sus espaldas, porque al cabo de este tiempo, y aún menos, se desmorona por completo. Pensar que todo el cine es eso es no pensar, sencillamente, en el cine; no sólo no pensar, que ya supondría un previo conocimiento, sino ignorar lo que

Otra trayectoria: Méliès - René Clair
 (Abajo: LA JUSTICIA. Arriba: EL MILLÓN)



en realidad sea el cine. Como en él se acumulan todos los tópicos expresivos, se acumulan también los demás tópicos críticos, desde la sobada idea de la «imagen en movimiento» a la hora del elogio, a la no menos ridícula de «reproducción mecánica de la realidad» a la de los denuestos.

El cine-espectáculo es tan sólo una etapa, tan extensa y funesta como se quiera, pero sólo una etapa en las formas expresivas cinematográficas. Afortunadamente hay más: del cine-espectáculo al cine-creación puede haber la misma distancia que existe entre la moda y el estilo, y la misma contraposición que en filosofía se establece entre extensión y comprensión, esto es, entre cantidad y calidad en el mundo expresivo. Adoptando la clarividente terminología dorsiana, diremos sin temor que hay la misma distancia entre ellos como entre la anécdota y la categoría.

El cine-creación es el cine a secas. No el cine-arte, con su olor a chamusquina de snobismo y de anti-cinematográfico, sino, en todo caso, el cine-cine, porque en nuestra época de tantos sucedáneos es preciso incluso incurrir en el pleonasmismo, hecho no ya defecto de expresión, sino precisión de la misma. Es el cine con una esencia diferenciada y trascendente, con unas leyes expresivas propias, no como suma y resultado de varias artes, sino con una manera de ser peculiar y distinta de las otras artes. El cine, visto desde este plano absoluto, queda desligado por completo de la época; su referencia a la época es de índole formal, no esencial. La época ha hecho posible su existencia, pero nada más, y no debe por ello influir decisivamente sobre su condición artística. El cine, como obra del siglo veinte, es una condición accidental: tal vez hubiera podido surgir un siglo antes o un siglo después, y aunque no hubiera surgido, el hombre hubiera seguido haciendo cine en su mente y en su intención. Uno se imagina a un hombre del Renacimiento haciendo cine, porque su espíritu estaba preparado para ello, pero en cambio no se le imagina haciendo radiodifusión.

El cine en cuanto a creación, en cuanto nueva forma expresiva, entra de lleno en el campo inmenso de la tradición, al modo de cualquier otro arte. Pensemos ahora en tradición como cualidad, como abolengo, como fruto del devenir ininterrumpido de la creación del hombre; no es una tradición biológica, histórica. No es, en fin, acumulación de años o siglos, sino acumulación de posiciones activas del espíritu.

Los pocos intelectuales que de una manera seria se han ocupado del cine, lo han hecho las más de las veces a través de este aspecto de la supervivencia de la tradición, de ver en el cine un camino en el que el hombre vaya exteriorizando sus pensamientos y sentimientos. Cocteau habla de cómo la tradición se disfraza de época en época, a pesar de que no siempre nos percatemos de los disfraces que adopta. Maurois señala la

(Pasa a la pág. 24)

EL CINE, ARTE LIBRE

Por José M.^a OTERO

El artista plasma su mundo interior en la obra de arte que crea. En sí la obra de arte es una realidad distinta de la del artista y de la persona que la aprehende. Es proyección de la inteligencia creadora del artista y de su sensibilidad. Expresa la realidad transformada por el artista, que exterioriza el fantasma interior en un complejo de imágenes. Estos conceptos de relativa precisión filosófica sirven para comprender las diferentes posiciones adoptadas en torno a algunos problemas del cine.

Los cánones filmicos soviéticos se ajustan al realismo socialista. Habiendo creado un cine para el pueblo, el partido comunista ocupa la dirección de la producción cinematográfica. José Stalin, según I. G. Bolschiakov, en el discurso al XIII Congreso del partido bolchevique, dice: «El cinematógrafo es el más poderoso medio de agitación de la masa. Y nos corresponde tomar la dirección...» La mayoría de los films soviéticos responden a una tesis tendente a crear y fomentar en el pueblo el amor a la revolución de octubre y a sus consecuencias. La tesis impuesta a los artistas limita su actividad creadora y únicamente cuando coincide con el mundo moral del artista y la película responde a sus sentimientos surge la obra de arte portadora del mensaje de su creador, sin que el proceso creativo del artista haya sido conculcado por la ideología política. Tan sólo algunos artistas como Pudovkin y Eisenstein, logran producir films con categoría de obras de arte. Merece citarse el film *Kiapaiev*, de los Vassiliev. Kiapaiev es, en nuestro tiempo, un verdadero héroe popular ruso, en el que se encuentra un mensaje poderoso y sencillo.

Durante el gobierno Mussolini se imprime al cine italiano una determinada dirección ministerial, que tan sólo adquiere verdadero significado político y elevado nivel artístico a la caída de dicho régimen, en la libertad que actualmente goza el cine italiano, principalmente utilizada por el neorrealismo. No obstante, numerosos directores y teóricos buscan la causa de la crisis neorrealista en la censura. Por ejemplo, el director de «Cinema Nuovo», Guido Aristarco, dice: «Los adversarios del neorrealismo son los fascistas en el sentido más amplio del término, con o sin camisa negra». Pero, en realidad, la censura italiana no ha rechazado ningún film dotado de valores artísticos. Lo cierto es que tras estas expresiones lo que encontramos es el fracaso del cine neorrealista comunista y no del neorrealismo, que —después del Congreso de Parma— ha producido films como *La Strada* y *Viaggio a Italia* (Te querré siempre), demostrando que la realidad sólo desde la posición católica puede ser contemplada sin que queden interrogantes y, sin perderse en un plano horizontal, adquirir la profundidad precisa para hallar la Causa Suprema.

La sinceridad es el lenguaje propio del artista. La expresión de su mundo moral, de su concepto sobre el misterio del mundo, de su posición favorable, contraria o indiferente ante los problemas sociales, humanos, etc., es lo que constituye el mensaje del artista a sus semejantes. Si el artista que crea una película tiene una concepción humanista, correrá el riesgo de ser simplemente antropocéntrico sin unir el hombre y Dios. Si es español, el cine que produce ha de ser español. Por eso cabe preguntarse hasta qué punto es lícito afirmar que no es español un buen film realizado por españoles. Tendremos: o es falso su creador, imposible si el



film alcanza la categoría de obra artística, o bien resulta que no es posible señalar a priori el espíritu que debe animar las obras artísticas en una época de creación, pues continuamente tendríamos que ampliar su contenido. Un concepto que expresa la posición en arte de todo un pueblo es sólo aceptable cuando viene confirmado por un conjunto de obras. Por ello en vez de procurar crear un cine simbolista, caligráfico o realista y querer conducir el arte por cauces determinados se ha de tratar simplemente de producir películas auténticas.

Aunque parezca obvio, en estos momentos en que el cine surge en el mundo como arte y en España como promesa, es preciso, sin embargo, insistir una y otra vez reclamando autenticidad en la realización cinematográfica.

José M.^a OTERO



Del film VIAGGIO IN ITALIA
(Te querré siempre)

CINE DE METRAJE CORTO, PERO DE IDEAS AMPLIAS

COMENTÁBAMOS recientemente con un destacado miembro de la División del Film de la UNESCO la supuesta crisis que atraviesa el Cine Documental. Aprovechamos la oportunidad para exponerle algunos de los argumentos que tenazmente y sin desmayo defendemos, y que a nuestro entender contienen la posible resolución de los problemas que tiene planteados el llamado Cine de Corto Metraje.

Ante todo, consideramos base primordial para iniciar un estudio crítico sobre el Cine Documental y sus posibilidades, el establecer que esta clase de Cine posee una personalidad propia, que le distingue, en el conjunto de sus aspectos y consecuencias, del Cine espectacular de largo metraje.

Debemos, pues, los documentalistas profesionales o simplemente aficionados a esta expresión de la cultura, defenderlo con energía y sin desaliento de las embestidas que le administran por doquier los que no saben, o no pueden apreciar, sus cualidades. Más adelante puntualizaremos nuestro criterio sobre quienes no dan importancia a este Cine, llamándole despectivamente «complemento de programa».

El Cine Documental no es un complemento. El Cine Documental tiene suficiente contenido en sus innumerables facetas para satisfacer los gustos y los deseos de sus adeptos. Puede ser educativo, o de información, en los más diversos aspectos de la actividad humana e incluso recreativo, y esto solo le confiere personalidad bastante para presentarse vestido de largo y sin el menor complejo de inferioridad en cualquier proyección pública; solo o cogido del brazo de su hermano el Cine espectacular.

Lo que ocurre es que son muchos a quienes no les interesa se difunda la cultura, y les molesta que se utilice este maravilloso medio audio-visual llamado Cine Documental cuya eficacia es evidente, pese a ellos. Crean que desprestigiándolo ante el público con el sobriquete de «Cine de complemento» lograrán sus fines; catalogando a los que se dedican con pasión a esta especialidad de la cinematografía casi como de aprendices, intentan quitarles personalidad, pero afortunadamente no lo consiguen.

Reconozcamos que son muchos los cineastas actualmente realizadores de films de argumento que han hecho sus primeras armas con el Documental, pasándose luego al largo metraje. Pero reconozcamos también que los verdaderos artistas, los que sienten auténticos deseos de proyectar en las pantallas «su mensaje», el mensaje de todo artista que para ser eficaz ha de contener un sentido educativo, éstos, repetimos, añoran los tiempos en que realizando sus películas en uno o dos rollos poseían la suficiente libertad de acción para expresar sus sentimientos sin las limitaciones y las servidumbres que les impone la producción de films comerciales.

Es, pues, indispensable deslindar campos. Con ello no pretendemos criticar a nadie; que cada cual siga su camino como Dios y sus facultades le den a entender; pero, eso sí, los documentalistas, los apasionados por esta especialidad del Cine, no hemos de permitir que se nos relegue en un rincón como hermanitos menores.

Claro está que para conseguirlo hemos de hacer muchos sacrificios; muchos más de los que tienen que soportar los del Cine largo, pues a ellos les basta con lograr una obra maestra para adquirir simultáneamente gloria y beneficios económicos, mientras que nosotros, si acertamos, debemos contentarnos con

la gloria. Que una película de argumento tenga éxito, su rendimiento económico, es incalculable, seguido del correspondiente aplauso de la crítica. Los distribuidores se la disputarán y los empresarios pujarán sus ofertas para conseguir proyectarla en sus locales.

Pero, que este mismo éxito de producción lograda lo obtenga un film de corto metraje, ¡ah!, entonces la cosa varía. Primeramente, como por muy bueno que sea no poseerá fuerza suficiente para constituir base de programa, ni distribuidores ni empresarios se lo disputarán y, si acaso, algún conocedor u hombre de fino espíritu — que también los hay en esas actividades — lo elige, sus ingresos podrán alcanzar un rendimiento respetable, pero jamás podrán compararse al de los de largo metraje. Pero, eso sí, el éxito artístico y espiritual será inmenso; todos los Cine-Clubs y todos los Grupos de verdaderos aficionados al buen Cine se lo disputarán, pero este éxito tan loable y tan simpático, sólo les producirá ingresos espirituales. Muchos bellos discursos y muchas críticas elogiosas en los folletos de presentación de las sesiones, pero abonos de cantidades por su alquiler, éstos serán muy escasos.

Vamos, pues, llegando al punto crucial del problema que estamos analizando. Es posible que algunos consideren que lo tratamos demasiado crudamente; nosotros opinamos lo contrario. Primero, por lo mucho que amamos al Cine Documental, por las cualidades que encierra, por sus efectos educativos, y también, por su auténtica personalidad de medio insustituible para la expansión de la cultura en general, y segundo, porque consideramos que si actualmente está expuesto a adquirir una grave enfermedad que puede llegar incluso a su extinción, los que le servimos tenemos la obligación ineludible de estudiar estos síntomas con objetividad y llaneza y, honradamente, exponer nuestras ideas y sugerencias a fin de conseguir su curación.

No creemos que el público de Cine-Clubs y otros grupos similares vaya a censurarnos por nuestros propósitos, ya que tenemos la certeza de que en su gran mayoría coincidirá con ellos. Este público al que respetamos y queremos como se merece, que suele pagar cuotas o derechos de entrada a esas sesiones especiales, no se sorprenderá de que le digamos que uno de los peores males que sufre el Cine de Corto Metraje es el de la lamentable costumbre, arraigada en numerosos países, de que sus obras sean presentadas en sesiones organizadas a base de «invitación». Con ello, no sólo se produce un quebranto económico a su productor o realizador, sino que, y esto es lo más sensible, algunas veces llega incluso hasta desprestigiario, pues son muchas las personas que por el mero hecho de recibir una invitación para asistir a uno de esos actos, cree hacer un favor personal al autor del film con su presencia, mientras que si la visión de esas mismas obras les costara algún desembolso, es posible que este simple hecho les imponería más respeto. En esto, desde luego, cabe la excepción y ésta es la de las sesiones dedicadas exclusivamente a quienes por sus actividades o por su personalidad tienen necesidad y derecho a ser invitados, sin que ello constituya lesión en los naturales derechos de los productores de los films exhibidos.

En conclusión; los puntos o normas que a nuestro modesto entender se deberían seguir para lograr una vigencia y expansión definitiva del Cine Documental en todas sus facetas, son las que señalamos a continuación con carácter enunciativo y no limitativo:

1.º — PRODUCCION.

Los realizadores de films Documentales o de Corto Metraje, al planear una nueva producción, deberán tener en cuenta sus diversas posibilidades previendo sobre el guión inicial las tomas de vistas de escenas y secuencias necesarias que les permitan realizar diferentes montajes.

Siguiendo este criterio se logrará de una misma película tantas versiones como su tema ofrezca, versiones que lógicamente habrán de ser asesoradas por los correspondientes expertos en cada materia, a saber:

- a) Versión destinada a los centros docentes; asesores pedagógicos en sus distintos grados, primario, medio y superior.
- b) Versión específica destinada a un determinado sector del público, por ejemplo: deportivo, especialidades profesionales, etcétera, etc., asesoradas por el experto correspondiente.
- c) Versión comercial; la que vaya destinada al público sin distinción de matices y ésta podrá ser la obra personal del guionista o del realizador, que en ella habrán de demostrar su capacidad artística y profesional.

2.º — DISTRIBUCION Y EXHIBICION

Quienes se encarguen de la distribución de estos films, deberán tener muy en cuenta:

a) El criterio existente entre la mayoría de distribuidores y exhibidores profesionales, reacios a consagrar el tiempo y los medios económicos que esas producciones se merecen, por ser de modesta rentabilidad, obligándoles en cambio a casi tantos gastos en repaso de copias, almacenaje y transportes, como los que ocasionan los films de largo metraje con un rendimiento de ingresos notablemente superior.

b) Para vencer esta lógica resistencia, habrán de consagrarse a estudiar medios de captación del público, a fin de que se aficione al documental, organizando sesiones especiales y desarrollando la propaganda que sus conocimientos en la materia les inspire. En este sentido concederán una gran importancia al público de barriada. Nuestra vieja experiencia en estas lides nos recuerda que, cuando luchábamos por el cine de vanguardia allá por los años 1925 al 30 en el Barrio Latino de París, nos hallábamos ante problemas parecidos. Pues bien, en el curso de estas campañas pudimos apreciar que el público de cultura primaria también deseaba asistir a esas proyecciones, que parecían estar destinadas en principio a personas de nivel intelectual superior. No hay razón que permita dudar del éxito de las sesiones programadas a base de films documentales, artísticos y educativos, si se saben presentar a los espectadores de barriada con la merecida delicadeza y el tacto apropiado.

c) Establecerán los debidos contactos con los organismos oficiales correspondientes, en particular con la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional, para realizar conjuntamente las versiones adecuadas a su misión que antes se mencionan.

d) Asimismo se relacionarán con el Ministerio de Asuntos Exteriores y su Dirección General de Relaciones Culturales; con el Ministerio de Información y Turismo y la Dirección General de este último ramo, a fin de ofrecerles versiones de las películas cuyos temas sean de carácter turístico y de difusión de las bellezas de España.

Y para terminar, nuestra profesión de fe; con todo entusiasmo y con todo el cariño que sentimos por el cine documental, declaramos nuestra fe en los realizadores españoles, los actuales y los que puedan surgir en el porvenir. Tenemos fe en nuestro público, en los espectadores españoles, que consideramos tan capacitados y con tantas aptitudes de recepción como puedan poseer los espectadores extranjeros. Lo importante para los primeros es que sus esfuerzos sean premiados y, para los segundos, que los films que se les exhiban lo sean en forma convincente y de calidad digna de ellos.

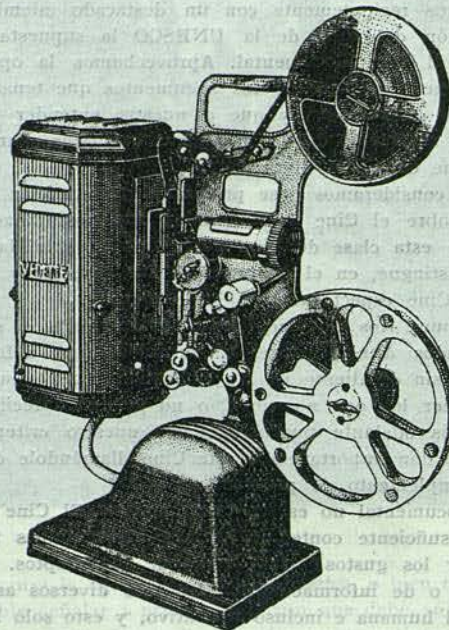
Miguel DURAN

Presidente de la Asociación del Cine de Corto Metraje, Educativo y Documental. CINECOR

VEDETTE

333

“El cine de sus hijos”



SENCILLO
SEGURO
PRECISO
LUMINOSO

p. v. p. 978'50 ptas.

y su complemento *films*

VEDETTE

«la alegría de sus hijos»

Concesionario exclusivo para España
de las producciones WALT DISNEY

VENTA AL MAYOR

Cinama

AL SERVICIO
DEL CINE AMATEUR

Ronda Universidad, 24 - Teléf. 22 14 70

BARCELONA

PEQUEÑO ENSAYO DE LEAL APACIGUAMIENTO A PROPOSITO DE UNA CUESTION CANDENTE

La señora X tiene celos de la cámara de su marido. Ve en ella a una rival que, tras haber empezado su carrera en el hogar en competición directa con el abrigo de pieles o la máquina lavadora — codiciados objetos —, la persigue inexorablemente arrastrando a su esposo por la pendiente de una pasión costosa, acaparadora, invasora, incurable... A veces la pantalla perlada se yergue en desafío contra el collar de perlas. Otras, la ventilación del proyector suscita la nostalgia del aspirador tan ansiado.

«Julietta se horroriza cada vez que saco la cámara del cajón», dirá ese otro marido entusiasta del paso estrecho. «Expresamente hace muecas cuando me dispongo a filmarla... Cree que mi manía filmica estropea los pequeños paseos y las grandes excursiones.» «¿Te das cuenta — repite Julieta — de que no eres capaz de gozar la belleza natural de un paisaje sin querer aprisionarlo en tu cámara, sin apreciarlo todo en función de futuras imágenes que nos impondrás sin respiro durante el invierno?»

Y así todas. Mercedes tiene la fobia de las células fotoeléctricas, de los teleobjetivos y de los filtros. María del Pilar blande su libro de cuentas cuando una bobina de película virgen hace irrupción en la casa. Teresa coge una crisis de nervios cuando su marido y el amigo íntimo de la pareja aprecian el postre de la comida en grados «Scheiner». Ana María se larga cuando, en la tarde del domingo, la sesión de montaje transforma el comedor en fosa de serpientes, perfumada por el olor picante de la cola, mientras la alfombra se cubre de pequeños rectángulos brillantes...

Al recoger estas confesiones faltaría concluir informando que el cine amateur ha suscitado un conflicto insoluble entre Eduardo y Carolina, entre Antonio y Antonieta. Sin embargo, ¿no se ufana Carolina cuando, en la pantalla, los niños de Eduardo (¡que son también los suyos!) muestran su encantador semblante y su sin igual gentileza? Apostamos a que, ese día, Carolina se pavonea delante de sus amigas y hasta se atreve a decir con un aire de superioridad embebecido: «Realmente son recuerdos maravillosos. Una ve crecer a los niños. Tiene más verismo que la fotografía».

Conozco también a una Rosita que se ha revelado adorable «vedette» en el último film argumentado de Roberto (un amigo de su marido, muy simpático, a fe mía) y también a una María del Carmen que ha realizado el mismo esfuerzo en el más reciente film de Enrique (lo cual constituye un acto mucho más remarcable por cuanto Enrique es su propio marido).

Y he aquí que iba a olvidar el caso de Eulalia, la cual es autora del argumento de un film encantador que ha realizado José María. Son marido y mujer, muy bien avenidos por cierto, y colaboran amorosamente en el dominio cinematográfico. Estoy seguro que este milagro no es único y que, buscando bien, encontraríamos algunas jóvenes capaces de ofrecer dos bobinas de película a sus futuros esposos en ocasión del cumpleaños de éstos.

En fin, si los hombres forman la mayoría de los miembros en los clubs de cine amateur, hay que admitir honradamente que las mujeres no están del todo ausentes y que incluso a veces alguna de ellas presenta una auténtica obra maestra, cuya proyección deja a los hombres sorprendidos, humillados y celosos.

He aquí por qué estoy tentado de creer que los cineístas amateurs de quienes he obtenido aquellas confidencias se hallaban tal vez un poco sujetos a la locura de la persecución, que la diplomacia no constituía para ellos una virtud dominante, o que su cualidad (envidiable) de «cinemanfacos» les incitaba, por culto de la imaginación sin duda, a forjar insidiosamente

deplorables leyendas. ¿Y cómo no apiadarse de la amargura de una esposa cuyo marido, para convencerla de la utilidad de un nuevo proyector, hubiese alabado socarronamente la utilidad accesoriosa de su ventilador para el secado del cabello, por ejemplo?

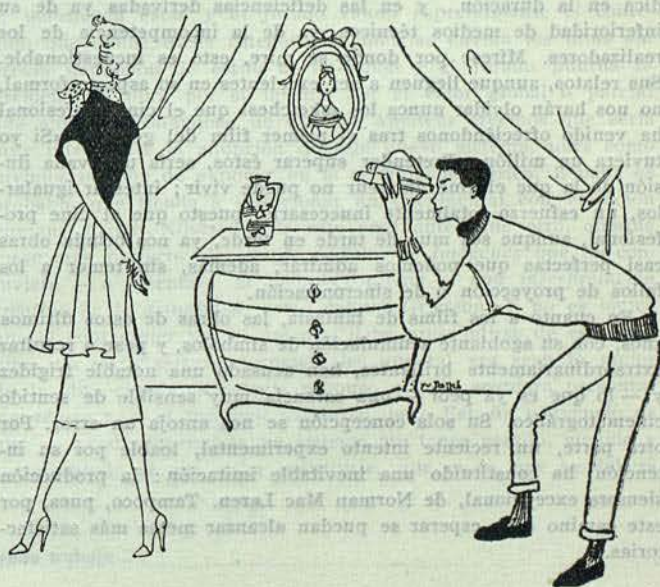
¿No es cierto, queridas señoras? Después de todo, ¿les han propuesto a ustedes colaborar con ellos, sostener la cámara e incluso apoyar sobre el disparador después de haber escogido ustedes mismas el encuadre? ¿Han tenido jamás la idea de comprar, para ustedes, una cámara? ¿Es posible, en fin, que esa pretendida envidia de ustedes no sea, en realidad, más que un impulso creador en potencia, de artista que anhela expresarse? También la mujer de su casa tiene, como usted, caballero, o más que usted, sed de evasión.

Me pregunto, finalmente, si no habré conseguido — ¡ay! — con estas líneas levantar contra mí las «sacrificadas» y los acusadores, los mártires de la causa y sus «perseguidoras». ¿No es siempre peligroso pretender combatir en dos frentes, en nombre de la verdad y de la objetividad? A pesar de todo, creo firmemente en la eficacia de la colaboración conyugal dentro de los dominios del cine amateur. Ensayemos, pues, para evitar este mal paso, una última tentativa de síntesis:

—Si usted, querido colega, se siente realmente incómodo o auténticamente incomprendido, haga como un amigo que conozco bien. Tome su cámara, filme a su mujer afectuosamente, pacientemente, irónicamente o rabiosamente. Pero filmela usted abundantemente, en cualquier caso. Luego cuide el montaje mediante un gran esfuerzo de humor. Y sólo faltará poner el título: «¡Yo acuso!» o «El rencor de la esposa del cineísta amateur». Un franco comentario que usted pondrá en boca de su señora completará esta labor vengativa. Verá usted cómo el remedio es absolutamente radical.

—Y si, por el contrario, querida amiga, se siente usted sinceramente, y de manera indiscutible, la víctima... Y bien; ¿por qué no obrar del mismo modo? Pídale su cámara, o mejor la de una aliada. Y bátila en su propio terreno. Su marido quedará sorprendido de tal modo que en adelante no podrá pasar sin la colaboración de usted. A menos que, descorazonado, le ceda a usted la plaza.

Traducido de «Pathé Revue»



¿A DONDE VA EL CINE AMATEUR?

Por Juan BLANQUER

IGNORO — y no hay en esta afirmación la más leve ironía — si hemos llegado al fin a ponernos de acuerdo sobre lo que es el cine amateur. Años atrás se buscó y polemizó con reiteración y viveza en torno a este objeto, pero de un tiempo a esta parte, como si se hubiera llegado a una feliz y definitiva conclusión — tal vez renunciando a ello por considerarlo imposible — la discusión ha cesado y sólo de vez en cuando alguna pluma más o menos autorizada le da algunos toques al tema. No obstante, el cine amateur — ¡naturalmente! — sigue su camino, sin preocuparse demasiado de teorías y definiciones.

Ahora bien, ¿es éste el camino que debe seguir? Yo opino que no. Porque mucho me temo que por este camino pronto llegaríamos a un callejón sin salida, si es que no nos encontramos ya metidos en él. No es necesario ver todas las películas que se mandan al Concurso Nacional para llegar fácilmente a la conclusión de que el cine amateur ha caído ya, por de pronto, en un amañamiento evidente. De ahí al estancamiento sólo hay un paso. No voy a cometer la torpeza de considerar como cine amateur este inevitable cine familiar que se realiza con y para los familiares y amigos, exclusivamente, aunque luego, con irreflexivo optimismo, se mande a un Concurso. Tampoco me siento inclinado a considerar como cine amateur estos films de viajes y excursiones producidos con singular profusión y que si son siempre atractivos para el autor y sus amistades, resultan abrumadores para el espectador amante del cine. El cine que me ocupa y preocupa es el que abriga un propósito realmente artístico — el único que puede ser considerado como tal —, ya sea de carácter argumental o el que hemos convenido en calificar de fantasía.

No negaré que ha habido ocasiones en que se ha apuntado alto, ciertamente, e incluso se han logrado felices resultados. Pero si cambiamos el pretérito por el presente, tendremos sobradas razones para justificar el temor a que antes hemos aludido. Baste, no obstante, esta afirmación: Los films de argumento de hoy son meras imitaciones del cine profesional. Su única diferencia radica en la duración... y en las deficiencias derivadas ya de su inferioridad de medios técnicos, ya de la incompetencia de los realizadores. Mírese por donde se mire, esto es incuestionable. Sus relatos, aunque lleguen a ser excelentes en su aspecto formal, no nos harán olvidar nunca los «sketches» que el cine profesional ha venido ofreciéndonos tras el primer film del género: «Si yo tuviera un millón». Pretender superar éstos, sería una vana ilusión de la que el cine amateur no puede vivir; intentar igualarlos, un esfuerzo totalmente innecesario, puesto que el cine profesional, aunque sea muy de tarde en tarde, ya nos brinda obras casi perfectas que podemos admirar, además, sin temor a los fallos de proyección o de sincronización.

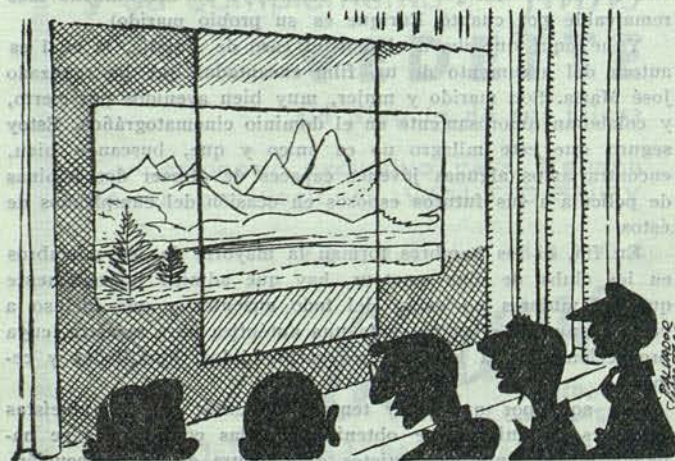
En cuanto a los films de fantasía, las obras de estos últimos años, con su agobiante acumulación de símbolos, y pese a resultar extraordinariamente brillantes, han acusado una notable frigididad y — lo que es ya peor — una carencia muy sensible de sentido cinematográfico. Su sola concepción se nos antoja un error. Por otra parte, un reciente intento experimental, loable por su intención, ha constituido una inevitable imitación: la producción siempre excepcional, de Norman Mac Laren. Tampoco, pues, por este camino cabe esperar se puedan alcanzar metas más satisfactorias.

Nos queda — sí, a ello vamos — otro camino, mucho menos trillado, pero quizá más fácil de recorrer si no nos obstinamos en imitar lo inimitable y lo recorremos llevando de la mano a una compañera que debería ser inseparable de todo aquel que se sienta capaz de cultivar un arte cualquiera: la inquietud. Sí, hay que buscar nuevas ideas, nuevos temas, rechazando todo lo tantas veces manoseado, desechando todo lo que pueda hacernos pensar en el cine profesional. Si nos falta imaginación, que el orgullo no nos impida pedirla prestada a quien Dios se la haya dado. Y si aun así, si de la colaboración no surgiera algo nuevo, verdaderamente original, procuremos, al menos, que lo sea la forma, que el estilo sea inédito, cuanto más extraordinario mejor, sin preocuparnos del público ni incluso del Jurado. La banda sonora proporcionó al cine indiscutibles atractivos, pero nadie se atrevería a negar que fué a costa de mermar sensiblemente su personalidad, su independencia, e incluso nos atreveríamos a decir su pureza. ¡Quién sabe lo que el cine — imagen por imagen solamente — podría realizar aún! ¿Por qué no continuar la obra de búsqueda — que no significaría, ni mucho menos, dar un paso atrás — que abandonó el cine profesional a la mitad — o quizás tan sólo al comienzo — de su camino?

Por otra parte, ¿no sería necesario procurar elevar el tono del cine amateur, imprimirle una mayor seriedad, prestigiarlo, en suma? Ciertas películas no pueden ser admitidas ya al Concurso Nacional. Creemos se impone adoptar un criterio más exigente que haga comprender a los que «hacen cine» que ciertos films son incompatibles con la dignidad de un arte que por amateur puede y debe ser más elevado y puro. Porque el cine amateur no ha llegado aún, indudablemente, a la mayoría de edad, pero tampoco puede considerarse en un perpetuo estado de niñez y tolerarse bobadas como las que, consciente o inconscientemente, viene cometiendo con increíble y enojosa frecuencia.

Es posible que alguien considere exageradas nuestras opiniones, que caemos en un exceso de severidad y de pesimismo. Para juzgar al cine amateur hay que verlo fuera del ambiente sobrecargado de afición de las sesiones del Concurso Nacional, lejos del clima de simpatía y benevolencia de la mayoría de sesiones «amateurs». Es entonces cuando uno — que lo siente y ama generosamente — comprueba este su estado precario actual, esta crisis incipiente, y cree con lealtad prestarle un buen servicio advirtiéndole la necesidad de impulsarlo hacia horizontes más abiertos y esperanzadores.

Juan BLANQUER



—¿Por qué tienen la pantalla vertical?

—Es que en este club somos antipanorámicos.

Como ya es tradicional en estas páginas, ofrecemos a nuestros lectores, con el presente artículo, el comentario sobre el Concurso Internacional de la UNICA —celebrado este año en Zurich—, que escribe para OTRO CINE don Delmiro de Caralt, Delegado español y miembro del Jurado en representación de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña.

Bajo la presidencia de diecinueve banderas...

ESPAÑA, A LA CHITA CALLANDO...

Por Delmiro de CARALT

DE CONQUISTA — NUESTROS FILMS — LOS OTROS
¿ADIOS A LAS CATEGORIAS? — ¿IMPUREZA?
FUERA DE CONCURSO — CURIOSIDADES — ELOGIOS

ESPAÑA, a la chita callando, sigue enraizada en los primeros lugares de la simpática competición que se organiza anualmente con una selección nacional de aquellos films que ruedan, por vocación, los artesanos amateurs. Este año, en Suiza, hemos conquistado el honrosísimo tercer lugar entre las 19 naciones que concurrieron, precedidos sólo por Italia y por Bélgica. Noticia que comentamos con alegría, aunque sin sorpresa, pues en ocho de los nueve últimos años de participación hemos sido una de las tres naciones mejor clasificadas. Esto demuestra que tienen nuestros films «algo» que gusta al conjunto de un Jurado tan complejo como el de la UNICA, donde se reúnen miembros de países tan diversos en su manera de emocionarse y personalidades con extraordinaria disparidad de criterios; tal vez tengan este «algo» indefinible que tiene nuestra tierra, que atrae y conquista a cuantos quieren conocerla.

Y tiene más valor la alta estima que los nuestros alcanzan si se conoce la magnífica calidad —excelente en varios— de los films de los países que nos siguen: Francia, Gran Bretaña, Alemania...



El Jurado trabaja...



Entre las 17 Fantasías vimos situarse en Primer Lugar a GESSEN, del barcelonés Felipe Sagués, confirmando su calidad el hecho de que, poco antes, un Jurado totalmente distinto le concediera también el Primer Premio en el Festival de Cannes. En argumentos, sólo cuatro films sobrepasaron en puntuación a LAS TIFERAS, de Pedro Font Marcet, manteniendo así el merecido prestigio de que goza nuestro famoso tarraense. En cuanto a NOSTALGIA, de Enrique Fité, y a ÁNGULOS Y POLICHINELAS, de José Mestres, sufrieron menor puntuación que la del aprecio global que obtuvieron, al verse obligado el Jurado a precisar en cifras los valores documentales en la primera y los de fantasía en la segunda, siendo en realidad la emotividad humana y argumental lo que los convierte en buenos films.

Y esto trae de la mano comentar cuán difícil es hacer la selección nacional y todavía más difícil, por no decir imposible, hallar la fórmula perfecta de emitir un fallo a base de puntuación mientras se mantenga el criterio de clasificar los films por categorías (fantasía, argumento, documental). O bien se mantienen éstas y el Jurado valora especialmente el contenido que define dicha categoría, o bien se envían los films sin previa definición de estilo ni intención y el Jurado puntúa libremente la obra por sí misma, por el valor global o parcial que aprecie. Tratándose de Cinema Amateur creemos que sería muy interesante la adopción de este nuevo sistema, pues como tuvimos ocasión de exponer en la reunión de Zurich, España es probable que tienda a seleccionar un documental con vibración humana (como NOSTALGIA de este año) antes que otro, aunque fuese más perfecto, de simple registro de imágenes que no contuviera —o intentara al menos contener— una interpretación creativa de la actualidad, como definió Grierson. Y no es lógico que al contemplar un documental deba prescindirse de estos valores no estrictamente documentales que tal vez sean lo mejor de la obra creada. Alemania propuso que se acordara presentar sin temas para el próximo Concurso, pero España convenció de que no puede suprimirse un sistema sin tener pesado, medido y reglamentado el que deba sustituirle, que es lo que se deberá



La delegación española en el Congreso

hacer en Roma, donde, si Dios quiere, tendrán lugar el Congreso y el Concurso del próximo año 1957, mientras aquí se celebren las verbenas de San Juan y de San Pedro. Interin, para mientras se mantienen las «categorías», Italia propuso unas nuevas definiciones, que se aprobaron con las variantes sugeridas por España, y en las cuales, con muy buen criterio y acertada visión se precisa que tanto las fantasías como los argumentos y los documentales pueden realizarse con actores vivos, con dibujos o con objetos animados. El redactado, para no incurrir en error, se dará a conocer cuando se reciba el «Informe Oficial» del Congreso.

Intentemos condensar una impresión personal de los films de otros países, por el orden del fallo emitido:

FANTASIAS

Siguió al español GESSEN el atractivo film británico WATCH THE BIRDIE, graciosos dibujos animados en los que contrasta el redactado de aire pedagógico de los letreros con las escenas caricaturescas sobre la vida y costumbres de un pájaro imaginario, con sorprendentes actitudes, constituyendo una parodia de los films «instructivos».

El danés ABSTRADIOTI, tiene gracia si realmente es una insinuación satírica de la idiotez a que pueden llevarnos determinados films, logrando, con un film abstracto, una broma sobre los films abstractos.



Ernst Weissenberger y su hija,
Presidente y Secretaria del Comité
de Organización



Apertura del Congreso, por su Presidente Henri Zwicky

A base de animación, el FINALE (belga), es simplemente el bailoteo de unos palitos que pueden componer las letras de ENDE (fin) y que van jugando hasta conseguir la palabra. Llega a gustar por la gracia con que se hacen y deshacen las combinaciones.

REVE D'AMOUR (francés), romántica evocación basada (aunque erróneamente) en la conocida composición musical reproducida en un viejo fonógrafo. Más argumento que fantasía.

La suiza WOHIN? (¿Dónde vas?): una madre a quien despierta el lloriqueo del pequeño, sigue desvelada, imaginándose hacia dónde su hijo dirigirá sus pasos por la vida. Algo confuso y con un exceso de tic-tac audiovisual.

MAMBO, de Suecia, y luego JAZZ, del Sarre: ritmos geométricos y rayados que saben mantener el interés que despiertan estos ensayos, que algunos no aprecian.

Curiosa la técnica (¿rayado en el film?, ¿doble exposición?) del muñeco blanco que interviene en las imágenes reales, tomando el pelo al aficionado a la magia, en el film MAGIE, alemán.

Especial y original de imágenes, pero confusa (estamos en Fantasías y no en Argumentos) el italiano LA PUPA, con apariciones y desapariciones de la chica en variadas personalidades y sus aventuras entre un gandul que recoge colillas y un acatulado botarate.

El TRIOLET (británico), tres piezas sueltas, la última sin el menor interés (un guateque en el Club); la segunda enseña la obra de un pintor a medida que va llenando el lienzo, de un relativo valor. La primera constituye un buen ensayo de muy curiosa técnica de iluminación de siluetas humanas con fondos crudos de colores vivos, agradables y originales.

La eterna CIGARRA Y HORMIGA (Sarre), paciente — y excesiva — labor con muñecos, sin picardía. El HOMBRE CON CARA DE BULLDOG (holandés), a quien todos temen y que sólo ve carnicerías y piensa en matanzas, es confuso y poco interesante. Poca cosa DIE MINNA (Austria), y cierra la lista el VIAJE INTERPLANETARIO (danés), de muñecos. Film de propaganda que algunos no puntuamos, aunque resultó que si bien aparece una marca determinada de cerveza al llegar a Marte, fué visto con disgusto por la fábrica del producto y no era un film comercial, sino que el autor sólo quería decir que en Marte, apenas se llega, ofrecen cerveza como en Holanda, pero que puso aquella marca como hubiera podido poner otra.



Una escena de SOLITUDE, film para la televisión

Este problema de la pureza del amateurismo se discutió en el Congreso, pues cada vez existen más elementos interesados en «encargar» films a los amateurs, o al menos a atraerles a rodar con fines determinados que, tal vez sin que ellos se den cuenta, les cortan las alas de la libertad, aunque en la mayoría de los casos sigan alejados del afán de lucro. Se acordó la proposición francesa (aun sabiendo que nos limitábamos a una simple indicación) de condenar, o ver con disgusto, los premios en metálico en concursos amateurs. España propuso, sin que se aceptara la sugerencia, que era mejor hacer constar nuestro deseo de que no se usara la palabra «Amateur» en el título de tales Concursos, como se hace en nuestro «Premio de Cine Ciudad de Barcelona», al que también pueden concurrir amateurs, pero que no se considera ni se anuncia como un Concurso Amateur. La posición más ecuaníme es la de que los Miembros de la UNICA, al seleccionar la representación nacional, escojan sólo aquellos films que sepan fueron concebidos y realizados por vocación, afición o diversión del autor, y no inmiscuirnos en reglamentar de modo universal lo que en cada país se desarrolla de formas dispares. Un ejemplo lo tenemos en el film SOLITUDE, que rodó el amateur belga Wuyts —un puro amateur— por encargo de la televisión, encargo que aceptó excepcionalmente vista su insistencia. Pues bien: el mismo autor advirtió a la Federación Belga que no lo podía escoger para la UNICA, por considerarlo comercial. Asimismo Mr. Elliot, el Delegado británico, expuso que la televisión en su país nutre en gran parte sus programas con films amateurs y que abona alguna cantidad que, si bien el autor puede ceder en favor de su Club, no está ni mucho menos obligado a hacerlo. Y el Conde Annoni, Delegado de Italia, dijo que allí se pagan tales proyecciones, aunque había más de ilusión que ventajas económicas, ya que el autor paga los envíos de ida y vuelta con sus seguros y el elevado coste de la copia especial para la televisión. En España no tenemos el problema, al no habernos precipitado —gracias a Dios— en colocar este trasto que perjudica la salud en su técnica actual, y que por ahora no ha mejorado un ápice la diversión en ningún país. En Roma deberá precisarse sobre este tema, y especialmente la eliminación de aquellos films que hayan recibido un apoyo de organismos oficiales, culturales, etc., lo que parece haber ocurrido, especialmente en la categoría Documental.

Dato curioso: sólo LA PUPA superó los cien metros, y la mitad de las fantasías presentadas no alcanzaban los cincuenta.

ARGUMENTOS

Las matemáticas marcaron el primer lugar a LAS AVENTURAS I EL OTRO YO (Italia), broma bien llevada a la pantalla, ya que, con imágenes audiovisuales adecuadas, nos sabe traspasar al pensamiento del protagonista mientras aparentemente queda impávido. Ambiente: principios de siglo en una fiestecita casera. El joven invitado no se divierte y —en escenas filmadas— su pensamiento divaga: prefiere imaginarse en brazos de la atractiva chica de servicio... le vienen, siempre en imágenes, irresistibles deseos de taponar con el pañuelo la boca de la pariente que anima la velada con una canción... como le duelen los pies

por llevar zapato estrecho desearía ir echando en la sopera el té que van sirviendo, para tomarse un baño de pies... y, ¡horror!, se imagina que los papás le persiguen para casarlo con la birria de su hija.

Sigue KONFLIKT. Comentábamos en la crónica del anterior concurso: «Cada año este joven cineísta belga, Wuyts, logra plasmar una inquietud para expresarse con imágenes». Siempre predijimos que escalaría los primeros puestos, y aquí tenemos a este «Hitchcock-amateur» que sabe darnos la sensación que persigue a base de luces, planos y ritmo en un ambicioso film del ambiente del hampa, tan difícil de acometer, con éxito, por el amateur. Sin accesorios inútiles, se desarrolla la narración entre vías de ferrocarril, donde se efectúa un robo en gran escala, de vagón a camión. El jefe da poca parte a sus cómplices y cuando le acompañan a casa para completar la cantidad, encuentra que su



Una escena de KONFLIKT

amiga ha huido con los cuartos. Convencido de que los que esperan en la calle creerán que es una excusa, opta por escurrirse, pero le persiguen y le dan muerte en la vía del tren. Allí le ve con indiferencia, desde la ventanilla del tren que pasa, la amiga que se larga a América. ¿Angustioso? Es cierto, pero muy bien realizado.

Atractivo, simpático, muy bueno, el británico THE BATTLE OF WANGAPORE, batalla humorística entre ingleses y árabes, con una



Max Lussi, autor de EL HUEVO DE CASIMIRO

pizpireta hija del coronel, trucos graciosos con recortes y dibujos animados, de constante variedad y fino humor caricaturesco.

EL HUEVO DE CASIMIRO (suizo), film casero de buena ley, al estilo del sano humor americano. Aventuras inocentes tras el huevo que necesita para condimentar un pastel de bienvenida a su esposa. Sencillo pero con intenciones cinematográficas elogiables, sea en las imágenes — desfocadas cuando los ojos mojados en la bañera —, sea en el montaje. Ganó el Premio Marechal al film más alegre.

ELEVATOR (danés). Agradable, justo, gracioso, amateur, casi todo transcurre en el breve espacio de la cabina de un ascensor. La vecinita siempre cierra la puerta cuando el vecino de rellano intenta dirigirle la palabra. Un día la sigue al entrar en el ascensor, y éste se para por avería. Silencio. El habla y ella no escucha. El saca, de una cartera, una sillita plegable, que ella acepta, muda. Ella toma un caramelo, que no le ofrece, y él saca de la cartera unos emparedados que ella toma, callada. También sale un vinilo... y un álbum de fotos... y una radio... Bailan. Aun queda un paquetito en la cartera, que él simula no querer que ella lo tome. ¿Qué contiene? ¡El anillo de prometida! El ascensor se pone en marcha. Entran en el piso de él, donde vemos en unos impresos: «Fulano de Tal. Especialista en ascensores».

PATOU (francés). Payaso que atiende la solicitud de ir a distraer a un niño, cuyo padre cree va a morir. Se encariña y sigue volviendo, hasta que se cura. Se va contento de haber realizado una buena obra. La falla del film es que el payaso no exhibe ni una sola payasada.

EL CAMPEÓN (holandés), tanto soñar con las copas que ganará con su moto y tanto leer revistas especializadas, por la noche, soñando, da virajes que le tumban de la cama. Su esposa, prudente, le pone el casco de motorista en la cabeza.

UN RAYO DE SOL, de Noruega: el triste despertar de un pobre que ha soñado que le ofrecían un banquete y le regalaban un traje. El alemán ANGÉLICA, poco explicado: algo así como la muerte de una esposa infiel cuando conoce el fin de su amante a través de medio billete de teatro que deja caer su marido, médico, al regresar de asistirle.

LACRIMOSA (del Sarre). Mozart, triste porque le rechazan editar una obra, escribe su última composición (buenas fotos desenfocadas al final). Los humorísticos LE GROS LOT, busca y rebusca del décimo premiado, y cuando aparece resulta que había mirado mal la lista, y DER GELDBRIEFTRAGER, agasajando al cartero del giro postal y al ir a firmar ve que era para la vecina. SKURUGATATROLLET, pequeño film infantil sueco, de un chico que hace creer a su hermanito que ha visto un gnomo, disfrazándose y dejándose en una alambrada unos pelos que el pequeño enseña con orgullo. DIAGNOSI, casi se suicida temiendo un diagnóstico fatal que luego resulta no serlo. UND WIEDER LAUTEN



Las delegadas de España, con el conde Annoni, uno de los puntales de la UNICA

DIE GLOCKEN, sketch hablado, sin cine. EL CISNE, enfermita que muere intentando revivir los días de su escuela de baile (le faltan los tan necesarios ángulos y ritmo en un film de este tipo). Y terminamos con PA FAST MARK, abstracto, de visiones giratorias y aceleradas de la vida que pasa, muy raro y un poco loco.

DOCUMENTALES

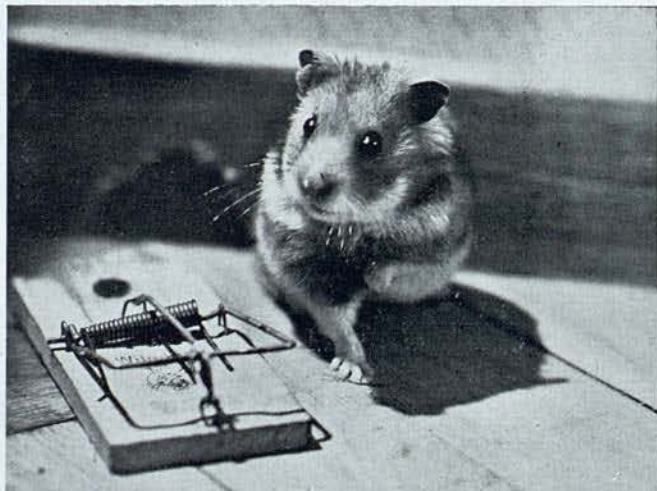
Ganó, bien merecidamente, WINGS AND RINGS (Alas y anillos), de Finlandia. Lección excepcional de ritmo, montaje y dosificación de planos en una sencilla excursión para anillar aves en aquellos mares nórdicos.

Seguía FRA TERRA E MARE, con interesantes erosiones en las rocas y poéticas imágenes de la naturaleza en la costa italiana.

LA MONTAGNE AUX MÉTÉORES, francés, con la impresionante visión de los monasterios colgantes del Monte Athos, espectacular en muchos momentos, emotivo en otros, e iniciado con un magnífico éxodo en el siglo XIV, hacia las cuevas, muy bien ambientado.

GOLDI SUCHT DIE FREIHEIT (Goldi busca la libertad), film alemán con una diminuta marmota dorada que logra abrir la jaula — divirtiéndose de lo lindo al espectador — y se aventura por la casa, donde el perro intenta descubrir quién se mueve por allí. Además de gracioso, es de buen cine, por la expresividad de la relación de las escenas entre sí.

Dos escenas del film alemán GOLDI BUSCA LA LIBERTAD





Nuestros delegados llevando juguetes españoles a los niños del Hogar Pestalozzi

Entre el mejor conjunto de este año traído por el Sarre, está el GLASMALEREI, sobre el arte en las vidrieras. Este año el Sarre termina su participación independiente y en el Congreso se les despidió con un aplauso y el reconocimiento a la fidelidad a la UNICA, con la continuada presencia del delegado, Anna, y la participación de films.

El francés TOROS Y TOREROS, con el título en castellano, me pareció muy acertado como documental. Inicia con unas sobrias y adecuadas escenas campestres y luego expone un verdadero tratado de las partes en que se divide una corrida y detallando después en qué consisten las diversas suertes, etc., con ejemplos que me parecieron buenos, aunque declaro ser el español menos calificado para asegurarlo. Oportuna la nota humana del que fracasa a su primera salida y no se arredra y vuelve al ruedo al terminar el film.

Signió el de los jóvenes belgas LE HERON... ET L'ANIMATION, film de grupo, que empieza con unos dibujos animados y luego enseña algo de su realización, que puede interesar a quienes desconozcan el proceso.

MATTINO SULL'ARNO, suaves escenas de amanecer, con discretas intervenciones humanas. Y hasta los 23 documentales pasaron LA FIESTA DE LOS VIGNERONS, simple reportaje; BRUGES, magnífica de cuadros y paisajes, pero que se alarga. RODE SAFELY (Conduzca con seguridad), a base de cómo se debe y cómo no se debe ir en motocicleta y que no me pareció amateur. VOM BECH ZUR TROMPETE (del latón a la trompeta) que, aparte de la curiosidad del tema, se limita a registrar el proceso, sin dar explicaciones. Estos films, para ser didácticos, lo son poco, y para no serlo lo son demasiado. En los SOMBREROS DE PAJA, de Portugal, nos gusta ver cómo toda una población va trenzando pajas a todas horas, mientras va haciendo otras faenas del día. Otros films contienen desfiles de bonitas fotos, pero nada más; maravillosos primerísimos planos de mariposas o insectos, pero poco seleccionados; demasiado sencillos «del renacuajo a la rana» o «despertares de primaveras» o «fabricaciones de calzado». Recordemos los encuadres parciales de un cuadro que nos enseña la miseria en el tren de Zagreb, y el extraño BRAND IN DE KRANT (incendio en la imprenta), floja demostración de cómo sale un periódico que resulta traer la noticia de un incendio en el cual perece.

Tras estas modestas impresiones relacionadas por orden de puntuación, citaremos los films no puntuados por ser de países todavía no adheridos a la UNICA (en espera de que verifique la solicitud un organismo que represente a los cineastas amateurs libremente, ya que no se admiten, como Miembros, a las Oficinas Gubernamentales). Los films polacos fueron: un reportaje sin originalidad de un Festival de la juventud; LA PERFIDIA DE LAS ROCAS que no lograba dar la emoción de la escalada, frío y poco natural, y LAS BRUJAS, donde un médico, llamado por su hermano, logra salvar a una chica a quien una bruja quería quemar viva.



Con lealtad opinamos que el conjunto es de poco aire amateur. Mucho mejores, sin llegar a ser gran cosa, los checoslovacos: DIE KLIPPE (el obstáculo), lento y sin originalidad expresiva, figura una niña que pierde el monedero en el trineo y al llegar a casa roba a su hermanito, pero las muñecas le vuelven la espalda y el retrato de su madre se esfuma en el cuadro; así lo cuenta al hermano, quien le regala cuanto ella le intenta restituir. DEPORTES DE INVIERNO, sencillito, y un interesante semiprofesional médico, DER SIEGREICHE STRAHL, de una afortunada intervención en los ojos, exhibida con discreción, y que contiene imágenes estéticamente emotivas y buenos hallazgos cinematográficos (lo que los ojos ven) y que, pese a la falta de espíritu y humanidad, constituye lo único interesante de las proyecciones «fuera de Concurso».

Resumiendo: Calidad excelente y admirable en buena parte de los films concursantes. Bastante buena en la mayoría y flojilla en la minoría. Según el programa: 44 en blanco y negro y 27 en color. No todos los del Programa se proyectaron, unos por retraso en la llegada, y otro retirado por el propio país (guerra en Corea).



Danza de Nochevieja del Apenzell



La delegación española, como siempre, fué una de las más activas captadoras de imágenes

Terminados los actos, los congresistas españoles disfrutamos de la amable invitación para visitar, en ruta de regreso, la fábrica Paillard, situada en el bello paraje de Sainte-Croix, uno de los lugares tradicionalmente famosos por la precisión de sus artesanos y donde, además de ser espléndidamente obsequiados por sus dirigentes y el representante en España, pudimos conocer el meticuloso proceso de fabricación de los aparatos cinematográficos. Y descubrir un dato del que no teníamos idea: que en el mundo, cada día laborable del año, entre todas las marcas, se vende una cámara cada minuto y medio!

Resaltemos la entusiasta organización de los actos del Concurso, así como la perfecta proyección y la amabilidad y simpatía de los cineastas suizos, presididos por el joven y veterano Henri Zwicky, secundado por el eficiente Comité de Organización presidido por el activo Ernst Weissenberger, siendo su gentil esposa y su simpática hija las encargadas de la Secretaría, al lado de un equipo incansable, entre los que vimos, en la cabina, al antiguo amigo Max Lussi. Entre los fatigantes días de Congreso y Concurso nos distrajeron dos excursiones colectivas de las que destacamos la visita al Pueblo Pestalozzi, creado para huérfanos de guerra de diversos países, y también las variadas sesiones folklóricas con que amenizaron diversas comidas y cenas.

En el Hogar Pestalozzi obsequiamos a los niños con deliciosos juguetes de la artesanía española, atendiendo al gesto de los suizos, quienes ya con anticipación nos lo habían pedido a todos los congresistas en substitución del clásico recuerdo que se regalaba en los anteriores Congresos a las esposas de los organizadores.

Expresamos nuestro elogio al nuevo Secretario General, Jean Fauconnier, cuya primera actuación en el Congreso confirmó el acierto que tuvimos al elegirle, cuando cesó el amigo Jean Borel.

Y también nuestra felicitación al Centro Excursionista de Cataluña que, a través de su Sección de Cinema Amateur, procura para España ininterrumpidos éxitos, gracias a su incansable e intachable labor, sin olvidar que puede realizarla gracias a los verdaderos artífices de los triunfos que son los cineastas que, ocupen el lugar que ocupen en el Fallo, poseen para siempre el alto honor de haber representado a su patria.

Para terminar, y como Delegado, agradecer a OTRO CINE el interés con que acoge las actividades de la UNICA y el entusiasmo con que vibra cuando nuestras obras triunfan y son elogiadas en tanta prensa extranjera, mientras que aquí (salvo breves y honrosas excepciones) pasan nuestros éxitos desapercibidos para muchos. Pero si lo que cuenta es el historial dentro de la «Unión Internacional del Cinema Amateur» (UNICA) y si en el mundo entero se nos aplaude con bombo y platillos, ¿importa mucho que aquí laboremos a la chita callando...?

Delmiro de CARALT

A sus films les falta algo:

¡EL SONIDO!

AHORA PUEDE UD. SONORIZARLOS
CON LA MAXIMA SENCILLEZ
CON EL SISTEMA MAGNETICO

Basta aplicar a sus films terminados una pista magnética, con la cual, en su propia casa, podrá dotarlos de palabra y música a su gusto, permitiendo toda clase de efectos y de correcciones.

Pistas magnéticas "MAGNESON" SISTEMA SONOCOLOR

sobre película de 8, 9'5 y 16 mm.
Máxima calidad sonora.

PROYECTORES SONOROS
MAGNETICOS Y OPTICOS

MATERIAL VIRGEN CON PISTA MAGNETICA

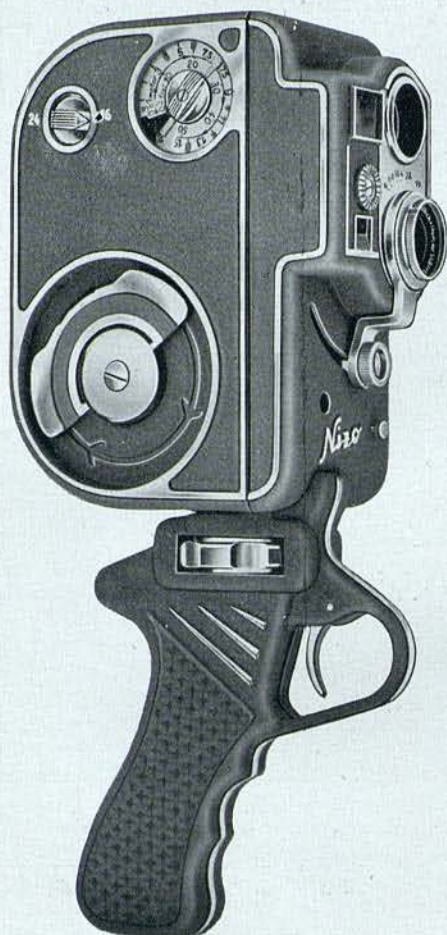
CINEMATOGRAFIA AMATEUR

la casa especializada

RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELEFONO 22 14 70
BARCELONA

Para rodar usted misma sus películas necesita, naturalmente, un buen equipo. — Desde hace más de treinta años, los tomavistas y proyectores NIZO, para películas estrechas, son conocidos en el mundo entero, satisfaciendo, gracias a su insuperable calidad, las exigencias más severas. Los aparatos NIZO, de elegante presentación y suma perfección técnica, proporcionan imágenes brillantes, de excelente efecto plástico y colorido, hasta de 2,50 metros de ancho.

Aparatos *Nizo* para películas estrechas de 8 mm.

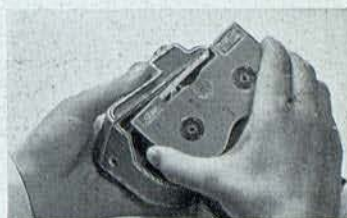


Nizo Exposomat 8

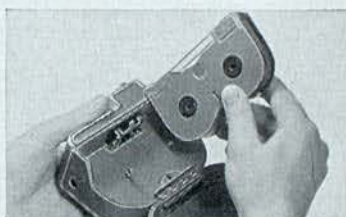
siempre dispuesto
para la impresión

Este tomavistas «piensa por usted». — El chasis-magazine patentado, «NIZO-Rapider», para el cambio rápido de las películas, se coloca en la cámara, de un modo sumamente sencillo y rápido. Con idéntica sencillez y rapidez se le da la vuelta cuando la película termine su primer recorrido. Con una reserva de uno o dos «NIZO-Rapider», cada uno cargado con bobinas 2x8, usted está preparado para hacer uso del tomavistas en todo momento y no perderá ninguna de las interesantes escenas que se puedan presentar.

1



2



Figuras 1, 2 y 3. — Así se da la vuelta al chasis cargado «NIZO-Rapider», y se le coloca en el tomavistas, sin necesidad de efectuar la introducción, siempre molesta, del extremo de la película en su soporte.

3



El dispositivo NIZO, para la impresión de fotogramas individuales, es imprescindible en el rodaje de títulos, trucos cinematográficos y efectos extremos de cámara rápida, mostrando, por ejemplo, condensado en un tiempo de pocos segundos, cómo se abren los pétalos de una flor.

A modo de antejo, el teleobjetivo adicional, duplicando la distancia focal del objetivo normal de la cámara, hace que los sujetos distantes, por ejemplo paisajes o animales, aparezcan más grandes y más próximos.



El objetivo gran-angular adicional abarca un campo de imagen, cuatro veces mayor que el del objetivo normal. El gran-angular presta excelentes servicios en el rodaje de escenas de interiores a corta distancia.



Para el rodaje de títulos y escenas a corta distancia, exentas de paralaje, es muy útil el dispositivo «NIZO-Titler», el cual, en estado cerrado, cabe en la palma de la mano.



En el visor del «NIZO-Exposomat 8» aparecen las dos agujas de control del dispositivo regulador de la exposición. La indicación de la punta de una de las agujas tiene lugar en el sector de la imagen correspondiente a la distancia de 2 m.



Otros refinamientos del «NIZO-Exposomat 8» son los siguientes: Dispositivo regulador de la exposición, incorporado a la cámara; con este dispositivo se evita el empleo de intensidades luminosas inadecuadas para el rodaje de la película. — Empuñadura para el disparo del tomavistas, utilizada a la vez como estuche para tres filtros o lentes de aproximación. — Palanquita para la graduación del diafragma, combinada con el botón de disparo, que se hace funcionar con un solo dedo.

Niezoldi & Krämer
G. m. b. H.
Fabrik für Schmalfilmapparate

Fábrica de Aparatos para Películas Estrechas
MÜNCHEN, 38 - ALEMANIA

Pablo A. Wehrli S.A.

Teléfono 30 98 04

C. José Bertrand, 3 - BARCELONA



CONOCIDO DESDE 1925
EN EL MUNDO ENTERO

SOM BERTHIOT
125, bld. DAVOUT
PARIS

PAN CINOR

OBJETIVOS DE DISTANCIA FOCAL
VARIABLE PARA CÁMARAS 16 y 8 mm.

Borex
raillard

DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO DEL MUNDO ENTERO

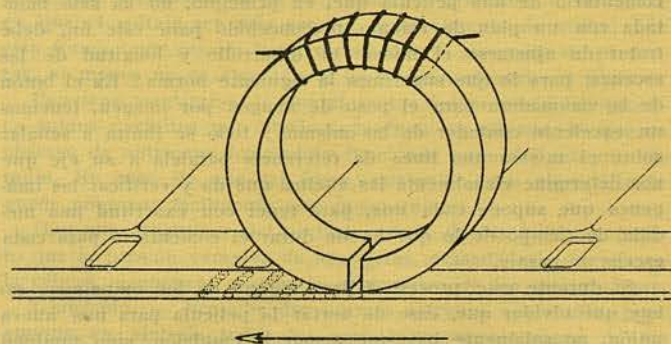
SONORIZACIÓN DE FILMS POR PISTA MAGNÉTICA

Un complemento inestimable se ha puesto al alcance del cineísta amateur al ser una realidad asequible el incorporar a sus films el sonido. Esto, que ya tiene en sí carácter de acontecimiento, lo es más al comprobar la sencillez, economía y amplio campo que el registro en pista magnética nos proporciona. Montar fondos musicales, «efectos sonoros», comentar sobre ellos, borrar una y otra vez sin el menor desgaste ni pérdida de calidades y todo ello con el más perfecto sincronismo y de forma inmediata, es lo que todos deseábamos no hace aún mucho tiempo, y hoy, al existir en el mercado aparatos para ello y sobre todo disponer en España de laboratorios para la aplicación de la pista magnética, sin las largas esperas y el sinfín de inconvenientes que los envíos al extranjero traían consigo, ya no nos resistimos ni a tener mudos los viejos films de nuestra cinemateca.

Vamos a reseñar sucintamente los elementos que componen este tipo de registro sonoro para, posteriormente y con más elementos de juicio, ver las posibilidades que ello encierra y la forma útil de sacar todo el rendimiento posible a las mismas.

Su conjunto se halla formado por la cabeza grabadora y reproductora, cabeza borradora, amplificador, micrófono y altavoz. Como elemento de registro, la pista magnética aplicada sobre el film.

La cabeza grabadora — que suele ser reproductora a la vez — es un electroimán en forma de anillo o similar, con una fina separación entre sus polos, cuyo poder de imantación se hace más o menos intenso de acuerdo con las variaciones de corriente que llegan a la bobina que lleva enrollada y que proceden de los sonidos emitidos ante el micrófono, convertidos en variaciones eléctricas por el mismo y debidamente amplificados.



Esquema de trabajo de la cabeza grabadora

La cabeza borradora, similar a la anterior, a la que precede en el recorrido normal de la pista, sirve para limpiarla de todo sonido anterior, si así se desea, y ello se consigue haciendo pasar por su bobinado una corriente de frecuencia ultrasónica.

El amplificador, micrófono y altavoz, por ser elementos con los que más o menos directamente estamos familiarizados, no pasamos a detallarlos.

La pista magnética es una finísima capa de óxido de hierro magnético rojizo o negro (generalmente una mezcla de ambos)

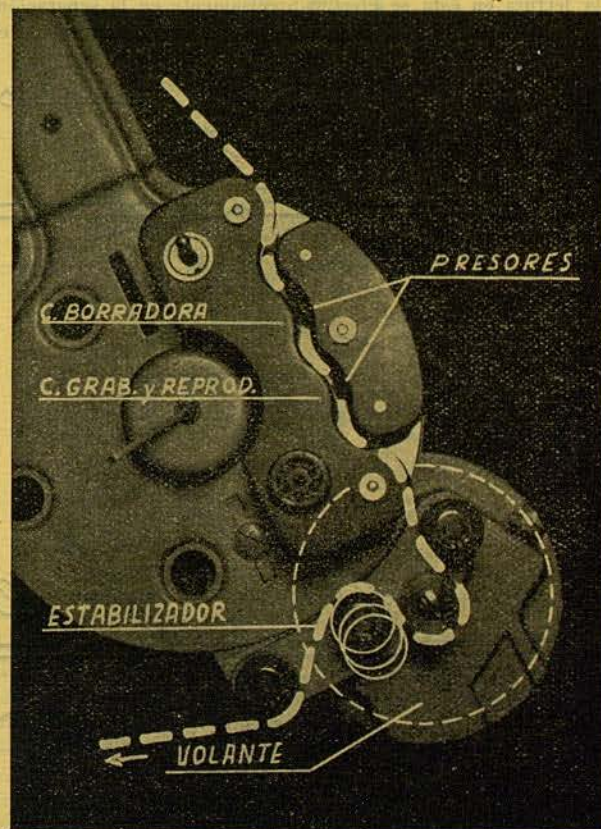
debidamente estudiada para la buena reproducción de toda gama de frecuencias sonoras y para un eficaz borrado, cuando así se precise.

En líneas generales, su funcionamiento es el siguiente: las variaciones creadas en el electroimán de la cabeza grabadora por las intensidades eléctricas recibidas del micrófono, forman en las partículas de la pista magnética, al pasar ésta sobre los polos del imán, cargas de magnetismo de idénticas características a las creadas en la cabeza. Más tarde y al hacer desplazar de nuevo la pista así dispuesta sobre la cabeza — ahora en funciones de reproductora — se crean en el bobinado que antes hacía variar la

intensidad del electroimán, idénticas variaciones a las que se emitieron y grabaron, que debidamente amplificadas son reproducidas como sonido por el altavoz. Si todo o parte de lo grabado no ha salido a nuestro gusto, haremos pasar nuevamente la pista por el conjunto, conectando la cabeza borradora en las zonas a desechar; ella devuelve a su estado neutro las partículas de la pista, con lo que desaparece todo sonido de la misma, quedando dispuesta para repetir cuantas veces deseemos este proceso.

Generalmente, en los conjuntos dedicados a la grabación sobre pista en film, este borrado puede hacerse de manera absoluta o parcial, permitiendo con ello reducir la intensidad de lo grabado en principio (música por ejemplo) para convertirlo en «fondo» del comentario a grabar posteriormente.

En el conjunto de las cabezas magnéticas y para asegurar una velocidad constante en la marcha, el film pasa por el rodillo de un equilibrado volante así como por un estabilizador o polea basculante, que absorbe y compensa las fluctuaciones originadas al paso de los empalmes por los puntos de presión sobre las



Conjunto de elementos de un adaptador de sonido por pista magnética

cabezas. Estos elementos, necesarios en todo aparato magnetofónico, son imprescindibles en los dedicados al cine, donde lo limitado de sus pistas y las velocidades mínimas a que se trabaja, hacen necesario un contacto firme y estable para el buen registro y reproducción.

Como se colige de cuanto antecede, el conjunto en sí de los adaptadores de sonido magnético se halla compuesto por una serie de elementos eléctricos sobre los cuales, en general, no nos cabe otra intervención que la de tratar de elegir aquel que, cumpliendo nuestros deseos, nos ofrezca las garantías de calidad precisas. Ahora bien, quedan otros factores, acaso los más importantes, en manos del cineísta, de los que depende su perfecto rendimiento: el soporte de la pista — su propio film —, el arrastre preciso y uniforme de ella — su proyector — y su forma de trabajo en la sonorización en sí.

Preparación del film. — Dado que ha de ser, como se indica, nuestro propio film el que sirva de soporte a la pista magnética, se deben cuidar, al proceder a su montaje, ciertos detalles que aseguren su buena conservación y perfecto desplazamiento. En primer lugar, como el elemento adhesivo empleado para fijar el óxido magnético en la película está estudiado para efectuarlo por una de sus caras (generalmente la no emulsionada), pero no para ambas a la vez, se cuidará de no intercalar trozos de film con el soporte invertido por efectos cómicos o trucos (esfumación de títulos en 8 mm., etc.). Esto en lo que respecta a la conservación mecánica de la pista, ya que en el aspecto magnético nada hay que temer, pues según las últimas pruebas realizadas ha sido reproducida una grabación más de quince millones de veces sin pérdidas apreciables de calidad y potencia.

Asimismo ha de ponerse especial cuidado en la realización de empalmes, si se quiere conseguir una pista de grueso uniforme y grabación sin distorsiones provocadas por variaciones de presión y velocidad inestable.

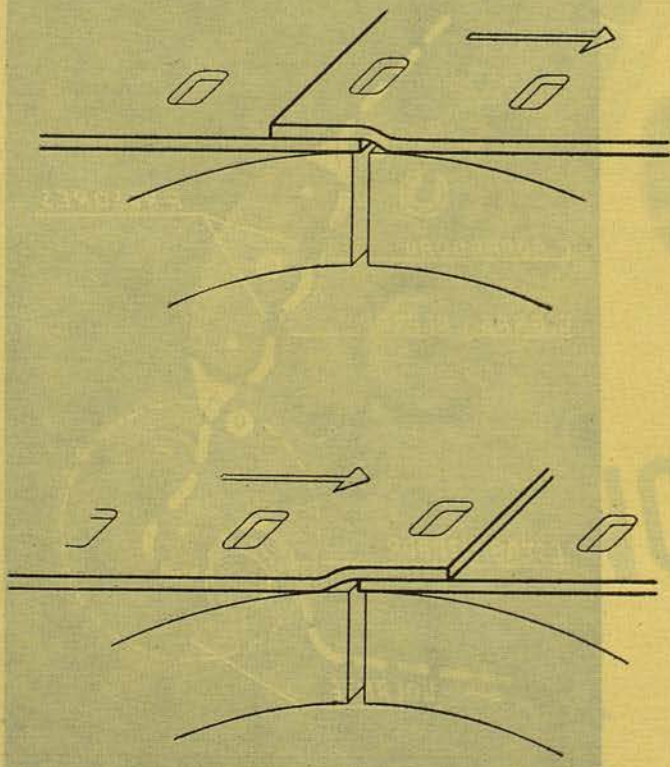
A este respecto es muy recomendable alterar la dirección en que se monta la película para efectuar el empalme, debido a la forma en que los mismos pasan sobre la cabeza magnética. Como la lectura en ésta se efectúa precisamente en la separación existente entre sus polos y es en ese punto donde la presión es más

constante e intensa, al pasar sobre la misma un empalme realizado en la forma habitual, se provoca un tropiezo del corte de la película con la arista del electroimán que acorta la vida del empalme, lo que se evita alterando el sentido del mismo. Para habituarse a este nuevo sentido de empalmar, todo se reduce a bobinar de derecha a izquierda, en lugar de la forma inversa, como normalmente se viene haciendo. Acaso ello traiga consigo, si se trabaja con 8 ó 16 mm., el tener que sacrificar el pivote de 9'5 en las empalmadoras trifilm, pero bien merece la pena.

Y una vez terminado su montaje y revisados sus empalmes, sólo nos queda añadir largas colas al principio y fin de la bobina, tanto para salvar la distancia que exista entre la ventanilla de proyección y la cabeza lectora, como para tener amplio mar-



Contador visual de imágenes en la visionadora



Paso de empalmes por la cabeza magnética:
Arriba: Empalme habitual
Abajo: Variación recomendada

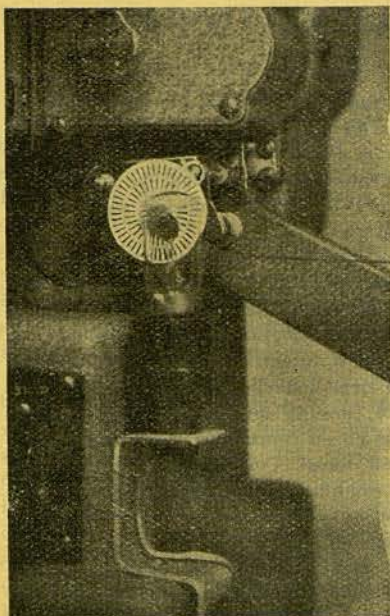
gen de regulación de la marcha, al iniciar la proyección. Debe cuidarse que la bobina sea de capacidad algo mayor que el film, puesto que la pista, aunque sumamente delgada, llega a aumentar un 10 % aproximadamente la longitud aparente de la película. Y con ella, al laboratorio para la aplicación de la pista magnética.

Preparando la grabación. — Cuando se trate de efectuar el comentario de una película que, en principio, no ha sido montada con un plan de trabajo preconcebido para este fin, debe tratar de ajustarse el mismo al desarrollo y longitud de las escenas, para lo que sugerimos la siguiente norma: En el botón de la visionadora para el paso de imagen por imagen, tenemos un excelente contador de las mismas; todo se limita a señalar sobre el mismo una línea de referencia paralela a su eje que nos determine visualmente las vueltas que da y verificar las imágenes que supone cada una, para tener con exactitud una medida de tiempo de lo que ha de durar el comentario para cada escena o pasaje.

Si durante este proceso fallase alguno de los empalmes, no hay que olvidar que, caso de cortar la película para una nueva unión, no solamente hay que raspar la emulsión, sino también el trocito de pista de la parte en que montará.

Para limpiar el film o darle algún preparado contra arañazos, debe consultarse previamente a los laboratorios que aplican la pista, puesto que para cada tipo de ésta difiere en algo su tratamiento. La limpieza de las cabezas magnéticas se efectúa generalmente con un pincelito ligeramente mojado en tetracloruro de carbono.

El proyector. — Al adaptar a cualquiera de los proyectores en uso la grabación magnética, ha de cuidarse especialmente la forma de regular de manera precisa la velocidad de arrastre, si se quiere obtener un sonido sin distorsiones grotescas. Todos hemos tenido ocasión de observar este extremo en las reproduc-



Disposición del control de velocidad de proyección.

(Disco estroboscópico y Luz de neón)

ciones gramofónicas: las variaciones de velocidad que en los discos normales (de 78 r.p.m.) son tolerables, en los «microsurco» llegan a desvirtuar totalmente el sonido. Este es el caso en que se halla el amateur al sonorizar sus films, los cuales — al menos hasta el presente — habrán sido impresionados a 16 imágenes por segundo; esto, que ya es muy de tener presente en la película de 16 mm., lo es más en la de 8 mm., donde su longitud se reduce a la mitad.

Para tener el control eficaz deseado, sólo es preciso la fijación en uno de los ejes del arrastre de un disco estroboscópico iluminado por una lamparita de neón. Con este tipo de luz, la nitidez en el desplazamiento y fijación de las líneas radiadas del disco es infinitamente más precisa que la conseguida con la iluminación con una lámpara corriente en tensión alterna, y su instalación en nada difiere de éstas por haberlas en el mercado de todos los voltajes.

En los sitios en que la corriente tiene muchas alternativas, puede instalarse un estabilizador de voltaje, aunque difícilmente se encuentran de absoluta garantía para tan pequeña intensidad. Como procedimiento al alcance de todos para salvar en gran parte este inconveniente es el realizar la grabación a las horas en que el voltaje sea más estable (generalmente de noche); de esta forma, aun cuando haya variaciones al momento de proyectar, al menos no se sumarán a las habidas durante el registro.

Conviene asegurarse de que el motor del proyector no provoque ruidos parásitos que pueda reproducir el altavoz, lo que se observa de antemano haciéndolo funcionar cerca del receptor de radio. En caso de que así fuera, cualquier casa especializada puede subsanar fácilmente este inconveniente.

Hay que asegurarse del perfecto estado de las bobinas, puesto que la presión excesiva de sus aletas, sumada a la que ejerce la cabeza magnética, acarrearía el desgarrar de las perforaciones.

Grabación. — No cabe dar normas estrictas sobre ello, pues aunque en síntesis todos los grabadores se componen de los elementos estudiados, cada marca posee complementos y características diferentes.

a) **Fondo musical.** — Un procedimiento simple y de óptimos resultados se obtiene en aquellos grabadores en que el borrado puede efectuarse en forma total o parcial. En ellos se graba la música seleccionada a lo largo de todo el film y, posteriormente, al pasar de nuevo la cinta para registrar el comentario, se efectúa simultáneamente el borrado parcial de la música quedando ésta en tono suave como fondo, en las partes en que se realice el comentario, y continuando en su tono normal en el resto del film.

Para una mejor calidad y nitidez en el registro de la música,

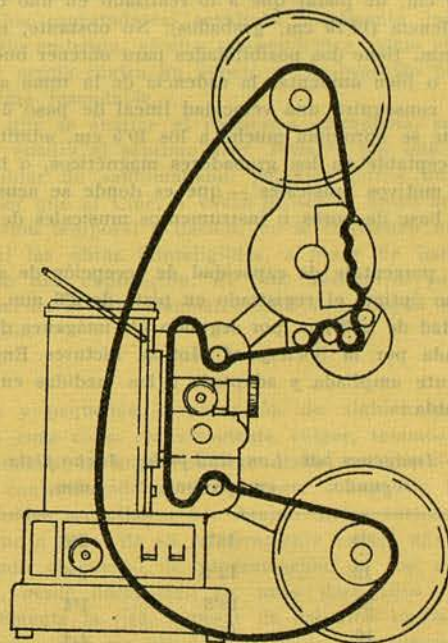
éste debe realizarse haciendo la toma directa del tocadiscos al amplificador del grabador, ya que de hacerlo a través del micrófono se aumenta el ruido de fondo y las frecuencias musicales quedan limitadas a las características del elemento que las reproduce.

Es recomendable para este trabajo utilizar discos de velocidad normal, ya que en ellos es más sencillo y preciso localizar el pasaje o motivo que nos interesa.

b) **El comentario.** — En su aspecto literario, dejamos al criterio y dotes del comentarista su confección, recomendándole la lectura sobre el particular de las sugerencias que hace Harry Fishman en su libro «Técnica del cameraman». Técnicamente, debe usarse el micrófono lo más alejado posible del proyector para no captar su ruido, situarlo cerca de la boca pero ligeramente ladeado para que no salga silbante la dicción. Debe elegirse uno de acusadas características direccionales y procurar que la habitación donde se realice la sonorización no tenga ecos inoportunos que den al comentario calidades de «mensaje del más allá».

Como complemento de cuanto antecede no deben olvidarse los «efectos sonoros», que grabados a la intensidad del comentario o como fondo dan, por su perfecta reproducción, la sensación de toma directa de sonido. Existen diversos libros dedicados a tales efectos en la radio, que pueden ser aplicados en casi su totalidad a nuestro cometido.

Debe grabarse a la máxima intensidad permisible sin llegar a la distorsión, a fin de poder reproducir lo registrado sin tener que forzar la amplificación y con ello aumentar el ruido de fondo. La intensidad del registro se verifica «visualmente» a través de la lamparita de neón que el amplificador lleva intercalada en su circuito. Un procedimiento útil para familiarizarse con el tono e intensidad más apropiados, es el de hacer un lazo sin fin empalmado la cabeza y cola de un trozo de película con pista de unos



Conjunto de proyector y complemento sonoro, con lazo de film para pruebas

dos metros, y situarlo en el proyector y cabeza sonora para su pase de manera ininterrumpida. De esta forma pueden hacerse registros y reproducciones en forma simultánea tantas veces como consideremos preciso hasta hallar el tipo más perfecto y más a nuestro gusto de reproducción.

Durante el proceso de grabación puede interesar señalar visual o acústicamente el principio o fin de una zona comentada o sonorizada; para ello, una vez hecho pasar el film hasta la parte donde aproximadamente se halla la zona buscada, se parará su arrastre mecánico, haciendo deslizar la pista a mano sobre

la cabeza hasta el momento preciso en que el altavoz acuse el ruido característico de la existencia de grabación o, inversamente, el pase a la zona no grabada. Moviendo lentamente en vaivén la pista puede determinarse con exactitud el lugar buscado, el cual se puede señalar con un lápiz grueso por el canto del film o bien sobre la misma pista con una fina pincelada de cola, que acusará en el altavoz el paso de la misma por la cabeza. Similar procedimiento se seguirá al querer borrar una zona determinada de lo grabado; una vez localizada, se hará pasar a mano sobre la cabeza borradora, puesta la misma en circuito y a la máxima intensidad.

Finalmente, pasemos a estudiar lo que en calidad y potencia puede exigirse en cada uno de los formatos utilizados por el amateur, teniendo en cuenta la velocidad o cadencia a que se proyecta el ancho de la pista magnética aplicada.

La potencia de la grabación está en relación con el ancho de la pista, por lo que las recomendaciones hechas sobre la máxima intensidad en la grabación están referidas especialmente al trabajo realizado sobre pista estrecha (0'8 mm.) que es la que suponemos más empleada por ahora. No obstante, con ella se obtiene una perfecta audición en salas normales de proyección amateur, existiendo además la posibilidad de aumentar el número de altavoces con la adición de amplificadores exteriores (el de un receptor normal de radio, por ejemplo) en la toma que al efecto lleva, por lo general, el amplificador del grabador.

La calidad depende de la velocidad a que se efectúe la grabación. La gama de frecuencias registradas va decreciendo a medida que se disminuye la velocidad. Aunque ello no llega a afectar a las de la voz humana, sí limita las armónicas de los instrumentos musicales, por lo que no podrá exigirse igual calidad musical a lo grabado en un film de 8 mm. a 16 imágenes por segundo (6'09 cm. de pista) que a lo realizado en uno de 16 mm. a igual cadencia (12'19 cm. grabados). No obstante, el que trabaja en 8 mm. tiene dos posibilidades para obtener buenas sonorizaciones: o bien aumentar la cadencia de la toma a 24 i.p.s., con lo que conseguirá una velocidad lineal de paso de pista de 9'14 cm. que se aproxima mucho a los 10'5 cm. admitidos como velocidad aceptable en los grabadores magnéticos, o bien seleccionar sus motivos musicales — que es donde se acusa la diferencia — a base de coros o instrumentos musicales de limitadas armónicas.

Sobre el porcentaje de capacidad de recepción de sonido, tomando como óptimo el registrado en pista de 2'6 mm. de ancho a la velocidad de 12'3 cm. por segundo (24 imágenes de 16 cm.), fué publicada por la Society of Motion Pictures Engineers, y posteriormente ampliada y adaptada a las medidas europeas, la siguiente tabla:

Tipo film mm.	Imágenes por segundo	Longitud pista cm. por seg.	Ancho pista mm.	Porcen- taje
16	24	18'3	2'6	100
16	16	12'2	2'6	67
16	24	18'3	1'4	53
16	16	12'2	1'4	37
16	24	18'3	0'8	31
16	16	12'2	0'8	21
9'5	24	18'1	0'9	35
9'5	16	12'06	0'9	23
8	24	9'14	0'8	16
8	16	6'10	0'8	10

Resumiendo cuanto antecede, sólo debemos exigir a nuestro registro magnético lo que en sí puede facilitarnos: sus «facultades», que no son pocas, y nada más.

Enrique SALAZAR-SANDOVAL

EL CINE Y SU TIEMPO

(Viene de la pág. 7)

pervivencia de la antigua trama en el film moderno. Malraux anota la eterna resurrección del mito antiguo en el cinema. Jean d'Yvoire, más audaz, resalta la misión del cine como representante de arquetipos, como redentor de la realidad, y, finalmente, como camino de regreso hacia la primitiva noción sagrada que del arte tenía el hombre antiguo.

A la hora de los ejemplos, por sobre los tópicos que hacen de cualquier film «histórico» una pieza de indiscutible calidad, sólo nos bastará comparar los films grandes de Chaplin con los alemanes de Fritz Lang. Lang, en *Los Nibelungos*, en *Metrópolis*, se nos queda desplazado por entero, mientras que el Chaplin de *El chico* o *La quimera del oro* tiene todavía una vigencia impresionante. Lang, frío, calculador, nos da un cine de gran aparato técnico pero lleno de tópicos en su concepción y su trama; cine de «mensajes» y de ambición racial. Con menos espectáculo, el hombre Chaplin nos da, en cambio, un cine sencillísimo de puro humano que es, sin menoscabo de una intención profunda. El problema viene a ser el mismo que hemos señalado: cine al servicio del instante, de un alcance inmediato, ligado a la técnica, por lo tanto plagio en cuanto a intencionalidad expresiva; por otra parte, cine como lenguaje eterno de la tradición, con repercusión trascendente, por encima de la simple calidad formal. Hoy mismo podemos seguir los pasos evidentes de la permanencia de la tradición, por ejemplo en la línea recta que va de los films de Méliès a los de René Clair; de los del citado Chaplin a los de De Sica.

Esta tradición no presupone limitar de ninguna forma la inspiración del artista, sino, en todo caso, más bien reforzarla. No presupone buscar unos temas determinados, ni exigir posiciones intelectualistas o determinadas en tal o cual sentido. Más bien, de presuponer algo, presupone todo lo contrario. Hablando de De Sica, como hablando de Chaplin, hallamos el mejor ejemplo demostrativo; ambos se ciñen, en la anécdota de sus films, a lo más inmediato y cercano a nosotros, a tiempos y circunstancias conocidos, pero como lo más íntimo y singular suele ser también lo más universal, ellos, por obra y gracia del talento creador, saben remontarse de lo temporal a lo eterno, de lo concreto y circunstancial a lo trascendente, por medio de la plasmación de arquetipos. El momento, el tiempo en que se da la obra no es más que un pretexto o un punto de arranque para abrir nuevos horizontes a la tradición, y ahí reside el secreto del éxito de la obra cinematográfica, en saber alzarse, a través del tiempo, por encima de él. Quien se quede en el tiempo concreto no hará más que estancarse y servir de nuevo a lo más inmediato y perecedero, o sea, al acontecer externo y a la mentalidad media del público, dos metas demasiado mezquinas para quedar puestas como fin a las ambiciones de un arte tan eterno como las otras artes, lo que equivale a decir como el hombre mismo.

Por lo que podremos decir a quienes se empeñen en ir repitiendo lo del cine como testimonio de la época, que en todo caso lo es de la misma forma a como los diversos estilos de arte lo vienen siendo de la época en que se dan, esto es, accidentalmente, por cuanto la esencia misma del arte permanece invariable.

No va a ser el cine, por obra de un ligero decir, una excepción singular.

Juan RIPOLL



Cosa sabida es que cuando el termómetro comienza su anual ascenso veraniego, la calidad de los estrenos cinematográficos sufre, por el contrario, un notorio descenso. Los críticos, entre largas fases de un merecido descanso —los estrenos son escasos—, toman de vez en cuando la pluma y arremeten, sin saña, ya que las obras estrenadas ni siquiera la merecen, contra las producciones que campean por nuestras pobres pantallas. Resultado de todo ello es que este comentarista, que en su día prometió hacer solamente crítica constructiva, se queda irremediabilmente sin trabajo.

Es entonces cuando nos gusta observar las pantallas pueblerinas. Las pantallas de los pequeños —muchas veces improvisados— cines de los lugares más extraños, proyectan cosas sorprendentes: películas que nadie aún ha visto; películas que ya nadie soñaba volver a ver. Además, no sólo resulta interesante lo que nos cuenta el pincel luminoso: el público, constituido por una extraña mezcla de ciudadanos desplazados a la campiña y habitantes autóctonos, cuida de exteriorizar ruidosamente raras opiniones cinematográficas... De ambas cosas, lo visto y lo oído, se podrían entresacar numerosos comentarios: al azar, hemos escogido dos.



DIVAGACIONES DE VERANO

La proyección de *Recuerda* (Spellbound) —es curioso lo largo que puede resultar la vida de algunas copias— en un pequeño pueblecito de la costa, nos puso claramente de manifiesto dos cosas: una, en el fondo ya sabida, que lo mejor que nos puede ocurrir con una obra de Hitchcock es verla una sola vez; otra, exteriorizada por los comentarios surgidos a raíz de la famosa secuencia del sueño, que las ideas corrientes de qué cosa son el Cine y el surrealismo son bastante extrañas. Creo que hablar a estas alturas de qué cosa es el Cine quedaría totalmente fuera de lugar, pero creo que será interesante decir cuatro palabras sobre lo que pretende ser el surrealismo y sobre sus escasas relaciones con la obra cinematográfica.

Cuenta Marc Chagall, que al mostrar sus pinturas a Apollinaire, éste exclamó: «Sobrenatural». Más tarde, el vocablo, modificado por el propio Apollinaire, fué impreso por vez primera: «Les mamelles de Tirésias, drama surrealista». Y así nació el nombre.

La definición vino luego: «Surrealismo: Automatismo psíquico puro, por el que se trata de expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento; dictado del mismo, con ausencia de toda comprobación ejercida por la razón y prescindiendo de toda preocupación estética o moral». Esto según su propia definición oficial, en el manifiesto de 1929.

La irrupción del Cine en el campo surrealista fué obra de Man Ray, pintor y fotógrafo norteamericano radicado en Francia. De entre sus obras destaca *La estrella de mar* (1928), basada en un poema de Robert Desnos. En este film, de elevado sentido plástico, resalta mejor que en ningún otro esta «sensación de vaguedad y de ensueño» que, según apunta Díaz Plaja, emana de todos los fotogramas de Man Ray. En cambio, su última realización, *El castillo de Dé* (1929), no es más que una fastidiosa sucesión de pirotecnia cinematográfica.

Del poético surrealismo de Man Ray pasamos a los asnos podridos sobre los pianos —de efecto tan lúgubre como cincuenta ataúdes amontonados en un solo cuarto—, al arado abriendo surcos en el salón Luis XV, a la mano con el agujero por el que salen más y más hormigas y al ojo de niña cortado por una navaja de afeitar. Ello fué obra de dos españoles que conmovieron a todo París: Luis Buñuel y Salvador Dalí —*El perro andaluz* (1929), *La edad de oro* (1930).

Jean Cocteau, el polifacético autor francés, se adentró también en el laberinto surrealista con *Le sang d'un poète* (1930), film que, a pesar de la explicación que se hacía leer previamente a los espectadores, resultaba totalmente ininteligible. Contenía, sin embargo, efectos sorprendentes, como el del hombre que se arroja contra un espejo y es absorbido por él, cual por una sima insondable.

A poco que se analice el panorama surrealista, se verá que éste no le cuadra al séptimo arte. Primero por que es de humorista hablar de «automatismo psíquico puro» en Cine; y, segundo, por que al Cine, a causa de ser el único arte plástico con dimensión temporal e ilación, no le convienen ni los asnos podridos ni las obras ininteligibles, a pesar de haberse leído previamente una explicación. *El Cine surrealista pasó sin haber enriquecido al arte cinematográfico con ningún hallazgo de consideración.*

Grandes y pequeños, a excepción de alguien que supongo juzgaba la cosa como excesivamente vulgar, reíamos a más no poder, mientras la improvisada pantalla se animaba con un programa confeccionado exclusivamente a base de los ya clásicos celuloideos recopilados por Arajol. Estos cortometrajes cómicos —que a pesar de su relativamente escaso número vienen constituyendo el cuerpo de programación de los cines «de a una hora», desde hace, creo yo, unos doce años—, provocan indefectiblemente la risa, a pesar de haberlos visionado no ya decenas, sino, casi me atrevería a decir, centenares de veces. Ello me lleva a hacer algunas consideraciones sobre la risa en el Cine.

Ya que de risa vamos a tratar, séame permitido comenzar con un breve chiste: «La conversación tiene lugar entre dos vecinos de distintas localidades:

— En mi pueblo hay un ciego que es cosa única. Toca un caballo y dice «éste es blanco»; toca otro y afirma «éste es negro»; toca otro y exclama «éste es pardo».

— Y... ¿Lo adivina?

— ¡Casi nunca!

No sé si el chiste les habrá hecho reír o no, que esto es cosa que, aparte su valor intrínseco, depende de muchos factores momentáneos; pero si se lo he contado ha sido porque

se basa en la más pura mecánica para provocar la risa por caminos de buena ley. En efecto, orienta el intelecto hacia un camino lógico (en esta ocasión sería la respuesta «casi siempre», pues en otro caso el ciego no tendría nada de particular), para dar luego una radical media vuelta y desembocar en algo inesperado (aquí la respuesta «casi nunca»). Toda intención de provocar la risa se basa en esto; la comicidad denominada «de situación», los chistes clásicos y, ¿por qué no?, los chistes «estilo codorniz» o la hilaridad cinematográfica a lo Mack Sennett. En estos últimos casos, lo único que se hace es empezar directamente por lo descabellado, dando por sobreentendido el camino lógico, que ni siquiera se insinúa.

Cuando el Cine nació tuvo una inmensa suerte: nacer mudo. Esto le salvó de un verdadero desastre. Si hubiera sabido hablar, se habría acostumbrado a explicar chistes, cosa que, desafortunadamente, ha hecho luego con bastante frecuencia; pero como que no sabía, se vió forzado a inventar algo nuevo para hacer reír: e inventó el «gag». El «gag» es, ni más ni menos, un «chiste visual», lo cual encaja perfectamente en el modo de expresión cinematográfico.

Ahora bien, al cambiar su forma de expresión, ¿sufrió algún cambio el mecanismo básico a que hemos aludido? Es evidente que no. Veamos, como ejemplo, una escena de *Loquilandia*, de H. C. Potter, con Ole Olsen y Chik Johnson, escena de mecanismo tan clásico (¡pensar que se dijo que *Loquilandia* empleaba métodos revolucionarios!) como el chiste con que hemos encabezado este apartado: «Olsen está sentado en la platea de un teatro; en la fila de enfrente se halla una señora y otra está a su lado. Saca una careta horrible, se la pone y acerca su cabeza a la señora de enfrente; ésta permanece impassible sin dar muestra alguna de sorpresa. Se dirige hacia la señora de al lado: ningún efecto, ésta permanece inmutable. Entonces se quita la careta y mira nuevamente, sonriendo, a la misma señora: ésta pone cara de espanto, da un grito y, levantándose de un salto, sale corriendo y pegando grandes chillidos». Como puede verse, el mecanismo es idéntico: se pasa bruscamente de la dirección lógica (que la señora continuara impassible), a la inesperada (que se asuste de la cara «natural» de Olsen). Y lo curioso es que cuanto más está a la vista el mecanismo clásico, sin disfraz de ningún género, más espontáneo es el reír del espectador. Así, el anterior «gag» de *Loquilandia* provocó, cuantas veces se proyectó la película, un estallido general de risa en toda la sala.

Pero ocurrió que un buen día el Cine se puso a hablar y, joven como era todavía, se encariñó con el nuevo juguete, olvidando gran parte de lo que había aprendido. Desdenó, con singular frecuencia, la oportunidad del «chiste visual» para obsequiarnos con fastidiosas sucesiones de «graciosas ocurrencias». No es que despreciemos, ni mucho menos, la palabra en el Cine para provocar la risa. Lo que sí es ineludible exigir es que tenga, al menos, su complementación visual; sea ésta debida al propio sujeto que habla o a objetos o hechos externos del mismo. Es por ello que un buen cómico puede permitirse el lujo de, algunas veces, charlar más de la cuenta sin perder sus trazas cinematográficas. Veamos un ejemplo: ¿Recuerdan ustedes la escena de la lectura y firma del contrato en *Una noche en la ópera*, de Sam Wood, con Groucho, Chico y Harpo Marx? ¿Recuerdan cómo acaba? «Groucho entrega una estilográfica a Chico, mientras le dice: — Firme aquí.

— ¡Ah! ¡Me había olvidado de avisarle que no sé escribir! — responde éste último con cara compungida.

Groucho coge de nuevo la estilográfica y, sacudiéndola fuertemente, como probando su afirmación, exclama: — Es igual, ¡tampoco había tinta en la pluma!»

No hay duda de que esto es un chiste puramente «literario» (por cierto, con el mismo mecanismo que ya hemos citado varias veces — aquí lo no esperado es que alguien dé a otro una pluma para que firme un documento, sabiendo que no tiene tinta), pero el solo gesto de Groucho, sacudiendo la pluma con una «naturalidad pasmosa», justifica la pronunciación de las palabras.

Sin embargo, en el Cine cómico actual pocas son las cosas que se hallan justificadas, presentando en conjunto un desolador aspecto. La culpa es de muchos: de los cómicos de hoy, vulgares y amanerados; de los guionistas, que vienen demostrando una muy escasa agilidad intelectual; de los buenos directores, que se han desentendido del Cine cómico (¡qué diferencia, por ejemplo, entre uno de los primeros films de los Marx, *Sopa de ganso*, dirigido por Leo Mc Carey y los últimos, dirigidos por Edward Buzzell!); y, sobre todo, del pueblo americano que, mostrando una capacidad cinematográfica muy por debajo de su formidable fuerza de producción, se ha venido gastando anualmente sus buenos dólares para ver a Abbot y Costello.

J. MONTORIOL

SECCION DE CINEMA AMATEUR del C. E. de C.

AVISO IMPORTANTE

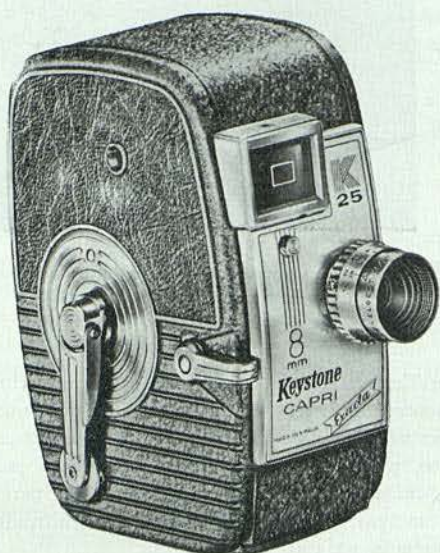
Avanzamos a nuestros lectores interesados en el Concurso Nacional de Cine Amateur, que el próximo, para 1957, sufrirá alguna modificación de importancia. En el número siguiente de OTRO CINE publicaremos la convocatoria con las bases. De momento anunciamos que el plazo de inscripción terminará el 20 de marzo y el de entrega de films el 17 de abril, y que antes se celebrará un «Certamen de Films Amateur de Excursiones y Viajes», cuyo plazo, simultáneo de inscripción y entrega, finalizará el 20 de febrero y cuyos requisitos técnicos serán iguales a los que vienen rigiendo en el Concurso Nacional.

El establecimiento de esta nueva competición no significa que los films de excursiones y viajes se excluyan del Concurso Nacional. Este seguirá siendo libre y abierto a todo, pero el criterio que regirá en la valoración de los films dará muy poco margen de posibilidades a esta prolifera modalidad fílmica de excursiones y viajes, en tanto sea tratada con la escasez de disciplina cinematográfica con que lo hacen la mayoría de sus cultivadores. El concurso monográfico hará, pues, la función de instrumento seleccionador para el Nacional, aunque a criterio personal de los propios cineastas.

Es muy probable que más adelante celebre esta Sección algún otro certamen también de carácter «menor», que junto con los concursos sociales y regionales que en estos últimos años se vienen muy oportunamente creando a iniciativa de entidades diversas, irán automáticamente seleccionando la concurrencia al Concurso Nacional y éste podrá mantenerse en las proporciones de cantidad y calidad apropiadas a su rango.

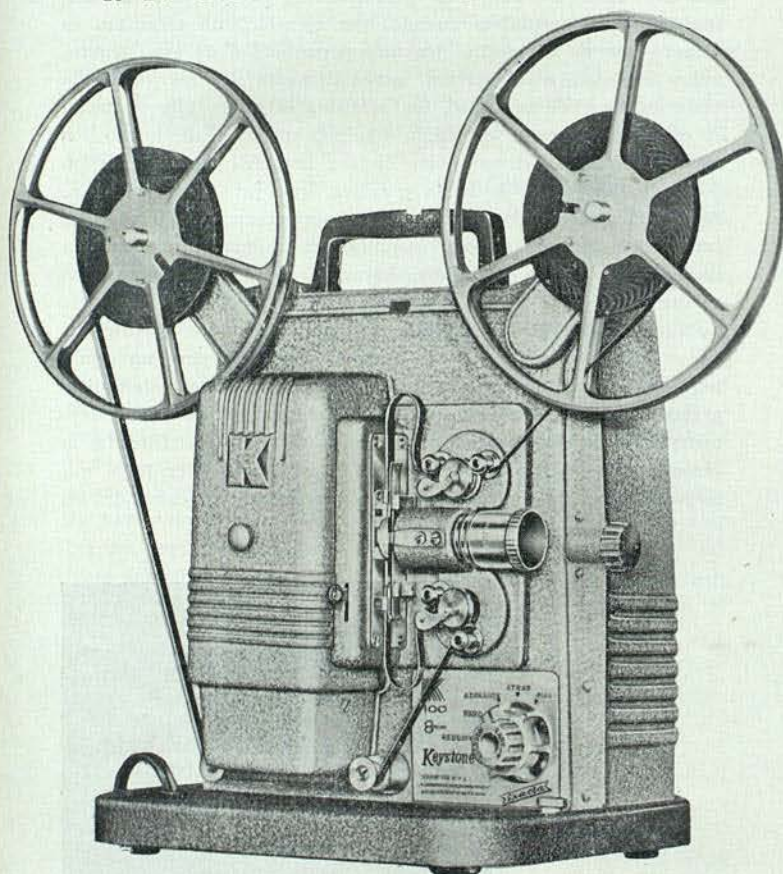
Keystone

facilita la ilusión de su vida
hacer cine...



K 25 CAPRI F = 1:1'9
K 25 CAPRI F = 2:2'5

- • • • • **con la máxima simplicidad,**
porque Ud. sólo debe ajustar el diafragma, mirar por el visor y disparar...
- • • • • **con el máximo resultado,**
por la precisión de su mecanismo y la calidad de su óptica tratada...
- • • • • **con la máxima economía,**
porque por el precio de una foto Ud. tendrá una escena con vida...



...a punto de proyectar con el
Keystone K 100

el proyector que da una pantalla casi cuatro veces mayor que cualquier otro aparato desde la misma distancia gracias a su objetivo **MAGNA-SCOPE** F=1:1'6.

Todos los mandos reunidos en un solo botón. Marcha atrás, paro sobre imagen y rebobinado rápido. Lámpara de 500 vatios. Ligero. Compacto. Proyector-Maleta, enteramente metálico.

DISTRIBUIDOR

Cinama
AL SERVICIO
DEL CINE AMATEUR

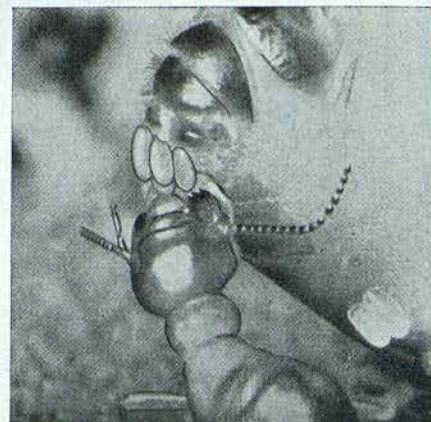
Ronda Universidad, 24
BARCELONA

dos productos **Exacta**

FILMACIÓN DE TERMITAS*

por el Dr. M. LÜSCHER

Con la debida autorización reproducimos el presente trabajo del Boletín de la "Section du Film de Recherche de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique".



Obrero recogiendo huevos de la parte posterior de la reina. (*Macrotermes natalensis*)

Bajo el patrocinio del Instituto Suizo de los Trópicos, se emprendió, en el año 1953, el rodaje de un film acerca de la biología de los termites de la «Costa de Marfil», en el África Occidental francesa. Gracias a éste y a otros films sobre insectos de vida análoga, se han logrado reunir una serie de datos y experiencias de importancia considerable.

En primer lugar, debemos advertir que el comportamiento biológico observado en el film no es exactamente el comportamiento normal de los termites en su nido (**), ya que la vida en comunidad de estos insectos transcurre en las tinieblas. Viven en las cámaras y galerías de sus grandes termiteros y consiguen sus alimentos a través de corredores subterráneos. Cuando, en su camino, tropiezan con piedra, mampostería, etc., se mueven a través de corredores protegidos de la luz y de las corrientes de aire. En cuanto a la madera, que dichos insectos atacan y consumen, pudiendo causar grandes estragos, es ahuecada de dentro hacia fuera. Por tanto, estos animales no están, generalmente, nunca a la luz, pudiéndola percibir — a pesar de no tener propiamente ojos — mediante un tejido epidérmico sensible a ella. Para que los termites puedan ser siquiera observados y filmados, termitero y pasadizos deben ser cuidadosamente seccionados. Esto significa, naturalmente, una perturbación en su espacio vital: los termites son colocados en otra atmósfera; ya que tanto la composición química del aire, así como los factores climatológicos de temperatura y humedad son en el interior del termitero totalmente diferentes a los reinantes en el exterior. Por otra parte, al abrir su nido, los termites son expuestos a las corrientes de aire de la atmósfera, a las que son especialmente sensibles. Añádase a esto la potente iluminación a que deben ser sometidos para obtener algún resultado cinematográfico. Dicha potente iluminación es imprescindible, ya que al filmar a corta distancia, la profundidad de campo es escasa. Salta a la vista que todas estas condiciones de trabajo son factores de perturbación, que tienen que ejercer gran influencia sobre las conductas de los termites.

A pesar de todo, el comportamiento normal de estos insectos puede ser captado en determinadas condiciones, a saber, cuando sus instintos son tan intensos, que no pueden ser influidos por las perturbaciones exteriores. Esto es lo que ocurre en el séquito cercano a la reina (***). Si abrimos la cámara real y usamos de una iluminación relativamente débil, observaremos, al principio, una perturbación muy fuerte; luego — y no después de mucho tiempo — los obreros se conducirán casi normalmente. La reina continuará poniendo huevos y los obreros, recogiendo bien directamente del sexo de la hembra, bien del suelo, los llevarán a las partes protegidas de la construcción

(Ver foto núm. 1). La alimentación de la reina subsiste, pero con seguridad dicha alimentación deberá ser mucho más rara que en el termitero no perturbado. En todo caso, lo que sí parece ser normal es el aseo y cuidado del cuerpo de la reina por parte de los obreros, cuidado que consiste en lamerle las paredes de su cuerpo o, incluso, hincarse en ellas. El significado fisiológico de esta conducta no está aclarado aún.

Hemos observado cómo los termites se conducen normalmente en la cámara real; se impone realizar un análisis cinematográfico del comportamiento bajo perturbación, ya que esto también sucede en la naturaleza cuando, por ejemplo, un termitero es forzado por un cochinito. En una perturbación de este género, todos los obreros se retiran inmediatamente al interior de la vivienda; por el contrario, los soldados salen de ella y atacan al enemigo. Después de algún tiempo, aparecen de nuevo los obreros en las aberturas y las cierran herméticamente, cubriéndolas de una masa de barro y saliva, que pronto se endurece. Esta actividad constructora ha sido perfectamente filmada. La fuerza del instinto, en este caso, es tan violenta que, con una iluminación intensa y de corta duración, los obreros apenas son perturbados.

Naturalmente, en la mayoría de los casos, no es posible llevar al mismo termitero la instalación requerida para un alumbrado perfecto. Por este motivo, se trasladaron al laboratorio grandes porciones de termitero, pudiéndose, de este modo, captar primeros planos desde muy cerca (1). Así fué filmada la reconstrucción y protección de una cámara real (Ver fotos números 2 y 3). Justamente en este experimento, el calor de los



Obreros construyendo una pilastra, que, después, será adosada a una de las paredes de la cámara real

focos se hizo notablemente perturbador. Poco después de conectar la corriente, la actividad constructora se normaliza, pero ya después de 30 a 45 segundos los obreros se retiraron. Por ello, la escena a filmar fué preparada en la oscuridad (a excepción de un instante, que se aprovechó para la instalación de la cámara). Primeramente, en el momento de la toma de vista, la escena fué totalmente iluminada e inmediatamente después los focos fueron desconectados. Repitiendo el procedimiento durante una o dos horas, el fenómeno completo pudo ser captado con fidelidad mediante una serie de planos sucesivos y de corta duración.

Algunas especies de termes construyen sus viviendas en las ramas de los árboles; la construcción de galerías puede ser filmada fácilmente, si uno de dichos nidos se lleva al laboratorio. Los termes, cortadas sus fuentes de alimentación, construyen, libremente en el aire y en todas direcciones, sus conductos a través de los cuales tratan de conseguir nuevo alimento. En este caso, la potente iluminación del extremo de dichos conductos parece no tener ninguna influencia sobre la actividad de los obreros, ya que sin ella éstos se muestran en dicha abertura durante breves segundos. No existiendo perturbación, los termes de esta especie inspeccionan —desde dentro— el borde de los conductos, luego se dan la vuelta y depositan una gota semifluida de material de construcción, procedente de su intestino; luego, se dan otra vez la vuelta y trabajan el material depositado con sus órganos masticadores para retirarse, finalmente, hacia el interior del nido.

Durante la filmación de planos detalle en el laboratorio, a menudo los instintos defensivos de los soldados fueron intensamente perturbados. La mayoría de las veces, los soldados se retiraban hacia el interior de los fragmentos de termitero. Esto se remedió soplando aire sobre el fragmento en cuestión. A este estímulo o excitación tan fuerte, los instintos defensivos aparecieron considerablemente reforzados; de este modo, además, se redujo notablemente el efecto calorífero de los focos (2). Los soldados permanecen, entonces, en un estado de sobreexcitación junto a las aberturas de los fragmentos de termitero; si, mediante unas pinzas, acercamos a dichas aberturas una hormiga, ésta es atacada espontáneamente, bien agarrándola con las mandíbulas (como ocurre en la mayoría de las especies de termes), o bien arrojándole una secreción venenosa (ejemplo: los soldados de los «nasutí»).

Las dificultades con que se tropezó para preparar la filmación de otras fases de la vida de los termes, que suceden a la luz del día y fuera del nido y de sus galerías (tales como el enjambre de machos alados, el lanzamiento de alas y el consiguiente comportamiento-tandem, en el que el macho sigue a la hembra, pisándole los talones, durante horas y horas, hasta que el par de insectos encuentran lugar adecuado para la fundación de una nueva colonia, en cuyo lugar se meten bajo tierra), no fueron especialmente graves. Por desgracia, la última de las fases mencionadas sólo se produce en una época determinada del año. Durante mi estancia en la «Costa de Marfil» no se observó ningún enjambre, de modo que la filmación de la primera fase pro constitución de una nueva colonia —filmación de un interés extraordinario para un minucioso estudio de la conducta de los termes—, tuvo que ser aplazada y proyectada para una ulterior visita a los Trópicos.

Dr. M. LUSCHER

Del Instituto Zoológico de la Universidad de Berna

Traducido del alemán por F. I.



Cuatro fases de la
reconstrucción de
la cámara real

(*) También reciben el nombre científico de termes y el vulgar de comején. En España es conocida la «hormiga blanca» o *Leucotermes lucifugus*, que ataca con especial predilección la madera de olivo.

(**) Los nidos de los termes suelen denominarse termiteros, y en general constan de una parte subterránea formada por numerosas cámaras y galerías, y otra sobre el suelo que puede alcanzar varios metros de altura.

(***) Los termes viven en sociedades parecidas a las de las hormigas y abejas, constando cada colonia de individuos sexuados en corto número (la hembra es la reina), y de otros asexuados, muy numerosos, que se diferencian entre sí en obreros y soldados, encargados, respectivamente y en líneas generales, de la construcción de la vivienda y de la defensa de la comunidad.

(1) Deseo dar aquí las más expresivas gracias a la comisión del «Centre Suisse de Recherches Scientifiques en Côte d'Ivoire», sin cuya valiosa ayuda este trabajo de laboratorio no hubiera podido llevarse a cabo.

(2) Sobre los obreros, el aire soplado tiene justamente el efecto contrario: abandonan inmediatamente su trabajo y se retiran.

Las notas señaladas con signos * son notas del traductor.

Las numeradas aparecen en el texto original.



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

Sesiones públicas

El día 19 de junio de 1956 se celebró en la Sala de Fiestas de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros (calle Rosellón, 163) una sesión pública con un programa seleccionado entre las mejores películas del Concurso Nacional del presente año, con cuyo acto quedaron cerrados todos los relativos a dicho certamen. En la referida sesión, que se vió muy concurrida, fueron proyectados los siguientes films: *La Vall Ferrera*, de J. Capdevila (Barcelona); *Ballet Burlón*, de F. Marimón (Prat de Llobregat); *Nunca y siempre*, de P. Sanz y Medina-Bardón (Murcia); *Forma, color y ritmo*, de J. Mestres (Barcelona); *La frágil felicidad*, de Carlos Puig (Tarrasa); *Tres playas*, de Arcadio Gili (Sabadell); *Amargo revivir*, de Francisco Font (Tarrasa); *Gessen*, de Felipe Sagués (Barcelona), y *Las tijeras*, de Pedro Font (Tarrasa).

Como clausura del curso, se celebró otra sesión pública en el mismo local, el 4 de julio, con carácter de homenaje a los films amateurs españoles que obtuvieron primeros premios en el Concurso Internacional del Mejor Film Amateur (Angers, 1955), así como proyección de una selección de films amateurs de los archivos de la UNICA. El programa de esta sesión, que podía muy bien considerarse como una gran gala del cine amateur, fué el siguiente: *The history of Walton* (Gran Bretaña, 1953, documental); *Das waren noch zeiten* (Alemania, 1953, argumento); *Knock out* (Bélgica, 1946, fantasía); *Desirs* (Francia, 1948, fantasía); *Ofrenda de la Lámpara Votiva a la Moreneta* (reportaje, 1956); *Munter Streker* (Noruega, 1952, fantasía); *Retour* (Francia, 1949, fantasía); *Consumatum est* (España, 1955, fantasía); *Marionetas* (España, 1955, argumento).

Cada uno de estos films tiene un interés extraordinario y el conjunto constituyó una variadísima antología. La concurrencia aplaudió todos los films y especialmente los españoles *Consumatum est* y *Marionetas*.

Junta General ordinaria

El día 8 de agosto se celebró en el local social la Junta General ordinaria. Por unanimidad se acordó continuara de Presidente don Felipe Sagués por un nuevo período de dos años, y a propuesta del mismo fueron nombrados nuevos vocales don Juan Capdevila y don Carlos Almirall.

Junta Directiva

Para el inminente Curso 1956-1957, queda constituida del siguiente modo: Presidente, don Felipe Sagués; Vicepresidente, don Salvador Rifá; Secretario, don José Torrella; Tesorero, don Francisco Flo; Vocales, don Delmiro de Caralt, don José María Aymerich, don Domingo Giménez, don Domingo Saret, don Salvador Baldé, don José Mestres, don Juan Capdevila y don Carlos Almirall.

INFORMACION VARIA

REUS DEPORTIVO. — En la entidad reusense que lleva por nombre el del epígrafe, se ha constituido una Delegación de Cine Amateur que cuenta en estos momentos con unos doscientos asociados. La Junta directiva de esta Delegación está integrada como

sigue: Presidente, don José Solanes Serra; Secretario, don Antonio María Vidal Colominas; Tesorero, don Ramón Roca Rosell; Contador, don Rafael Saludes Rams; Vocales, don José Aguadé Voltas, don José Ferré Andreu, don Antonio Llubra Socías y don Francisco Sanjuan Montserrat.

ACTOS EN TARRASA. — El 20 de junio de 1956, y presentada por la Sección de Cinema Amateur de la Sociedad Coral Juventud Tarrasense, tuvo lugar en el Salón Cataluña una sesión extraordinaria y pública de cine amateur con algunos de los films premiados en el último Concurso Nacional. He aquí el programa: *Sanfermines en Pamplona*, de José Roig Trinxant (Oviedo); *Pinceles*, de Juan Sagués (Tarrasa); *La frágil felicidad*, de Carlos Puig (Tarrasa); *Amargo revivir*, de Francisco Font (Tarrasa); *Gessen*, de Felipe Sagués (Barcelona); *Las tijeras*, de Pedro Font Marcet (Tarrasa); *Cortina d'Ampezzo*, de Juan Torrens (Barcelona).

Pocos días después, el 28 de junio, con motivo de la devolución de visita de unos cineastas amateurs de Burdeos a un cineísta amateur tarrasense, se celebró en el Gran Casino de esta ciudad una «Cena de amistad cinematográfica franco-española», con proyección de films de los Clubs «Amateurs Cinéastes d'Aquitaine», de Burdeos; «Centro Excursionista de Cataluña», de Barcelona, y «Coral Juventud Tarrasense», de Tarrasa.

CINEISTAS AMATEURS EN LA PRENSA BARCELONESA. Con motivo de unas sesiones íntimas ofrecidas por el matrimonio cineísta Juan Olivé Vagué-Emilia Martínez Tomás, los rotativos barceloneses «Solidaridad Nacional» y «El Correo Catalán» se han ocupado ampliamente de la actividad amateur de dichos señores y del cine amateur en general. «Solidaridad Nacional» publicó un simpático reportaje de José del Castillo titulado «La labor divulgadora del cine amateur» (16 agosto), por el cual nos enteramos de que el matrimonio Olivé está preparando un documental en 16 mm. titulado *El Tibidabo* y *Un pueblo dentro de una ciudad*, ambos en color. En «El Correo Catalán» (19 agosto) los señores Olivé-Martínez fueron «entrevuados» por María Pilar Comín en su sección «Vis a vis».

ANIVERSARIO DE «CINEMA DE AMADORES». — Nuestro apreciado colega portugués ha entrado en su X año de existencia, por cuyo motivo le felicitamos cordialmente y le deseamos pueda seguir contando decenios.

CIRCULO CATALAN DE MADRID. — Se ha constituido dentro de esta Entidad una Sección de Cinematografía que abarcará las especialidades de cine recreativo, cine-club y cine amateur. Se invita a los cineastas amateurs residentes en Madrid a ponerse en contacto con dicha Sección, personándose en el Círculo Catalán, calle Marqués del Riscal, 11, algún viernes de 7 a 9 de la tarde.

CLUB DE CINEASTAS AFICIONADOS DE VENEZUELA. — Hemos recibido carta de don Enrique Viaña, en nombre de la Comisión organizadora de un futuro Club de Cineastas Aficionados de Venezuela, en Caracas, quien entre otras cosas nos pide le ayudemos desde nuestra revista a dar la máxima difusión a su proyecto, por cuanto son muchos los aficionados venezolanos sin que exista ninguna entidad que los agrupe. Las señas de don Enrique Viaña son: Bárcenas a Ríos, 130. Edificio Sinamaica, 2. Caracas (Venezuela).

DOS DOCUMENTALES BARCELONESES. — Los cineastas amateurs Emilia Martínez de Olivé y Juan Olivé Vagué — marido y mujer — han realizado cada uno de ellos por su cuenta un interesante film amateur de carácter documental: *Un pueblo dentro de una ciudad*, ella, y *El Tibidabo*, él.

El primero recoge las actividades artesanas que se desarrollan en el marco incomparable de nuestro «Pueblo Español» (un pueblo dentro de una ciudad, la de Barcelona), y el segundo capta todos los pormenores que dan vitalidad y sabor a la cumbre del Tibidabo. Dos temas que de puro conocidos nos pasan inadvertidos y que, no obstante, gracias a las cámaras minuciosas y llenas de sentimiento barceloneses del matrimonio Olivé, resultan casi inéditos para el espectador.

Ambos films han sido presentados con todos los honores en el Salón de Actos del Ayuntamiento del «Pueblo Español» y en la Comunidad Salesiana del «Tibidabo», cuya orden religiosa — recordemos — fué fundada por San Juan Bosco, patrón de la Cinematografía.

NECROLÓGICAS

Don José María Lladó Bausili

En pleno verano, sin apenas existir contacto entre la gente del cine amateur, nos sorprendió la noticia de la muerte de un gran amigo de «nuestro» cine, don José María Lladó Bausili, ingeniero textil, alcalde de Igualada y diputado provincial.

Tuvo el señor Lladó un solo contacto «activo» con el cine amateur, pero bastó para darle derecho a ser inscrito en el cuadro de honor. Se trata del guión de la película *El Campeón*, que llevó al celuloide el paisano de Lladó y ya entonces veterano cineasta José Castelltort. Lladó aportó al cine amateur, con el tema de *El Campeón*, uno de los mejores temas, quizá el más humano, el más original y, al mismo tiempo, real, que nos ha deparado este pequeño arte. Puede considerársele precursor del actual neorrealismo tierno y humorista de los italianos y del españolísimo humor de Berlanga.



El Campeón fué distinguido con el Premio Extraordinario en el Concurso Nacional de 1952, tercer premio de films de argumento en el Concurso Internacional de la UNICA del mismo año, celebrado en Barcelona, y Copa del Presidente de la República Francesa en el Festival de Cannes, como mejor film del Festival.

Lladó era un espíritu abierto a todas las inquietudes artísticas y había hecho sus pinitos en distintos campos. Pero donde más se había manifestado su personalidad era en la fotografía. Pertenecía a la categoría de honor de la Agrupación Fotográfica de Igualada, y los archivos de la misma lo proclamaban como un destacado precursor de la fotografía moderna en una época completamente dominada por los cánones tradicionales de temas, de composición, de encuadres y de luz.

En los últimos años Lladó tuvo que arrinconar en el desván sus violines de Ingres para entregarse al servicio de cargos públicos de tanta responsabilidad como los de alcalde de su industrial ciudad natal y diputado de la provincia, cargos en los que ha dejado la huella de su rectitud y de su bondad.

Nuestro sentido pésame a familiares y amigos, a la ciudad de Igualada y a la Excm.a Diputación de Barcelona.

El 20 de agosto, en el campamento militar de «Los Castillejos», y en acto de servicio, encontró la muerte el joven Santiago Arizón Munté, hijo de nuestro buen amigo el cineasta amateur don Santiago Arizón, a quien acompañamos en su dolor y en sus oraciones.



DIVERTIMENTO

Tema para un film amateur

Por Juan BLANQUER

Brumas — brumas que desaparecen, poco a poco — una luz de techo — una pared — un rayo de sol filtrándose por la persiana — un cuadro — la luz de techo — el rayo de sol — un dormitorio vacío — El techo — una puerta cerrada.

La puerta se abre — entra una mujer — se nos acerca — mejilla y cabellos — ojos — boca sonriendo — el techo — el cuadro — oscurece súbita y momentáneamente — una chaqueta de pijama — la luz del techo.

Nos levantan — nos conducen — una bañera — el agua agitada — una esponja — el agua nos enturbia la visión — lágrimas y agua — una toalla — nos deja a oscuras — luego una camiseta — y un jersey — a oscuras también.

Nos sientan — cerca de una ventana — arriba, una jaula con un pajarito — una mesa — con un plato y una cuchara — una cuchara que viene hacia nosotros — una — dos — tres — cuatro veces...

Un pechero — nos seca los labios.

Nos levantan — luego nos ponen en el suelo — caminamos con paso vacilante — las patas de una mesa — con paso vacilante — una silla — luego, lentamente, hacia — un reloj de pared, de largo péndulo — tic-tac — fascinante — arriba el pajarito canta en su jaula — en un rincón un caballito de cartón — al que nos acercamos presurosos — tambaleando hasta que — ¡puf! — caemos de bruces chocando contra el suelo — lágrimas — lágrimas...

Nos levantan — un regazo — una boca sonriendo — que nos besa — unas manos — que nos acarician...

Nos meten, ahora, en un cochecito — salimos a la calle — un rayo de sol nos deslumbra — casas — árboles — sombras — gente — un automóvil — gente...

Nos detenemos — ante una tienda — con rótulo llamativo. Sigue pasando gente — un pequeñuelo, sin detenerse, nos mira fijamente — una niña nos hace una mueca...

Reemprendemos la marcha — árboles — sombras — casas — nubes — gente — un perro — gente — gente...

Ya estamos de regreso — entramos en casa — nos sacan del cochecito — nos ponen en el suelo — las patas de la mesa — el péndulo del reloj — una silla — otra — el mueble bar — el aparato de radio — encima una estatuilla — que tratamos de alcanzar — inútilmente — inútilmente — lágrimas — ¡inútilmente!

Nos levantan — nos meten en una cunita — el techo — la lámpara — el rayo de sol — el rayo de sol que desaparece súbitamente — el techo — el cuadro, la lámpara — casi a oscuras...

Nos mecen — la lámpara — el cuadro — el techo — nos mecen — el cuadro — el techo — la lámpara — brumas — brumas más densas — oscuridad total — rostros de marido y mujer, muy juntos — mirándose sonrientes — felices — (porque al separarse nos lo permiten ver) el rostro de su hijito profundamente dormido.

J. BLANQUER



XVIII CONCURSO INTERNACIONAL DEL MEJOR FILM AMATEUR ZURICH 1956



F A L L O

CATEGORIA A. ARGUMENTO

Título	Autor	País	Puntos
1 Le avventure dell'altro io	Candiolo - Moreschi - Marinuzzi	Italia	79'47
2 Konflikt	Hermann Wuyts	Bélgica	75'53
3 The battle of Wangapore	Grasshopper Croup	Gran Bretaña	75'13
4 Das Ei des Casimir	Lussi - Meister - Schudel	Suiza	73'27
5 Las tijeras	Pedro Font	España	69'27
6 Elevator	K. Elvers	Dinamarca	68'60
7 Patoum	P. Rihouet	Francia	68'27
8 De Kampioen	Ch. Burki	Holanda	67'87
9 Et Streif av Sol	Workgroup De Fem O.K.K.	Noruega	66'40
10 Angelica	H. O. Schirmacher	Alemania	64'07
11 Lacrimosa	Manfred Wimmer	Sarre	62'33
12 Le gros lot	Camille Robert	Luxemburgo	60'86
13 Skurugatatrollet	Dr. G. Bergmann	Suecia	59'06
14 Der Geldbriefträger	Gary Gruber - Bob Hauser	Austria	58'67
15 Diagnosi	E. Nuorala-A. Waah-teransika	Finlandia	58'56
16 Und wieder läuten die Glocken	Gary Gruber	Austria	57'33
17 Le cygne	Gindt & Laux	Luxemburgo	50'88
18 Pa Fast Mark	L. Beckamann, K. & E. Pihl	Finlandia	40'40

CATEGORIA B. FANTASIA

1 Gessen	Felipe Sagués	España	73'87
2 Watch the birdie	V. Linnecar-K. Learner - D. Taylor - B. Godfroy	Gran Bretaña	68'93
3 Abstradioti	Robert Allin	Dinamarca	68'13
4 Atomromanze	H. J. Brönstrup	Alemania	68'07
5 Finale	Fr. Van Steen	Bélgica	66'27
6 Rêve d'amour	R. & G. Lafay	Francia	65'93
7 Wohin?	Dr. Max Abegg	Suiza	64'33
8 Jazz	Othmar Anschütz	Sarre	64'10
9 Magie	R. Balensiefen	Alemania	63'60
10 La Pupa	P. Bergamo	Italia	63'60
11 Mambo	M. Frejd-U. Brandell	Suecia	63'53
12 Grille und Ameise	Helmut Elgner	Sarre	61'33
13 Die Minna	Gary Gruber-Bob Hauser	Austria	60'75
14 Angulos y polichinelas	José Mestres	España	60'20
15 Triolet	Robert Mc. Leish	Gran Bretaña	60'07
16 The man with the dogface	J. W. van Hillo	Holanda	50'27
17 Journey into space.	C. T. H. Lovstad	Dinamarca	50'00

CATEGORIA C. DOCUMENTALES

1 Wings and Rings	Juhani Paatela	Finlandia	74'07
2 Fra Terra e Mare	Dr. Farneti Franco	Italia	73'87
3 La montagne aux météores	Bissirix	Francia	72'66
4 Goldi sucht die Freiheit	Wilhelm Herrmann	Alemania	72'40
5 Glasmalerei	Helmut Elgner	Sarre	68'40
6 Toros et toréros	Dr. Ratel	Francia	68'13
7 Le héron... et l'animation	G. Deuquet	Bélgica	67'07
8 Mattino sull'Arno	A. Bacherini	Italia	66'60
9 Fête des Vignerons 1955	W. & R. Fankhauser	Suiza	65'00
10 Nostalgia	Enrique Fité	España	64'87
11 Bruges	H. Gyselink	Bélgica	63'67
12 Rode safely	E. Lambert	Gran Bretaña	62'13
13 Vom Blech zur Trompete	AFC Fraunfeld	Suiza	61'47
14 Chapeaux de paie	A. Carmo do Botelho	Portugal	59'47
15 Romantik am Wege	Franz Vendl	Austria	57'67
16 Tapiolan Tanhuvilla	Ensio Pulkkila	Finlandia	57'46
17 Ut i Naturen	K. A. Hansen	Dinamarca	56'92
18 Byn vid Havet	Nils Joensson	Suecia	55'60
19 Le gant du pied	Lexy & Laux	Luxemburgo	47'60
20 Om de eerste groene	J. Tukker	Holanda	45'87
21 Brand in de Achterhoekse Smal-film	Achterhoekse Smal-film	Holanda	44'80
22 Le train en Zaborje.	Mohovil Pansini	Yugoeslavia	43'73
23 Matin	Mojsolovic-Maricic-Bugaric	Yugoeslavia	41'27

PREMIOS Y «CHALLENGES» DEL CONCURSO

«Gran Prix de l'UNICA (Coupe Wolf)», a la nación clasificada en primer lugar Italia
 «Gran Premio d'Italia», a la nación clasificada en segundo lugar Bélgica
 «Coupe FEDIC», a la nación clasificada en tercer lugar. España
 «Gran Prix du meilleur film (Challenge hollandais)»: *Le avventure dell'altro io* Italia
 «Challenge Maréchal», al film más alegre: *Das Ei des Casimir* Suiza
 «Coupe de l'Esperance», a la nación que no haya obtenido nunca un tercer premio, como mínimo, en la UNICA Sarre

CLASIFICACION POR NACIONES

1. Italia, 216'94 puntos; 2. Bélgica, 208'87; 3. España, 208'01; 4. Francia, 206'86; 5. Gran Bretaña, 206'19; 6. Alemania, 204'54; 7. Suiza, 202'60; 8. Sarre, 194'83; 9. Dinamarca, 193'65; 10. Suecia, 178'19; 11. Austria, 177'09; 12. Holanda, 164'01.
 Han participado también las siguientes naciones, clasificadas por orden alfabético: Finlandia, Luxemburgo, Noruega, Portugal y Yugoeslavia. Y, fuera de concurso, Checoslovaquia y Polonia.

MEMORANDUM

Para aquellos que quieren interpretar en su sentido literal estricto el nombre de nuestra Revista.

«...Nuestro «otro» cine resulta ser, a fin de cuentas, el verdadero cine, el gran cine...»

(Del artículo editorial de nuestro número 1.)

«Hay que saludar con los tres «vivas» de ordenanza la aparición de una revista que, como mote significativo, se ha puesto a sí misma el rótulo de OTRO CINE. Acierto extraordinario y ejemplo de sutileza, porque el cine que nosotros valoramos es, evidentemente, otra cosa...»

(Del artículo de Guillermo Díaz-Plaja, «Plan-teamiento Cultural del Cine», publicado en nuestro número 1.)

Otros éxitos internacionales del cine amateur español

Durante el verano se suceden Festivales Internacionales de Cine Amateur en los que casi nunca falta representación española y casi siempre deja en muy buen lugar el nombre de nuestro país.

En el Festival de Carcasona participaban cinco films españoles. Uno de ellos conquistó el primerísimo puesto del certamen, «Gran Premio de la Ciudad de Carcasona», al primer film absoluto del Festival independientemente de su categoría. Este film fué *Gotas*, de Pedro Font Marcet, obra de antología realizada hace ya varios años y distinguida con importantes premios, que nos viene a demostrar cómo ante una obra de mérito excepcional el blanco y negro puede aún ganar la batalla al color. También obtuvo un premio en este concurso el film de Carlos Puig *Frágil felicidad*.

Hay que señalar que este es el segundo año que Pedro Font se lleva el «Gran Premio» de Carcasona. El año pasado lo obtuvo con *Marionetas*.

También en junio, al final, tuvo lugar en Roma la III «Rassegna Internazionale Elettronica, Nucleare e Teleradiocinematografica», en cuya manifestación se dió lugar al cine amateur. España estaba representada oficialmente en la persona de nuestro colaborador don José M.^a Tintoré, autorizado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Los films amateurs presentados por Tintoré son: *Sanfermines en Pamplona* y *El descenso del Sella*, de Roig Trinxant; *La taza de café*, de Francisco Font; *Del impresionismo al arte abstracto*, de Medina Bardón, y *Marionetas*, de Pedro Font (éste fuera de concurso). Además, aportaba Tintoré dos films médico-quirúrgicos del Instituto de Urología del Dr. A. Puigvert, dos films profesionales editados en 16 mm. y el primer film español en 16 mm. realizado para la televisión, titulado *Clarín*. Se otorgó un primer premio, «Placa de Oro», a *Del impresionismo al arte abstracto*, del cineasta murciano Medina Bardón, como mejor film en color, y un segundo premio, Placa de Plata, al film de Francisco Font *La taza de café*. Además, se hizo entrega al señor Tintoré de la Copa de Plata «Fedica» otorgada a la mejor selección cinematográfica extranjera.

En el Festival Internacional de Tánger obtiene primer premio de films de argumento *Gotas*, de Pedro Font, y segundo, «ex-aequo», de films de fantasía *Desirée*, de Felipe Sagués, el cual es premiado además con la «Copa Guida» de surrealismo. *Gotas* recibe también una copa, la del Círculo Francés, al mejor argumento.

Finalmente, tenemos el IX Festival Internacional de Cannes, celebrado del 1 al 11 de septiembre. Este empieza ya a tener solera y, además, su parentesco con el Festival de cine profesional que se celebra allí mismo parece conferirle una mayor resonancia. España ha obtenido varios éxitos absolutos en el Festival de Cannes y este año, aunque no se haya llevado como algunas veces el Gran Premio de Honor del Presidente de la República Francesa (que ha sido adjudicado a un film inglés), ha hecho un magnífico papel. *Gessen*, de Felipe Sagués, tiene el primer premio de films de fantasía, y *Nostalgia*, de Enrique Fité, la Copa del Poema Filmado. Asistieron personalmente al Festival de Cannes varios cineastas españoles de paso para Zúrich, donde a continuación se celebraba el Concurso de la UNICA.



Los Sres. Sagués, felicitados por el éxito de su film *GESSEN*, en Cannes

Concurso Nacional italiano

El primer lugar escalado este año por Italia en la UNICA, pone al cine amateur de aquel país en primerísimo plano de atención. Su VII Concurso Nacional se celebró en Montecatini, en la primera década de julio, y reunió la cifra de 160 films, los cuales corresponden aproximadamente mitad por mitad a las categorías de «films argumentados» y «documentales». En Italia, por lo visto, no hay propensión a los films de fantasía.

Destacamos, de entre los films de argumento clasificados en Primer Grado, a *Rachele*, de Carraresi y Gafforio, Redactor-Jefe y Director, respectivamente, de nuestra apreciada colega la espléndida revista *L'altro cinema*, del Cine-club de Milán; film que ha sido premiado además por el Centro Católico Cinematográfico como el mejor de educación cristiana, y con el premio a la mejor interpretación para su protagonista Clara Monesi.

Festival de Rapallo

No todos los Festivales tienen lugar en estío. Aun queda alguno para el invierno. Tal el de Rapallo, para films de formato reducido en 8 y 16 mm., que se celebrará del 26 al 30 de diciembre. En la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, París, 10, Barcelona, pueden solicitarse detalles.

II Concurso social de la Agrupación Fotográfica de Cataluña

Cuando este número vea la luz se habrá cerrado, probablemente, el plazo de admisión de este segundo Concurso social convocado por la Agrupación Fotográfica de Cataluña que, a juzgar por el éxito que obtuvo el primero, habrá de resultar muy interesante, especialmente en el sentido de descubrir nuevos valores.

Ateneo Cultural Manresano

La Sección de Cinema Amateur de esta entidad, con la cooperación de la Ponencia de Cultura y Deportes del Excmo. Ayuntamiento de Manresa, convoca un «Concurso de cine amateur documental» en el que pueden tomar parte todos los cineastas aficionados, sean o no socios de la citada Sección.

El plazo de inscripción y admisión de films expirará el día 20 de diciembre de 1956, a las 22 horas. Se facilitarán cuantos datos se soliciten, así como las «Bases» del Concurso, dirigiéndose a la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del Ateneo Cultural Manresano, calle Tercio de Nuestra Señora de Montserrat, 1 y 3, Manresa.

SUSCRIPCIONES DE PROTECCION

Habiendo recibido ofertas de algunos suscriptores enterados de las necesidades económicas de la revista, en el sentido de contribuir con un tipo de suscripción especial voluntaria, establecemos con carácter general la «suscripción de protección» a razón de 300 pesetas año (seis números). A los actuales suscriptores que deseen ser inscritos como protectores a partir de su próxima renovación, les agradeceremos nos lo comuniquen telefónicamente o por escrito. Muchas gracias.



NOVEDADES EN LA PHOTOKINA 1956

UNA NUEVA MOVEX PARA DOBLE OCHO

Lo interesante de este nuevo tomavistas AGFA Movex 88 para carretes en doble ocho es el precio, la precisión, la elegancia de la forma y la extraordinaria sencillez de su manejo. Con el Movex 88 Agfa, filmar es más sencillo que fotografiar; las pocas operaciones necesarias para su manejo se dominan en un instante.

El Movex 88 va equipado con el objetivo Kine-Anastigmat 1:2,5/11 mm., con graduación de marcha para 16 fotogramas o fotogramas sueltos, con selector de diafragma y visor grande y claro.

Otra ventaja importante: El aparato puede adaptarse a todos los campos mediante teleobjetivo y objetivo granangular, lentes de aproximación y suplemento para títulos.

El Movex 88 es un tomavistas pequeño y manual, exento de complicaciones y de forma elegante, que abrirá a muchos la posibilidad de entregarse a un ejercicio elegante y distinguido.

MOVECTOR E 8 AGFA

Nuevo aparato AGFA, valioso y de gran rendimiento para la proyección de película de 8 mm. El Movector E 8 es una construcción lograda, dotada con mejor equipo óptico y técnico, que cautiva con su elegante presentación. Es nuevo en él un suplemento para la sincronización con un aparato de banda sonora por conexión eléctrica.

Equipo óptico: El objetivo de proyección de cuatro lentes Movenar Agfa 1:1,4/20 mm., nuevo modelo calculado especialmente para la proyección de película de paso estrecho. Lámpara de bajo voltaje y condensador doble con espejo cóncavo, que aseguran una proyección clara y luminosa. Otros detalles técnicos: Ventilador de refrigeración, brazos para las bobinas para rollos de 120 metros, conexión de luz para los intervalos y desplazamiento vertical. El Movector E 8 es el complemento del Movex 88 y el conjunto constituye un equipo de gran rendimiento y precio módico para la proyección de película de paso estrecho.

SONECTOR 8 AGFA

Aparato universal para la proyección de película sonora de paso estrecho (8 mm.)

AGFA ha venido ahora a satisfacer también el anhelo de todos los cineastas amateurs: el sonido. El nuevo Sonector 8 es un proyector sonoro para película de 8 mm., con velocidades de marcha de 16 ó 24 fotogramas por segundo. Gracias a él todos los aficionados cineastas pueden proyectar con sonido las películas de paso estrecho por ellos impresionadas, por medio de la pista marginal magnetofónica. El Sonector 8 ofrece las siguientes posibilidades universales:

- 1) Impresión del diálogo por mediación de micrófono.
- 2) Impresión de música.
- 3) Mezcla graduable de música y diálogo.
- 4) Borrar la impresión efectuada y rehacerla.
- 5) Transmisiones de música de radio y gramola en la propia sala de proyecciones.
- 6) El aparato puede emplearse durante los intermedios para audiciones de música sin proyección.

La especial dificultad del cine sonoro, o sea la completa sincronización del movimiento de los labios con la voz, se obvia en este aparato gracias a la grabación directa del sonido en la cinta. Su singular rendimiento técnico es la irreprochable reproducción de la música y la voz aun a la velocidad de 16 fotogramas por segundo. El aparato posee un extraordinario campo de frecuencia y por tanto reproduce con toda fidelidad la música y la voz en su armónica escala de sonidos.

UN NUEVO OBJETIVO PARA 16 MM. DE GRAN ABERTURA: F/0'95

Entre las novedades presentadas por primera vez en la Photokina, llamaron la atención los nuevos objetivos para 16 mm. de la S.O.M. Berthiot: el CINOR f/0'95 de 25 mm. y el de nueva fórmula CINOR f/1'4 de 25 mm.

El primero de los citados es sin duda una realización del mayor interés para los cineastas por su gran abertura relativa: f/0'95, pues si bien su enorme luminosidad facilita las tomas en deficientes condiciones de luz, no por ello ha sido en sacrificio de la nitidez, que aseguran continúa excelente gracias particularmente a la cuidada corrección del esférico cromatismo que ha necesitado nuevos cristales y de complicados procesos de cálculo que han debido realizarse por medio de los modernos cerebros electrónicos.

El nuevo CINOR f/1'4 de 25 mm. es una recentísima realización de una positiva mejora en calidad óptica en comparación con el modelo f/1'5 de la misma distancia focal y marca.

UNA CAMARA CON DIAFRAGMA AUTOMATICO

Bell & Howell anuncia la aparición de un nuevo modelo de cinecámara de 16 mm. con los conocidos cargadores «Magazines» de 15 m., en la cual la graduación del diafragma del objetivo es completamente automática. En la parte frontal de la cámara va alojada una célula fotoeléctrica de gran tamaño adaptada a un dispositivo óptico en «nido de abejas», que limita y concentra, a la vez, los rayos luminosos sobre su superficie sensible, de forma que el campo de la célula corresponda exactamente al campo abarcado por el objetivo.

En este aparato la célula fotoeléctrica (foto resistente) no pone simplemente en acción la aguja de un instrumento indicador visual de control como en los modelos ya conocidos, sino que, por el contrario, actúa sobre un «relais» primario extremadamente sensible, el cual, a su vez, pone en acción un minúsculo motor eléctrico que, por medio de engranajes reductores, actúa sobre el diafragma del objetivo, abriéndolo o cerrándolo según la luz recibida por la célula fotoeléctrica. El funcionamiento del motor está asegurado por seis elementos miniatura de pilas al mercurio.



Los cineastas amateurs de Burdeos, visitan San Bernat

Hotel SAN BERNAT - Montseny

a 68 Kms. de Barcelona, de magnífica carretera (por Palautordera)

CLIMA SECO - MÁXIMO CONFORT

Los festivos, Misa a las 12 y media

TELÉFONO 8 de Montseny

NOTICIARIO «OTRO-CINE»

■ El Cineclub de Braga (Portugal), en el programa de las sesiones conmemorativas de su primer aniversario (abril 1956), reproduce el artículo que José Palau escribió sobre *Peppino y Violeta* en OTRO CINE, núm. 3. *Peppino y Violeta* es una de las películas que comprende dicho programa.

■ El Centro Católico de Orientación Cinematográfica de San Sebastián, en el programa de la V Sesión de su Cineclub (18-3-56), dedicado a la película documental española *Cristo*, de Rafael Torrecilla y Margarita Alexandre, reproduce un fragmento del artículo de Juan Francisco de Lasa, que con el título «Valores y posibilidades del documental de Arte» se publicó en el número 19 de OTRO CINE.

EL CINEÍSTA, SU MASCOTA Y SU CARACTERÍSTICA

por
Salvador
Mestres



El cineísta: ANTONIO MEDINA BARDÓN.

Su mascota: El hermano Rabito.

Su característica: Un estilo honrado y de fácil asimilación, digno de representar al cinema nacional.

¡SENSACIONAL!

La verdadera solución para obtener empalmes perfectos y duraderos en films de paso estrecho, negro y color

COLACINA

Pídala en los buenos establecimientos del ramo:
Es una exclusiva de Cinematografía Amateur

RONDA UNIVERSIDAD, 24

BARCELONA

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

La única casa dedicada
exclusivamente al cine amateur



RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22 14 70
BARCELONA

MOTOCAMARAS
PROYECTORES
ACCESORIOS
PELICULA VIRGEN
PANTALLAS

—
ALQUILER
DE FILMS
8-9'5-16
MUDOS Y
SONOROS

—
SESIONES
A DOMICILIO

—
SALA DE
PROYECCION

—
REPARACIONES
MECANICAS
ÓPTICAS
ELECTRICAS

REVELADO
CONTINUO DE
COMPENSACION
AUTOMATICA

—
8-9'5-16
TODAS
LAS MARCAS

—
REVELADOS
INDIVIDUALIZADOS

—
COPIAS
TITULOS
TRUCAJES

—
REPORTAJES
DE BODAS,
COMUNIONES,
BAUTIZOS,
EXCURSIONES

ENVIOS A PROVINCIAS
FACILIDADES DE PAGO



RENE CLAIR, DOCTOR «HONORIS CAUSA» DE LA UNIVERSIDAD DE CAMBRIDGE...

El gran director cinematográfico francés René Clair ha sido nombrado doctor «Honoris causa» de la Universidad de Cambridge.

La ceremonia tuvo lugar el día 7 de junio en la suntuosa gran sala de la Universidad. El Canciller de la misma, que presidió, elogió al nuevo «doctor», vestido con este motivo con el tradicional traje rojo y con el sombrero «Tudor».

Con el nombre latino de Renatus Clarus el cineísta francés ha sido inscrito entre los maestros de la famosa Universidad inglesa.

...Y JEAN COCTEAU, DE LA UNIVERSIDAD DE OXFORD

El mismo título honorífico se le ha concedido a Jean Cocteau, poeta, dramaturgo, dibujante y cineísta, en la Universidad de Oxford.

LA «POLYVISION»

En 1927, Abel Gance inventó y utilizó la triple pantalla en su famoso *Napoleón*, y ocho años más tarde, en una nueva versión sonora de la misma película, inventaba y ponía a punto la «perspectiva sonora», rebautizada «estereofonía».

Partiendo de sus concepciones, Abel Gance ha continuado sus trabajos, que le permiten hoy ofrecer una primera película titulada *Polyvision*, compuesta de varios cortometrajes que sobrepasan ya el grado experimental. Son, en particular, *Après de ma Blonde*, sobre un guión de Nelly Kaplan, colaboradora del director en sus trabajos actuales; *Châteaux de Nuages*, una sinfonía visual, también de Nelly Kaplan; *Fête foraine*, una cinta de impresión de un carácter a menudo surrealista; un dibujo animado abstracto, de Mac Laren, transpuesto a «polyvision». Este programa debe ser presentado en Francia bajo la lona de un gran circo, inaugurando así una nueva fórmula de espectáculo cinematográfico. Sobre una pantalla de treinta metros de ancho, «Polyvision» tiende, pues, a una renovación que no es aún más que embrionaria, puesto que se limita a la forma. Será solamente con *Le Royaume de la Terre*, ese «gran fresco de la era atómica» que Abel Gance anuncia para más adelante, con el que podrá dar la medida de la expresión nueva que imagina y de la cual nos muestra hoy los primeros efectos.

II JORNADAS INTERNACIONALES DEL FILM APLICADO A LA INDUSTRIA Y AL TRABAJO (BÉLGICA)

En diciembre de 1956 tendrán lugar en Bélgica las «Segundas Jornadas Internacionales del Film aplicado a la Industria y al Trabajo».

Están organizadas por el Ministerio de Trabajo y de la Previsión Social (Comisariado General de la Promoción del Trabajo) con la colaboración de otros Ministerios y el concurso de las asociaciones industriales y obreras.

Serán la continuación de las Primeras Jornadas Internacionales del Film Industrial, que tuvieron lugar en Bélgica en 1953 y que despertaron un vivo interés.

El propósito de las «Segundas Jornadas Internacionales del Film aplicado a la Industria y al Trabajo» es el de confrontar, estudiar y dar a conocer las realizaciones cinematográficas que presentan un interés práctico en el plan de la investigación industrial, de la formación profesional, de la enseñanza, de la propaganda industrial, de la información técnica, de la racionalización y el análisis de los problemas humanos del trabajo.

Serán tomados en consideración los films producidos en todos los países posteriormente al 31 de diciembre de 1952.

El reglamento completo puede obtenerse mediante demanda dirigida a la «Cinémathèque de Belgique», 23 Rue Ravenstein, Bruxelles.

LA CINEMATOGRAFIA SOVIETICA

La cinematografía soviética ha sido incluida por vez primera en los planes quinquenales, al fijarse un detallado programa de producciones en el actualmente vigente de 1956-1960. En el mismo están previstas la ampliación de los grandes estudios

cinematográficos de la U.R.S.S. en Moscú («Mosfilm») y Leningrado («Lenfilm») y la construcción de otros nuevos en Uzbekistán, Letonia, Minsk, Kiev y Bakú, todos los cuales deberán estar terminados en 1960. Los estudios de Moscú deberán producir en este quinquenio 150 «películas artísticas de largo metraje» (cifra igual a toda la producción cinematográfica rusa durante el lustro precedente), 70 los de Leningrado y 75 los de Ucrania. Según se afirma en los círculos competentes de Moscú, se trata de «liberar al cine de la nefasta influencia que durante tanto tiempo ha ejercido sobre él el culto de Stalin».

≡

¿Vamos hacia una comercialización del cine amateur?

ESTA es la pregunta que nos hacemos después de la lectura del artículo de fondo de M. Pierre Boyer en la gran revista francesa de cine amateur, pues los argumentos que expone en sus líneas deberían ser motivo de reflexión para los dirigentes de las federaciones amateurs.

En efecto, desde algún tiempo a esta parte se asiste a una floración de concursos y festivales de todo género no siempre limitados al cine amateur sino, la mayor parte de las veces, con propósitos turísticos regionales, cuando no es con motivos publicitarios particulares. Esas competiciones están, en principio, reservadas a los amateurs y se hallan con frecuencia entre las manifestaciones oficiales de nuestras asociaciones. ¿Cuál es su reconocido propósito? Dar a conocer los encantos de una región, de una ciudad, o los recursos de estos mismos lugares. La mayoría de esas competiciones están dotadas con premios de todas clases, muchos de ellos en efectivo, suficientemente atractivos para tentar a un cineísta amateur cuya afición le resulta grandemente costosa. El amateur clasificado, que quizá habrá ya conocido el éxito en su actividad, creará hallar así una oportunidad de trabajar con la perspectiva de redondear al mismo tiempo su presupuesto de cineísta.

Reconocemos que nos salimos aquí de los dominios del cine amateur. Pues el cineísta «deportivo» que abandona su independencia de espíritu, su libertad de inspiración, su mismo placer — pues también se filma por placer — para plegarse a los imperativos de los concursos... comerciales, está ya perdido para nuestra causa.

Se dirá que organizar concursos amateurs y dotarlos de premios en efectivo es alentar la producción y estimular la actividad; por el contrario, afirmamos nosotros que éste es el peor servicio que se puede rendir a nuestro arte.

No es sólo por altruismo que se apela al cineísta amateur, cuando los estudios profesionales están equipados para satisfacer todas las exigencias comerciales, sino, lo decimos bien alto, para obtener un trabajo a bajo precio que no satisfará jamás completamente. Esto crea el peligro de corromper el amateurismo puro y de sembrar el descorazonamiento.

(De «Film Ciné Amateur», de Zurich, sept. 1956.)

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERÁ OFERTAS

por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA



LA I REUNION NACIONAL DE CINECLUBS

y otras notas de interés

Cuando este número de OTRO CINE vea la luz, se habrá celebrado seguramente la I Reunión Nacional de Cineclubs, que convoca en Bilbao el Cine-Club «FAS», constituido eventualmente en Comisión para el apostolado del cine, por decreto del Prelado de aquella diócesis. Se trata, pues, de plantear los problemas del Cineclub a la luz de un enfoque abiertamente católico y buscarles una solución orientada en el mismo sentido. Y se trata, aún más, de encomendar al Cineclub una misión predominantemente formativa, tanto en el aspecto moral como en el intelectual y artístico.

El que podríamos llamar «Manifiesto» de esta primera Reunión dice así:

«PUESTO que el cine es un valor cultural universalmente aceptado, y millones de hombres acuden a diario a las 100.000 salas cinematográficas de todo el mundo;

PUESTO que el cine alimenta la realidad y los sueños de toda la Humanidad, en el fenómeno cultural más revolucionario que jamás haya podido idearse;

PUESTO que la necesidad y la urgencia de dedicar al cine nuestra máxima atención son indiscutibles;

PUESTO que el cine es un arte social y colectivo capaz de transformar los modos de pensar y de vivir de los hombres; lanzamos el siguiente

LLAMAMIENTO

Al hecho cultural, a la realidad que el cine es, no corresponde, hay que decirlo, una justa atención de los hombres dotados de inquietudes espirituales. Y en España, en concreto, el bajísimo nivel de cultura cinematográfica de las gentes, el desprecio o la ignorancia de casi todos los intelectuales respecto al cine y el simple concepto de que el cine es una diversión tosca, acentúan la urgencia y la necesidad de una actitud distinta, inteligente y plena de caridad hacia el cine y su destinatario.

Creemos que esta labor de educación principalmente puede conseguirse, en la actual etapa, mediante el Cine-Club y el Cine-forum, entendidos éstos no como reuniones elegantes donde el cine sea el pretexto y lo importante la vaciedad social, sino como ocasiones de formación y como extensión cultural cinematográfica. Y, por tanto, entendemos que, apenas cubierta una primera fase, los Cine-clubs y Cine-forums deben llegar a amplias minorías capaces de influencia. Y puesto que la cultura comienza en la escuela, también creemos que deben impulsarse los Cine-clubs infantiles que enseñen a los niños a enfrentarse con el arte más importante e influyente de todos los tiempos.»

El avance al programa de la I Reunión comprende los siguientes actos:

Miércoles, 3 de octubre. 7.30 tarde: Apertura oficial. 1. Saludo a los congresistas, por don Enrique Usobiaga, Presidente del Cine-Club «FAS». 2. Primera sesión de Cine-Club, dirigida por don José María Pérez Lozano: «El mundo del silencio».

Jueves, 4 de octubre. 11.30 mañana: Primera sesión de estudio. «Programación para los Cine-Clubs». Ponente: Don José Luis Albéniz. — 5.30 tarde: Primer Seminario: «Ideario de nuestros Cine-Clubs». Perfil estético. — 7.30 tarde: Segunda sesión de Cine-Club, dirigida por Gian Luigi Rondi: «Il tetto».

Viernes, 5 de octubre. 11.30 mañana: Segunda sesión de estudio. «Bases y censura para los Cine-Clubs». Ponente: Don José María García Escudero. — 5.50 tarde: Segundo Seminario: «Ideario de nuestros Cine-Clubs». Perfil ético religioso. — 7.30 tarde: Tercera sesión de Cine-Club, dirigida por don José Aguilera: «Los enamorados».

Sábado, 6 de octubre. 11.30 mañana: Tercera sesión de estudio. «Hacia un Cine-Club ideal». Ponente: Don José María Aicart. — 5.30 tarde: Tercer Seminario: «Ideario de nuestros Cine-Clubs». Caminos técnicos de logro. — 7.30 tarde: Cuarta sesión de Cine-Club, dirigida por el Rdo. P. Félix Morlón, O. P.: «La estrada».

Domingo, 7 de octubre. 11 mañana: Sesiones de Clausura. Quinta sesión de Cine-Club, dirigida por Henri Agel, «El diario de un Cura de aldea». Lectura de las Conclusiones de la I Reunión Nacional de Cine-Clubs. Palabras finales del Excmo. Sr. Obispo de la Diócesis.

Obsérvese que una de las sesiones de estudio está destinada al tema «Bases y censura para los Cineclubs». Este es un asunto que viene preocupando a los directivos de los Cineclubs españoles. Por circular reciente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro se recordó a los Cineclubs la obligación de atenerse a las normas prohibitivas de proyectar películas que no estén debidamente autorizadas. No dudamos de que la Dirección General tiene sus motivos para mantener esta medida en todo su rigor tanto para los cines públicos como para los cineclubs. Los presumimos perfectamente y aceptamos que el Estado exija la censura hasta para los cineclubs. Ahora bien; comprendemos, de otra parte, que, como dijo José María García Escudero y se reproduce en el órgano de los Cineclubs del SEU, «no pueden ser idénticas la censura ordinaria y la censura de cineclub». El cumplimiento estricto de las disposiciones vigentes en esta materia pone a los Cineclubs españoles en un grave aprieto, sometiendo a una vida precaria, más aún de la que ya venían llevando a pesar de las oportunidades que a menudo les eran facilitadas por Embajadas, Consulados e Institutos extranjeros. No dudamos de que en la I Reunión Nacional de Cineclubs se habrá intentado el estudio de una posible fórmula que salvaguarde los intereses morales de la nación y permita a los Cineclubs desarrollar la función digamos docente y orientadora para la que tienen razón de existir, que no para satisfacción de snobismos o de apetencias morbosas.

Hemos aludido al órgano de los Cineclubs Españoles del S.E.U., titulado «Cine-Club», del que han aparecido dos números, y al que saludamos cordialmente.

ACTIVIDADES

CINE CLUB PONTEVEDRA. — 27 de mayo de 1956: «El debut de Charlot» y «La última oportunidad». 10 de junio: «Cacería en el prado» y «Los hermanos Karamazoff». 17 de junio: «Cómo defenderse de la bomba atómica» y «El fugitivo».

CINE CLUB DE BURGOS. — 18 de marzo: «La puerta del cielo». 1 de abril: «Cómicos». 15 de abril: «La conquista del Monte Everest». 24 de abril: Aula de cine documental. 29 de abril: «Novio a la vista». 15 de mayo: Aula de cine documental. 10 de junio: «El espectro de la rosa». 24 de junio: «Las zapatillas rojas». 8 de julio: «Ballerina». Por la numeración de estas sesiones advertimos que nos faltan algunos programas.

CENTRO CATOLICO DE ORIENTACION CINEMATOGRAFICA DE SAN SEBASTIAN. — Sesiones 1 a 8. 15 de enero de 1956: «Enrique V». 22 de enero: «La belleza del diablo». 19 de febrero: «La balada de Berlín». 26 de febrero: «El ídolo caído». 18 de marzo: «Cristo». 19 de marzo: «El renegado». 22 de abril: «La gran ilusión». 29 de abril: «La guerra de Dios». Todas estas sesiones comprenden un coloquio dirigido después de la proyección.

CURSO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS. — Organizado por la Comisión Diocesana de Cine de San Sebastián, en colaboración con el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, se anunció para ser celebrado del 3 al 15 de septiembre un Primer Curso de Estudios Cinematográficos, que al redactar estas notas debe de estar desarrollándose. El curso comprende dos partes: una de estudios técnicos e históricos del cine y otra de estudios estéticos y morales. Para cualquier información, dirigirse al Cine Club San Sebastián, Alameda de Calvo Sotelo, 7, 1.º

CINE CLUB UNIVERSITARIO DEL S.E.U., SALAMANCA. — 27 de mayo: «Gaudí» y «Manos liberadas». 31 de mayo: «Rayo de sol» y «María». 3 de junio: «La Kermesse fantastique», «Entre sábado y domingo» y «Nocturno».

CINE CLUB UNIVERSITARIO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. — 17 y 24 de junio: «María Candelaria» y «Río escondido».

CINE CLUB DE OPORTO (Portugal). — 27 de mayo: «A night at the opera». 10 de junio: «Jeux interdits». 17 de junio: «Bienvenido, Mr. Marshall». 1 de julio: «Give us this day». 8 de julio: «The man in the White suit». Sesiones infantiles: días 27 de mayo y 10 de junio.

CINE CLUB DE BRAGA (Portugal). — 15 de mayo: «Guardie e ladri». 2 de junio: «María Candelaria». 19 de junio: «Río escondido». 10 de julio: «Give us this day». 17 de julio: «The naked City». 24 de julio: «A streetcar named desire».



EL GRAN CHARLOT. — Por Robert Payne. — Editorial A. H. R. Barcelona.

El título de esta obra de Robert Payne ya sugiere por anticipado que vamos a enfrentarnos, a través de su lectura, con una dedicación absoluta al personaje creado por Charlie Chaplin. No es, pues, una biografía del gran mimo, sino una obra circunscrita al tipo más considerable que ha dado el cine, tipo que, según frase del autor, nunca es fácil de definir y de delimitar.

Para dar una idea rápida de lo que es el libro, diríamos que dedica aproximadamente un tercio de sus páginas a bosquejar una síntesis histórica de las distintas facetas artísticas — próximas y lejanas — cuya influencia Payne relaciona con el proceso de eclosión del arte de Chaplin y, luego, en el resto, realiza un examen muy detenido de todas sus cintas — excepto *Candilejas* — de cada una de las cuales extrae interesantes consideraciones, tanto las que se refieren a los valores cinematográficos como aquellas encaminadas a la mejor comprensión humana de Charlot.

Ciertos posos ancestrales y el espíritu subyacente del dios Pan, que Payne pretende descubrir en Charlot, nos han parecido unos puntos de vista quizás algo aventurados, a pesar de la habilidad con que están expuestos. Aun reconociendo los innegables méritos que presupone una tarea de investigación muy erudita, para el lector presentan mayores atractivos los capítulos destinados a comentar los films, sin duda porque podemos aquilatar nuestro particular criterio con el señalado en el volumen y constatar nuestro asentir o disentir sobre algo en relación a lo cual tanto el autor como el lector poseen la misma base de juicio, en el supuesto, claro está, de que éste — el lector — haya visto algunos de los films en cuestión. Indudablemente Payne no hace un estudio exhaustivo de la personalidad tan compleja de Charlot, pero en su calidad de observador escrupuloso ofrece siempre ideas y conceptos muchas veces desapercibidos por el espectador corriente. Todos estamos de acuerdo en que Charlot no es simplemente un «clown» de cine, sino que, catapultándose fuera de las pantallas, adquiere por derecho propio una categoría insólita, de una solidez granítica, que le asegura su permanencia en el tiempo. Cualquier nueva aportación inteligente para conocer y comprender a un personaje que forma ya parte de la historia de nuestra época, debe ser, como esta que comentamos, bien recibida.

J. BALAGUER

CINEMATURGIA, de Tomás Galant. Editorial «Fomento de Culturas». Valencia.

Nos llega de la capital levantina un libro apasionado, pensado y sincero. Su teoría podrá ser discutida, pero no se le puede negar, ni mucho menos, el calificativo de *interesante*.

Refleja este libro la sólida preparación intelectual de su autor, quien enfoca la cuestión estética del cine desde un ángulo netamente intelectual, pero con un profundo conocimiento de las características propias de un arte que él estima como inmaturo.

La prevalencia literaria que Galant atribuye al arte cinematográfico — de ahí su denominación «Cinematurgia» — soluciona problemas que han hecho correr mucha tinta y que hasta ahora no han sido resueltos satisfactoriamente. Tales son la paternidad de la obra fílmica y su fungibilidad.

No nos atrevemos a decir si Galant soluciona satisfactoriamente estas cuestiones. Pero si afirmamos que sus considerandos invitan a la meditación y nos hacen dudar de unas teorías en que venimos asentando la obra de arte cinematográfica a pesar de reconocer que con ellas nos quedan varios cabos sin atar.

Los actuales conceptos de «guionista», «director», «guion literario», «guion técnico», «montajes», «cine abstracto», etc., son objeto de una revisión audaz en manos del autor de este libro; revisión de la que no escapa ni siquiera el cine amateur.

En este aspecto, que nos afecta tan directamente a quienes hacemos OTRO CINE, hemos de objetar a Tomás Galant que, aun reconociendo la verdad de sus afirmaciones en tanto enfoque el cine amateur desde el ángulo que él lo hace, debe tenerse en cuenta que, al menos por ahora, el cineísta amateur nace por lo general del cameraman, no del poeta. El cineísta amateur suele ser un fotógrafo metamorfoseado en quien surge posteriormente

la necesidad de hacer contar o expresar ideas a sus imágenes y para quien no existen los problemas de mecenazgo que Galant arguye.

Para el cineísta nato, como para el poeta nato, sí que resulta absurda la estructura actual del cine amateur, que le impone una seria dificultad económica y le exige menesteres técnicos, artesanos y secundarios, desdichados de su labor creadora. Para este cineísta en potencia la solución ideal es la concepción global del arte cinematográfico que propugna Tomás Galant. Pero este cineísta se halla tan cerca del cine profesional — o digamos del cine sin calificativos anexos — que para él entre cine amateur y cine profesional tan sólo existe la elemental diferencia de vivir o no vivir del cine.

J. T.



UN CATÓLICO VA AL CINE. De José María Pérez Lozano. Colección Remanso. Editor Juan Flors. Barcelona.

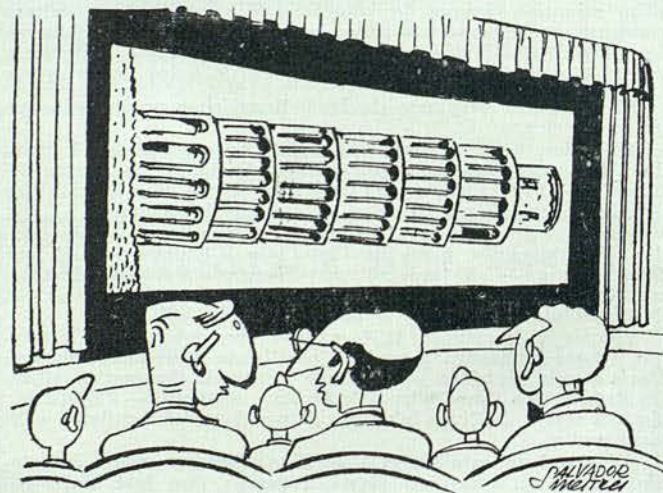
Existen varios libros que estudian las cuestiones de la religiosidad y de la moral frente al hecho cinematográfico (y viceversa). Suelen ser de personas — la mayor parte sacerdotes — que enfocan el tema con serena y docta objetividad y escudándose básicamente en una amplia documentación estadística. Este libro de Pérez Lozano tiene la virtud de estar escrito por un hombre que, además de ser íntegramente católico, ama intensamente al cine y ha puesto en su obra un enorme caudal de convicción, de pasión y de idealismo. También esgrime cifras y encuestas, pero subsidiariamente, como ratificación de sus manifestaciones. Lo más considerable es su visión subjetiva del tema y su viva, centelleante forma de expresarla, propia de la condición de periodista innata en el autor. Por ejemplo, sorprende — o puede sorprender a espíritus timoratos — que mientras el autor rechaza algunos films pretendidamente católicos, exalta como obras fílmicas de profundo contenido espiritual — y hasta utiliza el término «católicos» — a «Brigada 21» y «Solo ante el peligro».

El sentido «vital» de la religiosidad de este libro se manifiesta bien a las claras en este magnífico párrafo de su prólogo, titulado «Carta rápida a un lector que lleva prisa», y que constituye toda una tarjeta de presentación:

«Vamos a tomar en serio el cine. No pensemos que, en la vida, lo importante sea sólo hacer embalses y escribir tratados de investigación sobre los pelos que tenía en la barba Wifredo el Velloso, que deberían ser bastantes poco más o menos. No. En la vida, lo más importante es vivirla. Lo más importante es amarla. Porque la vida es de Dios y sólo la vida abre los caminos de Dios, y sólo por este camino de la vida se llega a Dios. Y porque todo lo que refleja la vida, todo arte, todo fruto de la inteligencia humana, es un pequeño espejo de Dios, de la suprema inteligencia de Dios. Y porque todo arte es, puede, debe ser arte de Dios.»

El libro contiene interesantes y bien apostilladas ilustraciones y una no menos interesante «documenta», la cual se abre con el «Manifiesto de las siete artes», de Riccioto Canudo, que, por cierto, es reproducido de la traducción dada por OTRO CINE en nuestro número 1, y consta así debidamente en el libro. Celebramos haber facilitado la difusión de tan importante documento en lengua española.

J. T.



— ¡Vaya! Por fin has encontrado el encuadre perfecto para la torre inclinada de Pisa.



FILMS EDITADOS EN 16 mm.

Por J. M.^a TINTORÉ

El cine de 16 mm., y en particular el de carácter comercial, se ve obligado a exhibir en sus salas de proyección películas que fueron puestas en explotación en paso de 35 mm. hace ya bastante tiempo; títulos que si bien en su día fueron de gran interés, al transcurrir el tiempo pierden, gran parte de ellos, aquel atractivo que tuvieron para el público.

Gracias a las revistas cinematográficas que llegan al más apartado rincón de nuestro país, todo el mundo está al corriente de las películas que continuamente se van presentando en las grandes capitales; sabe de cinematografía tanto o más que aquellos que viven de ella. Por esto cuando en una plaza determinada se instala un local comercial en 16 mm. el público no ve con agrado el desfile de títulos que llevan, muchos de ellos, unos cuantos años de explotación.

Por ejemplo, en la temporada 1955-56 fueron estrenadas unas 285 películas de las cuales sólo 17 fueron reducidas al formato de 16 mm.

¿Por qué las distribuidoras se muestran reacias en lanzar las copias de 16 mm.?

Esta es una pregunta que se hacen, por un lado, los propietarios de proyectores de paso reducido y, por otro, el público que asiste a los locales equipados con aparatos de 16 mm., principalmente en aquellos pueblos donde no existe otra instalación de paso normal.

La actitud de las distribuidoras tiene una explicación: temor a que el material de 16 mm. pueda perjudicar sus propios intereses en 35 mm. Por esto reducen sólo aquellas películas cuya explotación en paso normal está virtualmente terminada.

¿Es correcto este criterio? No del todo porque, repetimos, existen muchas instalaciones de 16 mm. situadas en poblaciones donde no funciona ningún cine de 35 mm. Son pueblos en donde podrían exhibirse títulos más modernos sin perjudicar para nada la explotación de 35 mm. Antes bien, producirían a las distribuidoras cinematográficas unos ingresos que de otro modo les están vedados. Penetrarían con su material en todos aquellos pueblos y llevarían su marca y prestigio a todos los cines de España, ya sean equipados con proyectores de uno u otro paso.

Entiéndase bien que hablamos de cines comerciales, legalmente establecidos y no tratamos ahora de aquellos otros proyectores instalados en Sociedades, Clubs, Centros, etc., que vienen funcionando en forma privada, pero que, al fin y al cabo, no son más que locales públicos disfrazados para eludir el pago de los correspondientes impuestos.

El Reglamento vigente entre empresas distribuidoras y exhibidoras, ya prevé el funcionamiento de estos locales no comerciales y limita la exhibición de películas a cuatro años de la fecha de su estreno en la respectiva plaza, si ésta tiene por costumbre reprimir el material, y a un año en aquellas otras que sólo realizan una visión.

Pues bien; si las distribuidoras lanzaran el material en 16 mm. con títulos modernos, fomentarían la creación de nuevos cinematógrafos en aquellos pueblos donde es desconocido hasta la fecha

y, respetando lo establecido por el aludido Reglamento, evitarían la competencia ilegal que en algunas ocasiones hacen los locales no comerciales a las empresas legalmente reconocidas.

Resumiendo, que el temor que sienten muchas distribuidoras en lo que se refiere al lanzamiento de sus películas reducidas al formato de 16 mm. es infundado y, por consiguiente, no hay razón alguna para privar a aquellos cines de 16 mm., instalados en plazas donde no existe otro local de paso normal, de poder exhibir en sus pantallas películas de más o menos actualidad.

Pues no hay que olvidar que el cine de paso reducido ha sido creado precisamente para poder llegar con todas sus indiscutibles ventajas al más recóndito lugar de cada país, abriendo nuevos mercados a la expansión del cine y procurar que su gran fuerza de expresión pueda ser utilizada por todo el mundo, ya se hable en una gran ciudad o en un pequeño y apartado pueblo rural.

NOTICIARIO EN 16 mm.

Al iniciarse la temporada 1956-57, las principales casas distribuidoras de películas lanzan sus listas de material en 16 mm.

UNIVERSAL INTERNACIONAL presenta diez interesantes títulos, entre los que sobresalen *Luisa*, *Entre dos amores*, *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, *Murallas de silencio*.

METRO GOLDWYN MAYER ofrece sus grandes éxitos: *Julio César*, *Fort Bravo*, *Todos los hermanos eran valientes*, *La reina virgen*, *Mogambo*, *Caravana de mujeres*, *La torre de los ambiciosos* y *El príncipe estudiante*.

SUEVIA FILMS también ha presentado su lista 1956-57, que comprende diez títulos, entre ellos, *Mare Nostrum*, *Murió hace quince años*, *La hermana Alegría*, *El Guardián del Paraíso*, *La Cruz de Mayo*.



Del film
AFRICA BAJO EL MAR

LUX lanza trece títulos más, entre ellos, *El tambor del Bruch*, *Hombres*, *Apartado de Correos 1001*, *El tercer hombre*, *Bienvenido*, *Mr. Marshall*.

MARIN presenta 24 títulos, descollando, *Hay un camino a la derecha*, *Don Quijote*, *Kubala*, *Pequeñeces*, y *Patio andaluz*.

HISPANO-FOX FILM aumenta su material con catorce títulos más, entre ellos: *El demonio del mar*, *Cómo le conocí*, *Cielo amarillo*, *La rosa negra*, *Telón de acero*.

MAHIER FILMS. Esta casa lanza su primera lista en 16 mm. con títulos tan interesantes como *África bajo el mar*, *Nagana*, *Japón bajo el terror del monstruo*. Es la primera distribuidora que pone al mercado el material de 16 mm. al mismo tiempo que el de paso normal.

«AFRICA BAJO EL MAR»

Producción Titanus. Distribuida por Mahier Films. Interpretada por Sofía Loren y Steve Barclay. Dirigida por Giovanni Roccardi. Clasificación de censura: Tolerada para menores. Clasificación moral: 3. Duración 70 minutos.

ARGUMENTO

Sebastián, padre de Bárbara, a fin de alejar a su hija de un vulgar cazador de dotes, decide financiar una expedición científica al mar Rojo, capitaneada por el profesor Kraus.

Para ello utilizan los servicios de una motogoleta, cuyo capitán, Paolo, se encarga de llevar a feliz término el cruce.

Con engaños, consigue embarcar a Bárbara, la que una vez a bordo discute con su padre, negándose a formar parte de dicho cruce; mas por hallarse ya lejos de la costa, no puede conseguir huir y no tiene otro remedio que permanecer a bordo.

África bajo el mar revela todos los secretos de la Naturaleza, trayendo a la luz los colores naturales y las bellezas y misterios incomparables de los abismos marinos del Continente negro. Entre mil peligros, audaces exploradores submarinos, superando todo obstáculo y adversidad, acaban por ganar la partida. Bárbara, con su carácter soberbio, pone serias dificultades durante la travesía, pero el capitán Paolo, con su carácter firme, consigue al fin dominar a la discolia muchacha, y lo que es más: acaba ésta por enamorarse de él.

De aquel memorable cruce al mar Rojo se logra, por un lado, el éxito científico propuesto por el profesor Kraus, y por el otro descubrir a Bárbara el amor verdadero, y su padre Sebastián, que antes sentía una profunda indiferencia por lo relacionado con asuntos marinos, también acaba por sentirse atraído por las bellezas incommensurables del mar.

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

Julio
JULIO CASTELLS
 FERLANDINA, 20
 TELÉFONO 31 07 39
 BARCELONA



REGLAS PARA EL MONTAJE DE FILMS EN COLORES

Don Angel Rojo Caicedo, de Madrid, nos insta para que le podamos dar algunas normas generales para el montaje de escenas filmadas en color.

R. — Las reglas que pueden tenerse en cuenta al montar un film en colores derivan de algunos hechos conocidos y de fácil aplicación en el cine:

1.º Los colores expresan, en general, «sentimientos» y por ello podremos agruparlos para *ambientar* determinadas secuencias. Se admiten los siguientes valores psicológicos:

Púrpura: majestad. Rojo: fuego, sangre, pasión. Amarillo: riqueza, esplendor, envidia. Verde: reposo, esperanza. Azul: tranquilidad, fidelidad. Violeta: vejez, tristeza, muerte.

2.º Una zona de color *tiñe* con el color complementario la zona contigua. Por lo tanto, dos colores complementarios sucesivos se avivan mutuamente.

Dos colores *fríos* contiguos se avivan mutuamente.

Dos colores *calientes* contiguos se amortiguan mutuamente.

El blanco resalta el tono del color sucesivo, mientras que el negro lo amortigua.

El gris abriga el color siguiente. Al revés, el gris se tiñe del color complementario.

Un color oscuro baja el tono del color claro vecino y, recíprocamente, eleva el tono del color oscuro sucesivo.

Otro hecho a tener en cuenta es la poca tolerancia del cine en colores para los grandes contrastes, por lo cual conviene filmar imágenes sin grandes diferencias luminosas.

Los contrastes de color en escenas sucesivas deben reservarse para la realización de efectos voluntarios y necesarios en el desarrollo de la narración filmica. De no buscar estos efectos de choque, entre dos planos con dominantes complementarios, intercalar otros planos en una *gradación* de colores vecinos.

En general es bueno buscar una continuidad de color en la sucesión de las escenas de una misma secuencia.

ALGO NUEVO *en tomavistas*

*2 grandes angulares
62° de campo*



I:19

F/6: film de 8
F/10: films de 9.5 y 16





CADA
ESTACION
TIENE
SUS
TEMAS...

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



8, 9½ Y 16 MILÍMETROS

filmoteca
de Catalunya