

AÑO II . N.º 9 . 1953

# otro cine

EL CINE Y LA DANZA  
¿QUÉ ES LA FOTOGENIA?  
DOCUMENTALES DE ARTE  
EL CINE EN RELIEVE  
LA ESTÉTICA DEL PLANO  
LOS TRUCAJES DEL CINE  
LA LECCIÓN DEL MOMENTO  
UN TEMA PARA UN FILM  
EL CONCURSO U. N. I. C. A.  
EL HUMOR EN EL CINE  
EL CINE COMERCIAL EN 16 mm



# Tan fácil..



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

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

Ninguna complicación al proyectar.

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



Representante  
General en España: **GERMAN RAMON CORTES** Aribau, 74  
Tel. 28 45 68 **BARCELONA**

**FilmoTeca**  
de Catalunya



AÑO II

1953

NÚMERO 9

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la  
SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de CataluñaRedacción y Administración:  
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85Redactores-Jefe:  
JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTÉY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

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

## Sumario

- Portada . . . . . Del film «Between Two Worlds», de Guy L. Cote.
- Editorial . . . . . Festivals.
- Estética . . . . . Sebastián Gasch: «Cine y Danza».  
José Palau: «Instinto y reflexión de la obra cinematográfica»  
J. Montoriol: «Iniciación al análisis del Film: IV El Plano».
- Estudio . . . . . J. L. Clemente: «El film de Arte y su técnica».
- Historia . . . . . René Jeanne: «Un profeta del arte cinematográfico: Jean Epstein».
- Documentos . . . . . Jean Epstein: «Algunas consideraciones sobre la fotogenia».
- Técnica . . . . . E. Jordana P.: «El cine en relieve: III. Sistemas sin anteojos».  
D. Fundido Encadenado: «Trucajes y Efectos técnicos. IV. Trucajes combinados».
- Crítica . . . . . José Torrella: «30 films uno por uno».
- Reportaje . . . . . J. M.<sup>o</sup> Aymerich: «Los Amateurs ante su público: Manuel Amat».
- Crónica . . . . . Jean Borel: «Panorámica del Concurso y Congreso Internacionales de Cine amateur U. N. I. C. A.»  
M. Rabanal Taylor: «Glosa al II Curso de Cinematografía de Santander».
- Temas . . . . . Joaquín de Prada: «Erase una flor...» (Guión para un film amateur.)
- Humor . . . . . Manuel Amat: «Tijeratura».  
«El cine amateur en su salsa.»
- Información . . . . . «El cine comercial en 16 mm.»  
José M.<sup>o</sup> Tintoré: «Importancia de los proyectores y sus cuidados».
- Actividades . . . . . Cine amateur. Fallo del XV Concurso Internacional de la U. N. I. C. A.

## SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

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

Primavera y verano parecen ser épocas propicias a la organización de esos festivales cinematográficos que crecen y se multiplican por doquier. Al paso que vamos llegará día en que no habrá ciudad que se precie sin su festival de cine.

El lector nos excusará por no informarle de cuantas manifestaciones de tipo internacional se efectúen por esos mundos. La escasa frecuencia de nuestra revista nos llevaría a cubrir totalmente su espacio con tales informaciones que, de otra parte, se encuentran en la prensa y en las publicaciones semanales y mensuales.

Lo cierto es, también, que nuestra prevención hacia un excesivo culto a la fiebre actualista nos evita dispendiar fáciles entusiasmos por esas celebraciones. Quisiéramos ante cada una de ellas poder separar los intereses turísticos que andan en fuego — cuando no también los políticos, y lo decimos por lo que parece sucedió en Venecia — y los intereses — o, mejor dicho, el interés — del arte cinematográfico. Quisiéramos también poder sopesar lo que realmente quede detrás de la papanatería y la frivolidad universales por la estrella de turno y por el último escándalo. Y detrás de la capa de snobismo que tales competiciones levantan.

No se crea, a pesar de lo dicho, que no reconocemos enseguida la parte apreciable de esos festivales, los cuales contribuyen a crear un clima de emulación entre las diversas cinematografías nacionales — y esto es interesantísimo si se piensa en el peligro de una absorción dominante por parte de una gran y única potencia cinematográfica —; y pulen y agudizan el sentido crítico y el gusto del público al enfrentarlo ante una contrastación valorativa que la rutina y dispersión del espectáculo difícilmente suscitan en su atención distraída. Y hasta admitimos el lógico margen de curiosidad que se aviva en todo amante del cine ante el paladeo de lo que se supone lo mejor y lo último de cada país. Por descontado que el mayor interés de esos festivales radica en la aportación de obras minoritarias y de nacionalidades exóticas que raramente podrían ser vistas en explotación comercial.

En esto, como en todo, se necesita solera, y hoy por hoy uno tiene que quitarse el sombrero ante la "Muestra" veneciana, pese a todos sus defectos conocidos y ocultos. Además de la concentración, ya de sí importante, de obras del cine que podríamos llamar grande, pesan en Venecia los festivales "menores", dedicados al cine documental, al cortometraje, al cine científico, al didáctico y al recreativo infantil, de los cuales el público y los corresponsales de prensa apenas se acuerdan. Y aún este año ha añadido Venecia a su programa una serie de sesiones retrospectivas del cine francés; sesiones cuyo extenso detalle constituye una auténtica historia viva del cine galo y resulta impresionante para el buen aficionado.

España no quiere ser menos en esta fiebre de internacionalismo, y lo encontramos natural, aunque quisiéramos se evitaran coincidencias desagradables y, especialmente, pedimos para nuestros festivales la menor cantidad posible de concesiones a la frivolidad y al divismo. Santander fué sede de un Curso al que, por su carácter formativo, dedicamos un comentario especial en otra sección. Málaga limitó su Semana — iniciativa loable — al cine español. San Sebastián y Barcelona han coincidido en sendos festivales, el primero incluso con premios y el segundo simplemente con proyecciones, las cuales, al amparo de las fiestas de Nuestra Señora de la Merced, han tenido una acogida en grado sumo estimulante para años sucesivos.

## TRABAJOS EN CARTERA

Tenemos en preparación los siguientes trabajos: «André Cayatte o el cine al servicio de la justicia», por M. Rabanal Taylor; «El ritmo», dentro de la serie «Iniciación al análisis del film», por J. Montoriol; «¿Dónde está el relieve?», por Jorge Juyol; «Trucajes de espejos y prismas», por Don Fundido Encadenado; «El cine en relieve sin gafas» (continuación), por E. Jordana P.; «Jorge Feliu» dentro de «Los amateurs ante su público»; comentarios sobre los films del Concurso Internacional de la UNICA (Bruselas), por Delmiro de Caralt y J. M. Galcerán.

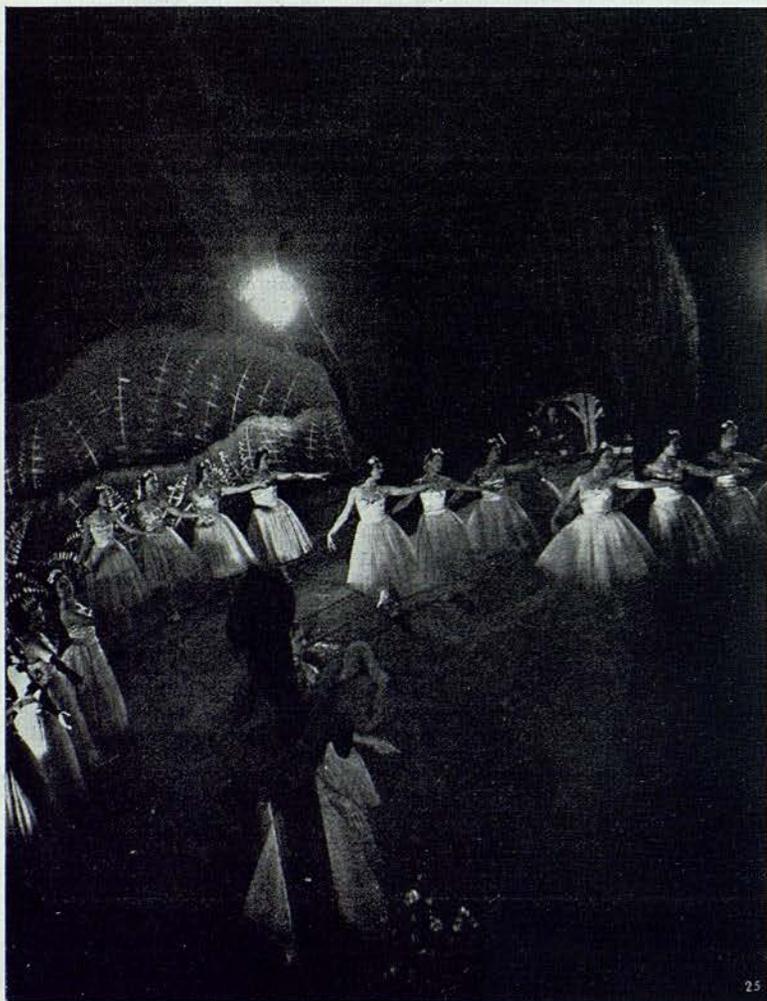
El lector encontrará en nuestro próximo número las habituales secciones fijas, algunas de las cuales («Labor de Cineclub», «Consultar no cuesta nada», «Última hora técnica») hemos tenido que suprimir a última hora por exceso de original en el presente número.

No se trata de crear una lista de películas en que la danza intervenga de una manera destacada - contacto externo de cine y danza- sino de extraer aquellas analogías íntimas que existan entre ambas formas de arte. Y este análisis nadie podía llevarlo más concienzudamente a cabo que nuestro admirado compañero Sebastián Gasch, quien coincide como culto teórico y sagaz crítico en una y en otra de dichas manifestaciones.

# CINE Y DANZA

Por SEBASTIÁN GASCH

El «ballet» GISELLE, representado en la Ópera de París, durante el rodaje del film «Symphonie en blanc», realizado por Serge Lifar.



U n arte, para ser arte, lejos de pedir auxilio a sus vecinos ha de buscar su poder expresivo en los medios que le son peculiares.

Si el crítico quiere ayudar al cine a instalarse en el cine y si, al propio tiempo, tiende a situarlo exactamente, por *comparación* y *limitación*, en el gran sistema de las artes, sólo puede hacerlo tratando de definir lo que puede ser considerado como los cánones artísticos propios del cine.

En efecto, no es el menor milagro aportado por el séptimo arte, el hecho de que se pueda invocar a propósito de él «todas las artes que, hasta la fecha, han organizado nuestras sensaciones». Pero es preciso que la invocación no vaya más allá. Que no vaya hasta la semejanza. Que el cine no sea la pintura, ni la escultura, ni la arquitectura, ni la música, ni la danza (arquitectura en movimiento), ni la literatura, ni aun la fotografía. Ni, sobre todo, el teatro: no se puede evitar vague por los labios de uno, una irónica sonrisa, al acordarse de las declaraciones hechas años atrás por Marcel Pagnol: «El cine parlante es teatro impreso».

Y he aquí nuestro querido cine, amputado de todo pasado, mal agregado todavía a los continentes futuros de la Belleza y flotando, sin ley promulgada, a la deriva de las prescripciones que cada cual lanza desde las otras orillas de la creación.

En las artes absolutas que han adquirido la unanimidad por los siglos y por la unanimidad que se ha creado en torno a sus obras maestras, todo sucede con gran facilidad, como si las leyes, los cánones de esas artes ya no tuvieran necesidad de nacer de la experiencia. Como si poseyeran a la vez la arbitrariedad y la virtud categórica de lo que se ha podido denominar un catecismo trascendente.

No sucede lo mismo en el arte del film. En el arte del film, el catecismo se parece al dios de Hegel. No es. Deviene.

Y la tarea del crítico se hace tanto más complicada cuanto que le resulta más difícil, al enfrentarse con un tema tan nuevo, limitarse escrupulosamente a la tarea ardua de señalar lo que empuja el film hacia el camino de ser un «film» o lo que le hace oblicuar hacia otras formas de expresión, y el dejar finalmente que la verdad se afirme por la elocuencia de las obras en sí, analizadas por ese crítico como justificación, consolidación, de un arte cinematográfico sin duda todavía indefinido.

Esto sentado, es indiscutible que existen ciertas relaciones entre el cine y la danza. Y esto es lo que trataremos de averiguar, por *comparación* y *limitación*, como decíamos más arriba, y no perdiendo nunca de vista que el cine es un arte independiente, bello en sí mismo, que tiene su significado propio, su realidad propia, sus leyes propias, que nada tienen que ver con las leyes de las demás artes.

En primer lugar, ¿qué es la danza? Más exactamente, ¿qué es la danza clásica? Ya que bosquejada por los maestros de las danzas llamadas de corte, amplificada y codificada por los académicos del Gran Siglo, exaltada por el romanticismo y vivificada por los rusos, la danza clásica, gran arte latino, danza de la razón pura, es la más completa y variada de cuantas danzas han existido, la verdadera danza.

Así pues, ¿qué es la danza? La estilización más consecuente del cuerpo humano en movimiento. La locomoción de la máquina humana — marcha, carrera y salto — se somete a los principios de armonía calculada y a la ley del número. En otras palabras, movimiento continuo de un cuerpo que se desplaza según un ritmo preciso y una mecánica consciente en un espacio calculado con antelación. La apoteosis plástica del cuerpo humano desplazándose en el espacio.

Esto, «grosso modo», por lo que hace al danzarín. En cuanto al coreógrafo, el creador del «ballet», es el arquitecto y el ingeniero, el maestro de obras que compone los grupos, construye los andamios aéreos, asegura su equilibrio, encadena las *secuencias de movimientos*, determina la fuerza del impulso, calcula el vuelo de una curva, amasa, esculpe, modela la persona de la danzarina o el danzarín.

Los tres factores de la danza son: ritmo, dinamismo, plástica. Dans l'univers de la Danse — escribía Paul Valéry (preferimos no traducirlo) — *le repos n'a pas la place, l'immobilité est chose contrainte et forcée, état de passage et presque de violence*. Por su parte, el escultor Despiau, que tantas danzarinas esculpió, define la danza como «el movimiento que puede dar origen a otro movimiento».

De todo lo cual se infiere que la danza organiza el movimiento al igual que el arquitecto organiza el espacio y el escultor los volúmenes: ¿No organiza también el cine el movimiento? La esencia del cine está en el movimiento. En la organización de este movimiento, ya que el ritmo cinematográfico pone en evidencia hasta qué punto el orden, duración y sucesión de las imágenes debe sujetarse a reglas rigurosas.

También los tres factores principales del cine, como los de la danza, son ritmo, dinamismo, plástica. La sintaxis visual, o sea, la resolución de todos los problemas de exposición, narración y expresión con términos estrictamente visuales, guarda cierta

relación con la sintaxis coreográfica. El séptimo arte produce en el ánimo del espectador emociones de índole genuinamente cinematográfica por medio de las imágenes consideradas en sí mismas y en sus relaciones entre sí. En el cine, cada imagen es una palabra, cada grupo de imágenes una frase. En la danza, cada «paso», cada actitud, es una palabra, cada grupo de «pasos», de actitudes da origen a las *secuencias de movimientos* arriba señaladas.

Pero supondría una ridícula e insoportable fatuidad intentar «descubrir» las leyes del cine a los lectores de OTRO CINE, en cuyas páginas la teoría del séptimo arte ha sido objeto de desarrollos tan brillantes como exactos. La cultura cinematográfica de esos lectores es lo suficientemente vasta para discernir, después de lo dicho sobre danza, los puntos de contacto que ésta tiene con el cine, los que tiene el guionista con el coreógrafo.

Hay otros aspectos de la cuestión, sin embargo. Y acaso sean éstos los más importantes. Hasta ahora hemos hablado de la estructura de ambas artes, pero no hay que olvidar que la forma no es el fin, sino el medio. En los dominios de la danza topamos también con el virtuosismo cerebral a la manera de Hitchcock. Pululan los virtuosos. Es que de todas las artes, acaso sea la danza la más propicia al desarrollo del virtuosismo, que se hace más temible a medida que aumenta la perfección técnica. Cuando se halla en posesión de un vehículo de expresión acabado y pulido tras muchos años de aprendizaje y una dura disciplina, que lo han convertido en un verdadero instrumento de precisión, el danzarín se siente anheloso de mostrar al público los resultados tan penosamente obtenidos con el sudor de su frente, y pugna por deslumbrar al espectador con los prodigios de su técnica, sin darse cuenta de que ésta — repitámoslo — es un medio y no un fin.

Lo cierto es que hay que infundir una emoción en la regla, hay que infiltrar una palpación humana en un oficio que, a fuerza de perfeccionarse ha llegado a transformarse en helado mecanismo. Ya decía Maritain que, por ser del hombre, en el hombre y para el hombre, el arte ha de huir de incurrir en la abstracción.

Volvamos al cine, que también incurre en esos peligros. Se ha dicho hasta la saciedad que Hollywood atraviesa una honda, alarmante crisis de argumentos. Se está quedando sin temas y, como suele suceder cuando no hay cosas que decir, o bien se desliza por la pendiente de lo trivial o bien se inclina hacia lo barroco de la técnica. Por lo que hace a esto último, diríase que, en la actualidad, ciertos cineastas americanos buscan el efecto, la originalidad y el principio de la belleza cinematográfica en la sutileza de los encuadres, el refinamiento de las imágenes, y en el atildamiento de la frase, sirviéndose para ello de lo más selecto y precioso del lenguaje visual. Y así el cine yanqui nos

abruma con una cantidad no despreciable de cintas con aspecto de orfebrería barroca, llena de retorcimientos y con profusión de adornos, ejecutada con arte y primor, pero sin contenido alguno.

Peor para ellos, porque el cine, en sus mejores épocas, ha sido ante todo y sobre todo el arte que ha dominado más ampliamente la imagen del hombre. Ningún arte ha buceado hasta tan hondo como él en la forma humana, ha seguido sus huellas con tanta fidelidad, ha escrutado tan profundamente el alma del hombre. Así, este arte que reúne el mayor número de medios para representar el hombre al hombre, dispone, por esta misma razón, del mayor poder para reconciliar al hombre con sí mismo.

Cuando se habrá reconocido todo eso y además lo que, por *diferenciación*, une el cine con la pintura, y lo que le aleja de ella; lo que, en el ritmo de su montaje, le emparenta con la música y lo que, en su ambición descriptiva, le aleja de ese arte de evocación; lo que le liga con la danza así como lo que le aparta de la misma; se habrá precisado los principales temas de observación que el crítico podrá desarrollar y afirmar en artículos constructivos.

Por último, comprobaremos, al margen de lo que antecede, que hasta ahora el «ballet» en el cine, aunque en los mejores casos le hubiesen dado perspectivas inusitadas y dimensiones gigantescas, no había rebasado nunca los límites del «ballet» fotografiado. Pues bien, *Un americano en París*, ha sido el primer film donde la danza ha sido concebida en función del cine. No es aventurado afirmar que hemos asistido a la aparición de un arte nuevo: la danza cinematográfica. Nos hallamos en presencia, en efecto, de ese fenómeno rarísimo que es el «ballet» cinematográfico, composición en el tiempo y el espacio totalmente libertada del «ballet» escénico fotografiado. Los amigos de la danza hallan en esta película la realización de uno de sus sueños más queridos: la integración de la danza en el cine por medio de una coreografía especialmente concebida para la pantalla. Y los amigos del cine encuentran en esta cinta los elementos de un espectáculo maravilloso e inesperado.

J. Gaschy

El «ballet» cinematográfico, composición en el tiempo y en el espacio, totalmente libertada del «ballet» escénico fotografiado, ha hallado en «Un americano en París» el primer film donde la danza ha sido concebida en función del cinema.





# Un profeta del arte cinematográfico:

## JEAN EPSTEIN

Por RENÉ JEANNE

JEAN Epstein ha muerto. Es posible que este nombre no diga una gran cosa a muchos de aquellos que piden hoy a las pantallas la dosis semanal de emociones de que tienen necesidad. Y no obstante, fué Epstein uno de los hombres que más han hecho para que el cine sea lo que es, a saber: un medio de expresión cuyo carácter artístico ha terminado por imponerse. Uno de esos hombres que más apasionada, más eficaz y, al mismo tiempo, más audazmente, han trabajado por la evolución de este arte. Buen obrero y profeta a la vez. Doblemente profeta por cuanto, ya antes de entrar en un estudio de cine, Jean Epstein había puesto su pluma al servicio del arte en el cual iba a calificarse publicando dos volúmenes donde dejaba ver que había en él un poeta nato y un cineísta en potencia. Esos libros son «La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'Intelligence» y «Bonjour Cinéma». He aquí, pues, desde 1921, la palabra que debería ser inscrita en el frontis de la obra de Jean Epstein; aquella palabra que dominará toda su vida y que reencontrará el año 1946 en la cubierta de una de sus últimas obras: «L'Intelligence d'une Machine», suma de sus ideas y de sus experiencias, que constituye una especie de filosofía del Cine.

En realidad, el primer film en cuyo genérico puso Jean Epstein su nombre junto al de Jean Benoit-Levy — fué un «Pasteur» acometido para conmemorar el centenario del nacimiento del gran sabio — en nada dejaba prever al cineísta que llegaría a ser. Pero algunos meses más tarde, con *L'auberge rouge*, inspirada en un cuento de Balzac, el velo que cubría su futuro fué levantado en parte, lo que no impidió que la presentación de *Coeur fidèle*, el siguiente año, fuese para la mayoría de los espectadores una verdadera revelación.

Historia de una pobre muchacha, sirvienta en un bar, supe-ditada a dos hombres, *Coeur fidèle* hubiese podido ser uno de tantos melodramas sombríos como se ven a diario en las pantallas, si Jean Epstein, anticipándose un cuarto de siglo a la «escuela neorrealista» italiana, no hubiese hecho de él el primer film de atmósfera y de verdad humana. Singular mérito al que venía a añadirse, entre otros, el de haber utilizado los recursos de la técnica cinematográfica en el célebre episodio de *La Fête foraine*, no a la caza de efectos de virtuosismo puro, sino para hacer sensible la evolución psicológica de sus personajes: milagro de la inteligencia.

Así, desde 1923 Jean Epstein se reveló tal y como el futuro le ha visto y deberá verle.

Desgraciadamente, el éxito de *Coeur fidèle* llamó sobre él la atención de productores que le acantonaron en una producción comercial para la que no estaba hecho. Privado de la libertad que para ser él mismo precisaba, produjo entonces un cierto número de películas que, evidentemente, valían más que las de la época, pero nada se encontraba en ellas que recordara a *Coeur fidèle*. Inteligente como era, Epstein se dió cuenta de ello y valerosamente recobró su libertad a fin de poder proseguir su obra en condiciones acordes con sus ideas y sus gustos. Bello ejemplo de independencia.

Un tratadista con treinta años de experiencia cinematográfica, René Jeanne, Presidente de Honor de la "Association Française de la Critique de Cinéma", autor de numerosas obras de historia y estética cinematográfica, novela y teatro, habla hoy a los lectores de OTRO CINE sobre la figura de ese gran teorista y creador cinematográfico que fué Jean Epstein, nacido en Varsovia el 1889 y fallecido esta reciente primavera en París.

En *Bonjour Cinéma*, había escrito Epstein: «El Cine confiere un valor demasiado importante a lo que exteriormente representan los actos de la inteligencia. Es un mal pintor, un mal escultor, un mal novelista. Podría resultar que ni siquiera fuese un arte, sino otra cosa, quizá más. Lo que le distingue es que a través del cuerpo registra el pensamiento. Lo amplifica y hasta a veces lo crea allí donde no existe». Registrar el pensamiento a través del cuerpo, es lo que Epstein había intentado hacer, y lo había conseguido, en *Coeur fidèle*. Esta verdad que por ella misma tiene la fuerza de un dogma, será su directriz en el curso de los años 1927-29; los cuales van a fechar cuatro films; aquellos que Epstein debía al arte cinematográfico desde 1923: *Six et demi onze*, cuyo guión le suministró su hermana Marie-Antoine, como ya le había suministrado el de *Coeur fidèle*; *La Glace à trois faces*, según una narración de Paul Morand en la que un hombre es presentado sucesivamente bajo tres aspectos distintos que son aquellos bajo los cuales le ven tres mujeres distintas; *La Chute de la Maison Usher*, según la obra de Edgar Poe, y *Finis Terrae*.

Con estos cuatro films perseguía poner sus actos en acuerdo con sus escritos, pasando del intelectualismo puro (*La Glace à trois faces*) al expresionismo depurado (*La Chute de la Maison Usher*), para desembocar en el realismo sin concesiones (*Finis Terrae*), en el que prescindía deliberadamente de actores profesionales, sin otro recurso para animar sus personajes que los pescadores y quemadores de algas. ¿Ha ido más lejos Vittorio de Sica en su *Ladrón de bicicletas*?

Ejercitándose de tal suerte en los dominios más contradictorios es posible que Jean Epstein no sólo obedeciese a la necesidad de libertad de que estaba poseído y quisiera demostrar a los productores que le desdeñaban de cuánto era capaz. Pero esto fué en vano y tuvo que continuar luchando para vivir. Entretanto el Cine había empezado a hablar. Jean Epstein vió en ese progreso una ocasión para nuevas búsquedas: *Mor Vran*, *La Femme du bout du Monde*, *Le Tempestaire* — tres films y un sólo tema: el mar —, señalaron desde 1930 a 1947 — comprendido el paréntesis de la ocupación — las diversas etapas de esas inquietudes.

Después, ignorado u olvidado por los comerciantes del cine, trabajó Epstein para la O.N.U., uniendo su nombre y su talento a una veintena de cintas cuyo interés humano es tan grande como su valor artístico, y en las cuales, a pesar del carácter documental en que tenían que estar informadas, logró permanecer fiel a sí mismo; es decir, al hombre que, desde 1921, había escrito: «El Cine es el más potente medio de poesía, el medio más real de lo irreal».

Pero quizá porque creía en esa palabra, «poesía», Jean Epstein, profeta del arte cinematográfico, no cubrió la carrera remunerativa de tantos confeccionadores de comedias ligeras o de melodramas.

Que cuantos aman al verdadero Cine sepan conservar el recuerdo de su nombre y de su fe.

*Jeanne*

## JEAN EPSTEIN

Como homenaje a la memoria de Jean Epstein, exhumamos un fragmento de su libro "Le Cinématographe vu de l'Etna" ("Les Écrivains Reunis", 1926), en el cual completa la teoría de Delluc sobre la fotogenia. Puede que algunos consideren las ideas de Epstein elementales de puro conocidas, pero resultan tanto o más interesantes hoy, en el año 1953, con el diálogo, el color y el relieve, que en 1926. Además, el ropaje con que Epstein viste sus ideas — una formulación que puede considerarse científica, en el lenguaje apasionado y centelleante de un poeta (que poeta fué también Epstein, y autor de un ensayo de explicación de la poesía: "La Lyrossophie") — da a sus escritos un permanente atractivo.

# ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FOTOGENIA

El cine se me antoja parecido a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre, es decir, por las necesidades inferiores del vivir, y desunidos por los corazones, o sea, por las necesidades superiores del emocionarse. El primero de esos hermanos es el arte cinematográfico; el segundo es la industria cinematográfica. Sería conveniente un cirujano que separase a esos dos hermanos enemigos sin quitarles la vida; o un psicólogo que allanara las incompatibilidades entre ambos corazones.

Me permitiré tan sólo hablar aquí del arte cinematográfico. El arte cinematográfico ha sido denominado por Louis Delluc «fotogenia». El vocablo es feliz; conviene retenerlo. ¿Qué es la fotogenia? Yo llamaría fotogenia a todo aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que acrezca su cualidad moral por la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no sea aumentado por la reproducción cinematográfica no es fotogénico, no participa en el arte cinematográfico.

Pues todo arte edifica su ciudad prohibida, su dominio propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a cuanto no sea él mismo. Resulta harto sorprendente decirlo, pero la literatura tiene que ser literaria; el teatro, teatral; la pintura, pictórica; y el cine, cinematográfico. La pintura se libera hoy de no pocos cuidados de parecido y de relato. Los cuadros que narran en vez de pintar, los cuadros anecdóticos e históricos apenas se exponen en otros sitios que en las secciones de moblaje de los grandes bazares — donde debo reconocer que se venden muy bien. Pero lo que podría llamarse alta pintura, persigue no ser más que pintura, es decir, vida del color. Y esto que vendría denominar literatura se desinteresa de las peripecias según las cuales el detective encuentra el tesoro perdido. La literatura se esmera en no ser más que literaria.

Parejamente, el cine tendrá que evitar cualquier relación que pueda resultar aciaga, con un tema histórico, educador, novelesco,

moral o inmoral, geográfico o documental. El cine tiene que aspirar a ser poco a poco y en definitiva, únicamente cinematográfico, es decir, no utilizar otros elementos que los fotogénicos. La fotogenia es la expresión pura del cine.

¿Cuáles son, pues, los conceptos fotogénicos del mundo, aquellos a los cuales el cine tiene el deber de limitarse? Temo tener que proponer a una cuestión tan importante una respuesta prematura. No olvidemos que si el teatro tiene tras sí algunas decenas de siglos de existencia, el cine cuenta justo veinticinco años de edad. Es un joven enigma. ¿Es un arte? ¿O menos? ¿O una lengua en imágenes pareja a los jeroglíficos del antiguo Egipto, cuyo misterio desconocemos y hasta ignoramos cuánto de ella ignoramos? ¿O una prolongación inesperada en el sentido de la visión, una especie de telepatía del ojo? ¿O un reto arrojado a la lógica del mundo, por cuanto esta mecánica del cine compone el movimiento adicionando sucesivas suspensiones de la película ante los haces luminosos; crea, pues, la movilidad con la inmovilidad; demuestra así, perentoriamente la justeza de los falsos razonamientos de Zenón de Elea?

¿Sabemos lo que será dentro de diez años la T.S.F.? Sin duda un octavo arte que resultará tan enemigo de la música como actualmente el cine es contrario del teatro. Tampoco sabemos lo que dentro de diez años será el cine.

Hoy hemos descubierto la propiedad cinematográfica de las cosas, una especie de potencial emotivo, nuevo: la fotogenia. Empiezan a sernos conocidas algunas circunstancias en las cuales esta fotogenia aparece. Por mi parte propongo una primera precisión hacia la determinación de los aspectos fotogénicos. Antes he dicho: es fotogenia todo aspecto cuyo valor moral se encuentra aumentado por la reproducción cinematográfica. Ahora digo: tan sólo los aspectos móviles del mundo, de las cosas y de las almas, pueden ver su valor moral acrecentado por la reproducción cinematográfica.

Esta movilidad debe entenderse en el sentido más general, según todas las direcciones perceptibles al espíritu. Generalmente se conviene en decir que esas direcciones que dependen del sentido de la orientación son en número de tres: las tres direcciones del espacio. Nunca he comprendido por qué se envuelve en tanto misterio la noción de la cuarta dimensión. Ella existe, muy ostensible; es el tiempo. El espíritu se desplaza en el tiempo como se desplaza en el espacio. Pero mientras en el espacio son imaginadas tres direcciones perpendiculares entre sí, en el tiempo sólo puede concebirse una dirección: el vector pasado-futuro. Puede ser concebido un sistema espacio-tiempo en el que esta dirección pretérito-futuro pase también por el punto de intersección de las tres direcciones admitidas en el espacio, en el instante en que se encuentre entre el pasado y el porvenir: el presente, punto del tiempo, instante sin duración, como los puntos del espacio geométrico carecen de dimensión. La movilidad fotogénica es una movilidad dentro de este sistema espacio-tiempo, una movilidad a la vez en el espacio y en el tiempo. Puede decirse, pues, que el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo.

Esta fórmula, que es importante, no es una pura visión del espíritu. Algunos films han dado ya experiencias concretas de ella. En primer lugar, algunos films americanos, testimoniando el más precoz e inconsciente sentido cinematográfico, mostraron el bosquejo de los cinogramas espacio-tiempo. Más tarde, Griffith, gigante del cine primitivo, hizo clásicos esos desarrollos zigzagueantes, entrecortados, cuyos arabescos evolucionan casi simultáneamente en el espacio y en el tiempo. Con más consciencia y mayor claridad, nuestro maestro actual, Gance, compone esta asombrosa visión de los trenes disparados por los railes del drama. Es preciso comprender por qué esas carreras de ruedas

Del film COEUR FIDELE (1923)





Del film LA BELLE NIVERNAISE (1923)

en *La Roue* (1) son las fases más clásicas actualmente escritas en lenguaje cinematográfico. Es porque en ellas están las imágenes en que las variaciones, si no simultáneas por lo menos concurrentes, de las dimensiones espacio-tiempo, representan el papel mejor diseñado.

Pues esto, en suma, se convierte en una cuestión de perspectiva, en una cuestión de dibujo. La perspectiva del dibujo es una perspectiva de tres dimensiones; y cuando un escolar hace un dibujo en el que no tiene en cuenta la tercera dimensión, la profundidad, el relieve de los objetos, se considera que ha hecho un mal dibujo, que no sabe dibujar. El cine añade a los elementos de perspectiva empleados por el dibujante, una nueva perspectiva en el tiempo. El cine da el relieve en el tiempo, además del relieve en el espacio. En esta perspectiva del tiempo el cine permite asombrosos escorzos o extractos, entre los cuales se conoce, por ejemplo, esa sorprendente visión de la vida de las plantas y de los cristales, pero que no han sido aún utilizados dramáticamente. Si antes he dicho: el dibujante que no utiliza la tercera dimensión del espacio para su perspectiva es un mal dibujante, estoy obligado a decir ahora: el compositor de cine que no juegue la perspectiva en el tiempo es un mal cineísta.

Por otra parte, el cine es un lenguaje, y como todos los lenguajes es animista, o sea que presta una apariencia de vida a cuantos objetos señala. Cuanto más primitiva es una lengua, más esta tendencia animista aparece marcada en ella. Es inútil subrayar hasta qué punto es aún primitivo el lenguaje cinematográfico en sus términos y en sus ideas; por lo que no hay lugar a extrañarse de que sepa prestar una vida tan intensa a los objetos más muertos que tenga que describir. A menudo ha sido reiterada esa importancia casi-divina que adquieren, en gran plano, los fragmentos del cuerpo, los más fríos elementos de la naturaleza. Un revólver en un cajón, una botella rota en el suelo, un ojo circunscrito en el iris, se elevan, por el cine, a la dignidad de personajes del drama. Siendo dramáticos, parecen vivientes, como situados en la evolución de un sentimiento.

Llegaré incluso a decir que el cine es politeísta y teogónico. Esas vidas que él crea haciendo surgir los objetos de las sombras de la indiferencia a las luces del interés dramático; esas vidas tienen relación con la vida humana. Esas vidas son parecidas a la vida de los amuletos, de los objetos amenazantes y *tabú* de ciertas religiones primitivas. Creo que si se quiere comprender cómo puede un animal, una planta, una piedra, inspirar respeto, temor, horror, tres sentimientos principalmente sagrados, hay que verles vivir en la pantalla sus vidas misteriosas, mudas, extrañas a la sensibilidad humana.

El cine otorga así a los aspectos más yertos de las cosas y de los seres, el mayor bien anterior a la muerte: la vida. Y esta vida la confiere por su aspecto más alto: la personalidad.

La personalidad sobrepasa a la inteligencia. La personalidad es el alma visible de las cosas y de las gentes, su herencia aparente, su pasado inolvidable, su porvenir ya actual. Todos los aspectos del mundo elegidos a la vida por el cine, lo han sido a condición de poseer una personalidad propia. Esta es la segunda precisión que desde ahora podemos aportar a las reglas de la fotogenia. Propongo, pues, decir: tan sólo los aspectos móviles y personales de las cosas, de los seres y de las almas pueden ser fotogénicos, o sea, adquirir un valor moral superior por la reproducción cinematográfica.

Un gran plano de ojo no es ya el ojo; es UN ojo. Es decir, el decorado mimético donde aparece a menudo el personaje de

(1) *La Roue* («La Rueda»), film de Abel Gance, 1922.

la mirada... He apreciado mucho el concurso organizado recientemente por una revista de cine. Se trataba de adivinar unos cuarenta artistas de la pantalla, más o menos conocidos, de los cuales la publicación reproducía tan sólo unas fotos truncadas, limitadas a los ojos. Se trataba pues, de encontrar cuarenta personalidades de la mirada. Era ésta una curiosa tentativa inconsciente para habituar a los espectadores a estudiar y a conocer la personalidad flagrante del fragmento ojo.

Y un gran plano de revólver, deja de ser un revólver para ser el personaje-revólver, es decir, el deseo o el remordimiento del crimen, de la bancarrota, del suicidio. Es sombrío como las tentaciones nocturnas, reluciente como el reflejo del oro codiciado, taciturno como la pasión, brutal, abultado, grávido, frío, receloso, amenazador. Tiene un carácter, unos hábitos, unos recuerdos, una voluntad, un alma.

Mecánicamente, el objetivo llega por sí sólo a publicar la intimidad de las cosas. Es así como fué descubierta, desde luego por azar, la fotogenia de carácter. Pero una sensibilidad valdiera, quiero decir personal, puede dirigir el objetivo hacia hallazgos cada vez más preciosos. Ahí radica el papel de los autores de films comúnmente denominados directores o realizadores. Ciertamente, un paisaje fotografiado por uno de los cuarenta o cuatrocientos directores sin personalidad que Dios lanzó sobre el cine como en otro tiempo lanzara las langostas sobre el Egipto, es parecido exactamente a ese mismo paisaje fotografiado por otro de esos langostas del cine. Pero ese paisaje o ese fragmento de drama realizado por un Gance no se parecerá en nada a lo que hubiera sido visto por los ojos y el corazón de un Griffith, de un L'Herbier. Es así cómo hace irrupción en el cine la personalidad de algunos hombres, el alma, la poesía en fin.

Recuerdo de nuevo *La Rueda*. Cuando Sísifo muere, todos hemos visto su alma miserable separarse del cuerpo y deslizarse por las nieves en sombra conducida por el vuelo de los ángeles.

Y he aquí que alcanzamos la tierra prometida, el país de la gran maravilla. La materia se modela aquí al hueco y al relieve de una personalidad; la naturaleza toda, todos los objetos aparecen como un hombre los sueña; el mundo está hecho como creemos que es; suave, si lo imaginamos suave; duro, si lo creemos duro. El tiempo avanza o retrocede, o se detiene y nos aguarda. Una nueva realidad se descubre; realidad de fiesta que resulta falsa para la realidad de los días laborables, como ésta es falsa a su vez para las certidumbres superiores de la poesía. La faz del mundo puede parecer cambiada, puesto que nosotros, los mil quinientos millones de seres que la poblamos, podemos ver a través de unos ojos ebrios a un tiempo de alcohol, de amor, de felicidad y de desdicha; a través los lentes de todas las locuras: odio y ternura; puesto que podemos ver la cadena clara de los pensamientos y de los sueños, lo que hubiese podido o debido ser, lo que era, lo que nunca fué ni podrá ser, la forma secreta de los sentimientos, el rostro espantoso del amor y de la belleza, el alma en fin. «La poesía es, por lo tanto, cierta, y existe tan realmente como el ojo.»

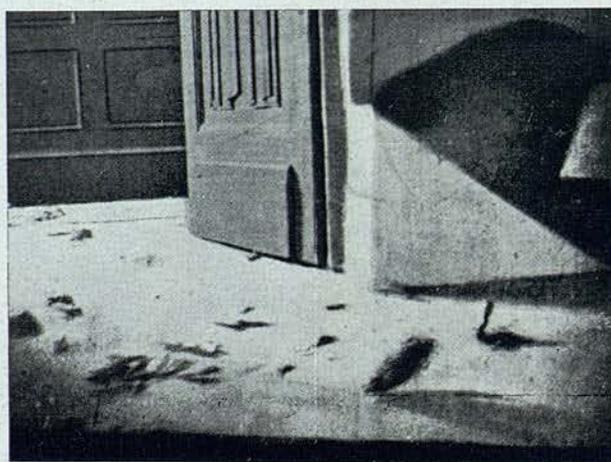
La poesía, que podíamos creer no era más que artificio verbal, figura de estilo, juego de la metáfora y de la antítesis; en fin, algo parecido a nada, recibe aquí una esplendorosa encarnación. «La poesía es, por lo tanto, cierta y existe tan realmente como el ojo.»

El cine es el más potente medio de poesía, el medio más real de lo irreal, de lo «surreal» como habría dicho Apollinaire.

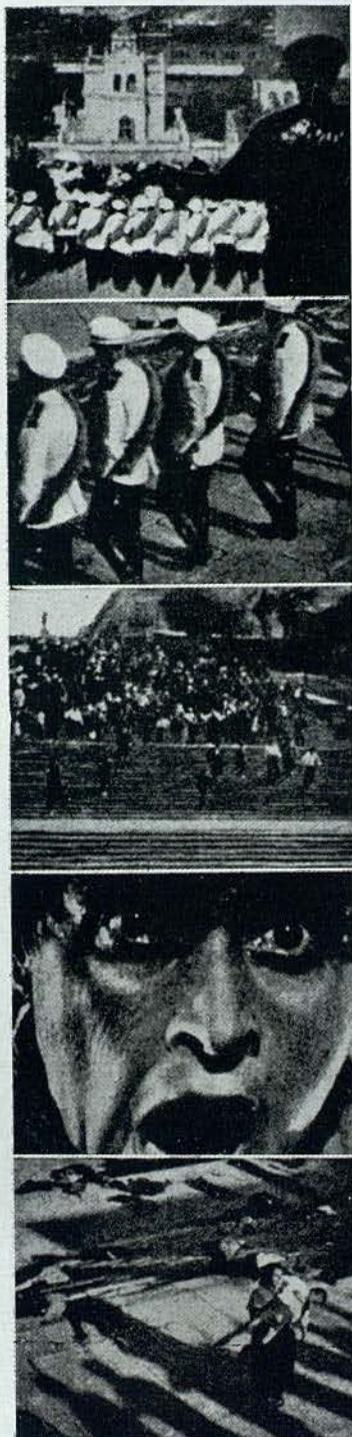
Por ello somos varios quienes hemos puesto en él nuestra más firme esperanza.

JEAN EPSTEIN

Del film EL HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER (1928)



## INICIACIÓN AL ANÁLISIS DEL FILM



EN una novela los capítulos se escriben con palabras; en el film las secuencias se *escriben* con planos. En una novela el escritor realiza su creación artística mediante la ordenación de las palabras; el lector, al comunicarles un *acento* especial, colabora con él en la forma final de la obra de arte. En el Cine el guionista realiza su creación artística mediante la ordenación de los planos; el director, al comunicarles un *acento* especial, da su forma definitiva a la obra de arte: el espectador descansa totalmente. De la misma manera que, por regla general, quien interpreta una poesía es su creador, quien mejor dará forma a un plano cinematográfico será su propio autor: de ahí la conveniencia de que guionista y director sean una misma persona; o se hallen muy compenetrados, que es lo mismo. Caso de John Ford y Dudley Nichols, por ejemplo.

Expuesta la significación del plano y su valor funcional, dejemos el símil literario. Creo que todo cineísta conocerá la nomenclatura de los mismos (plano detalle, gran primer plano, primer plano, etc. — nomenclatura española —, o plano muy corto, plano corto, plano semicorto, etc. — nomenclatura americana —, y la de los movimientos de la cámara (panorámica, «travelling», grúa), así como lo que ella significa. Prescindiremos pues de todo intento de descripción, pasando directamente al análisis de su valor estético.

¿Qué planos habrá que usar en cada caso concreto? ¿Cuál es el efecto emotivo que tal o cual plano desencadena en el espectador?... Es evidente que estas son preguntas sin respuesta; pues si, desgraciadamente, la tuvieran, el Cine dejaría de ser un Arte para convertirse en una especie de gigantesco «puzzle» en que cada parte tendría inexorablemente su sitio y sólo él: se habría cortado toda posibilidad de creación. Es este un punto en el que cabe insistir extraordinariamente, pues la obra cinematográfica, que como todo producto humano tiene sus defectos, posee de por sí una acusada tendencia a valerse de resortes estereotipados que, por otra parte, y de ahí la tendencia de caer en ellos, son de efecto infalible.

Analicemos el clásico efecto de los planos «a vista de gusano» y «a vista de pájaro»: sabido es que un personaje «tomado» en plano muy largo y a vista de pájaro aparece como vencido, insignificante, desamparado, mientras que un plano corto del mismo a vista de gusano, nos lo presenta como dominante, triunfador. Un buen ejemplo del uso perfecto de un resorte estereotipado en el momento preciso, nos lo ofrece Fritz Lang — que, corrientemente, es más artesano que artista — al emplear el anterior truco, con efecto cómico certero en uno de los escasos momentos en que cede la tensión dramática de «M» («M», 1931). Nos referimos a la secuencia del film en que cada uno cree ver en su vecino al temido asesino; concretamente, a la escena de la calle en que el gigantón — que cada vez que habla aparece a vista de gusano — acusa al pequeño e insignificante hombre — que nos es presentado repetidamente a vista de pájaro — de ser el propio vampiro. El efecto viene realizado por el físico de ambos protagonistas, lográndose plenamente el fin propuesto.

Sin embargo, son legión los casos en que no es justificado el echar mano de los resortes «prefabricados», siendo en general preferible el logro de idéntico efecto por otros medios. Pidiendo previamente perdón a los lectores, por inmismirme en terreno ajeno, voy a convertirme accidentalmente en guionista para exponer un ejemplo que resulte claro. Supongamos a una mujer, una de cuyas manos sostiene un valioso objeto — de los que cuestan un fortunón — regalo de su amado; en este mo-

## IV EL PLANO



mento recibe la noticia de que el dinero empleado en su compra proviene de un robo con asesinato (lo pongo un poco trágico para que resulte más expresivo), cometido por el hombre. ¿Cómo efectuar la planificación de la escena? Veamos dos procedimientos:

1) *Procedimiento estereotipado* (de efecto seguro, pero que sólo daría lugar a una obra de artesanía). — En el momento de recibir la noticia tenemos a la mujer en plano medio; su reacción anímica es traducida por un movimiento de «grúa» en «retro», que la deja, en plano muy largo y a vista de pájaro, sola e insignificante en medio de los desérticos andenes de una estación (para completar los efectos «prefabricados», quedaría muy bien la siguiente nota sonora: el silbido de la locomotora de un tren que se aleja).

2) *Procedimiento creador* (de efecto no seguro, pero que si resulta dará lugar a una creación artística). — Tenemos a la mujer en plano semilargo; la cámara se halla a ras del suelo pero con su eje horizontal, de manera que si bien encuadra toda la silueta de la mujer — en uno de los lados del encuadre —, debido a la distancia, sus pies quedan a la altura del objetivo. Recibe la noticia y suelta el valioso objeto: este rueda por el suelo hasta quedar en plano muy corto. En este momento la cámara cambia el foco de la mujer al objeto: éste queda delineado y obsesionante, mientras que la figura femenina aparece desenfocada en segundo término. La cámara no se ha movido. La banda sonora guarda el más profundo silencio.

Cuando contemplamos un cuadro (una obra maestra, se entiende), nos fijamos precisamente en aquello que el pintor se propuso: asimismo ocurre en el Cine, ya que el autor tiene en su mano el resorte de la planificación que le permite *realzar* lo que crea oportuno. Un primer plano puede incluso hacer cobrar inusitado valor dramático a puros objetos inanimados: la bota en *Náufragos* (*Lifeboat*), de Hitchcock; las copas conteniendo el vino con soporífero, en *Alarma en el expreso* (*The lady vanishes*), del mismo autor; las perlas cayendo al suelo en *Mariona Rebull* (1946), de Sáenz de Heredia, etc. Pero el momento cumbre de tal sistema (de describir las escenas mostrando al espectador únicamente — sin escapatoria posible — lo que el autor desea que vea) lo constituye la famosa secuencia de la escalera de Odesa, en *El Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*), de Sergei M. Eisenstein, en la que los grandes planos generales van intercalados entre meteóricas sucesiones de planos cortos y muy cortos, de efecto totalmente logrado.

Sin embargo, el procedimiento es fácil: fácil para el autor y fácil para el público. Para el autor, ya que sólo debe preocuparse de la «composición central» de cada encuadre; para el público, ya que puede prescindir totalmente de su

inteligencia (es más que probable que ello llevara a los rusos a ser los maestros de la escuela, ya que sus películas iban dirigidas, con efectos propagandísticos, a enormes masas total y excepcionalmente incultas).

El punto totalmente contrapuesto al sistema anterior lo constituye William Wyler, el director más inteligente, y quizás el mejor, y por todo ello el menos comprendido, de cuantos trabajan actualmente en los estudios. Los planos de los films de Wyler son «densos», «profundos»; cada centímetro cuadrado de la pantalla es una creación artística. Es por ello que sus películas, al contrario de las de la escuela anterior, pueden visionarse varias veces sin causarnos cansancio. El espectador no representa un papel pasivo, sino que su espíritu vuela libre por donde le place, encontrando siempre — ahí estriba precisamente el mérito y la dificultad del método — un hondo contenido de valores. Recuerde el lector las obras maestras de este director: *El forastero* (*The Westerner*), *La loba* (*The little foxes*), *La heredera* (*The heritress*), y, más recientemente, *Brigada 21* (*Detective Story*). Wyler ha logrado lo que ningún otro director logró anteriormente: aunar las virtudes cinematográficas con las literarias; hacer Cine — Cine de verdad —, y lograr que el espectador no se reduzca a esto, a un mero espectador. Que quien «participa» en algo, lo «siente» con mayor profundidad.

Después de leer el presente artículo, es probable que algún lector vaya al cine procurando ahondar en el contenido de los planos. ¡Cuidado!, ya que en el noventa y nueve por ciento de los casos se hallará «sumergido» en un inmenso desierto. Que no desespere, que no es culpa suya. La culpa viene de todos cuantos manejan el arte-industria cinematográfico. Pero, ¿qué le vamos a hacer! A las escenas anodinas, y en particular a las conversaciones intrascendentes, ¡les va tan bien el plano medio, el plano americano y el tres cuartos! Y cuando se habla mucho, ¡es tan tentador echar mano del conocido sistema del plano y el contraplano!

Martín

Del film de W. Wyler  
BRIGADA 21  
(Detective Story)

El próximo artículo de  
la serie versará sobre

**EL RITMO**



**¿Clark Gable a punto de rectificar?**

«Nunca más contraeré matrimonio», aseguró, poniendo cara y bigote formalísimo, el famoso actor Clark Gable. Pasó el tiempo, y he aquí que una niña francesa llamada Suzanne fué creciendo hasta convertirse en monísimo maniquí de una casa de modas, y secretaria en el Estado Mayor del general De Gaulle durante la pasada guerra.

Entonces, como en un film, el maduro galán se declara fulminantemente flechado de la noche a la mañana.

Y en París los tienen ustedes como dos tortolitos.

Con lo que todo parece indicar que Suzanne Dabollo d'Abadie, ex secretaria de Estado Mayor, consiga copar en hábil maniobra envolvente el corazón del maduro galán Clark Gable.

**La historia se repite**

Fred Astaire, con su frac y su chistera, más flaco que nunca, pero también más ágil que nunca, vuelve ante la cámara. Protagonizará la nueva película musical *The Band Wagon*.

El argumento nos presenta la historia, graciosa y satírica a la vez, de un danzarín canoso, antiguo favorito de los públicos, que ha perdido todo su prestigio como «estrella» de Hollywood.

Después de *Candilejas*, de Charlot, mucho nos tememos que las tragedias de actores que han perdido todo su prestigio sigan repitiéndose hasta el infinito en los escenarios de Hollywood.

Menos mal que si la fórmula tiene éxito, los galanes cincuentones van a poder reverdecer laureles durante una larguísima temporada. Ese va a ser, para decirlo en vernáculo, *el seu estiuet de Sant Martí*...

**Alarmanes apariencias**

Un comparsa de cine que representaba un tipo barbudo corría los momentos que tenía libres a la Maternidad porque esperaba con impaciencia el nacimiento de su primer hijo. Se hallaba en la sala de espera cuando entró un joven que parecía muy nervioso y que comenzó a recorrer la pieza a grandes pasos.

—No puedo más— dijo como hablando consigo mismo—.

No podré esperar tranquilo.

—En estos casos hay que tener mucha paciencia— exclamó el comparsa.

Y el otro, fijándose en la barba del artista, preguntó ansiosamente:

—¡Cielos! ¿Desde cuándo espera usted aquí?

**Los besos tienen tarifa**

En un cine, un matrimonio de cierta edad presencia la proyección de una película de Tyrone Power. En una de las escenas el actor abraza a la «estrella» y la besa apasionadamente.

—¿Has visto? Tú nunca me has besado así— observa, retazona, la esposa.

—¡Ah! Es que tampoco he cobrado nunca lo que cobra Tyrone— contesta el marido.

**Louis Jovet aconseja**

Una joven aspirante a estrella, más linda que inteligente, tiene un flirt con el hijo de un millonario. Cierta día hablaba de ello a Louis Jovet:

—Estoy segura de él— decía—, y de que no galantea a ninguna otra.

—¿Por qué estás tan cierta?

—Porque está loco por mí.

—Pues ten cuidado, porque los locos tienen también momentos de lucidez.

**A pedir de boca**

Habiendo tomado el hilarante actor Fernandel la decisión de interpretar algún papel dramático, un productor cinematográfico convocó a varios guionistas para pedirles que le propusieran asuntos de carácter patético.

Uno de ellos le dijo:

—Tengo lo que hace falta. Nada más dramático que un hombre que usa dentadura postiza y que falto de recursos tiene que ir a empeñarla para poder comer.

**El blanco y su negro porvenir**

El actor cinematográfico Tino Scotti interpreta ahora un papel importante en una película; pero está muy preocupado porque hay una escena en la que tiene que servir de blanco a los ejercicios de un lanzador de cuchillos. El director le decía:

—No te pongas nervioso, no vayas a moverte; piensa que si te matan no se puede seguir la cinta y son millones tirados por la ventana.

—Más perderé yo si pierdo la vida.

Pero el director encontró la solución y dijo:

—Nada; lo mejor será rodar esta escena cuando toda la película esté terminada.

**La Baronesa Alberta habla de guiones**

La Baronesa Alberta, en su libro «Así es la vida», se ocupa de los guiones de cine. Graciosamente, comenta:

«Porque el caso es que el que encarga un guión se comporta como el que encarga un traje al sastre: «americana cruzada...», «tela príncipe Gales, dos pantalones...», y cuando lo tenemos hecho, se lo prueba, y si no le sienta, le tenemos que sacar las costuras o agrandarle la sisa.»

**Producción cinematográfica**

Sigue la Baronesa Alberta con sus divertidos juicios sobre la producción cinematográfica: «Una de las particularidades del mundo del cine son los constantes cambios. Desde que se empieza a planear la realización de una película hasta que se da la primera vuelta de manivela, son tantas las riñas, engaños y enredos, que casi nunca la lleva a efecto el mismo grupo que la comenzó. Entre todos estos tejes y manejes el presupuesto va bajando y el total disponible que al principio se llamaba elegantemente «tres millonejos» acaba por ser un crédito incierto de 70.000 pesetas.»

Dió usted en el clavo, señora Baronesa...

**Bendición condicionada**

El actor Pat O'Brien compró un potente y veloz automóvil. Quiso que un sacerdote se lo bendijera antes de estrenarlo. El eclesiástico, una vez terminada la ceremonia, le dijo:

—Ya he dado mi bendición a tu auto, pero recuerda siempre que ésta no sirve más que hasta cincuenta kilómetros por hora.

**Impertérrito cliente**

Romo Vincent, el famoso actor, se había instalado un día en la taquilla de una sala de espectáculos de Broadway. Observó entonces que un individuo volvía a intervalos de pocos minutos para comprar una entrada cada vez. De ese modo adquirió varias entradas.

—Vea—dijole Romo—, aunque no es cosa que a mí me atañe, no puedo ver que usted tire su dinero de ese modo. No necesita más que una entrada.

—Lo sé—le respondió su curioso interlocutor—, pero, ¿cómo puedo evitarlo si aquel tonto que está en la puerta la rompe cuando se la entrego?

**Un tesoro y una mina**

La isla del Tesoro es una mina. Su productor, Wisberg, ha encontrado un auténtico tesoro con este argumento, tan eminentemente cinematográfico. Ahora se propone sacarle nuevo jugo al exprimido limón con *Regreso a la isla del Tesoro*.

A este paso, mister Wisberg terminará más isleño que los mismos naturales de Palma de Mallorca.

Por la recopilación

Manuel Amas

# EL CINE EN RELIEVE

Por E. JORDANA P.

## III

### SISTEMAS SIN ANTEOJOS

Antes de iniciar la descripción de los principales sistemas para la percepción del relieve cinematográfico sin anteojos, que han sido sucesivamente patentados en todo el mundo, es conveniente exponer con brevedad los llamados, con error, sistemas de cine relieve sin gafas mediante pantallas de gran tamaño y forma panorámica.

En todos los periódicos y revistas se han publicado con más o menos detalles los procedimientos denominados Cinerama, Cinemascope, Pantalla Panorámica, etc., etc. Consideramos innecesario detallar los pormenores de esa especial forma de proyectar, que no podemos llamar proyección en relieve porque no lo es. Recordemos que para ver el relieve o sea espacio entre las imágenes proyectadas, es condición indispensable que cada ojo vea una imagen distinta. Los sistemas antes citados no cumplen esta condición, puesto que ambos ojos ven la misma proyección, por lo que es imposible que vean relieve.

Para la obtención del efecto tridimensional en el cine, sin empleo de anteojos, precisa, pues, que mediante un sistema adecuado se formen zonas frente a cada espectador desde las cuales cada ojo pueda ver solamente una proyección distinta.

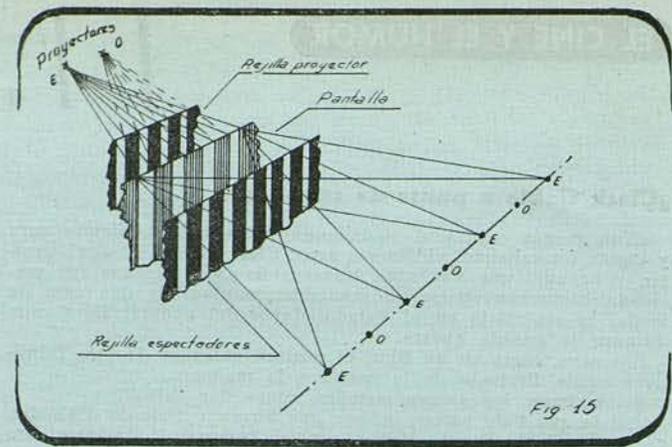
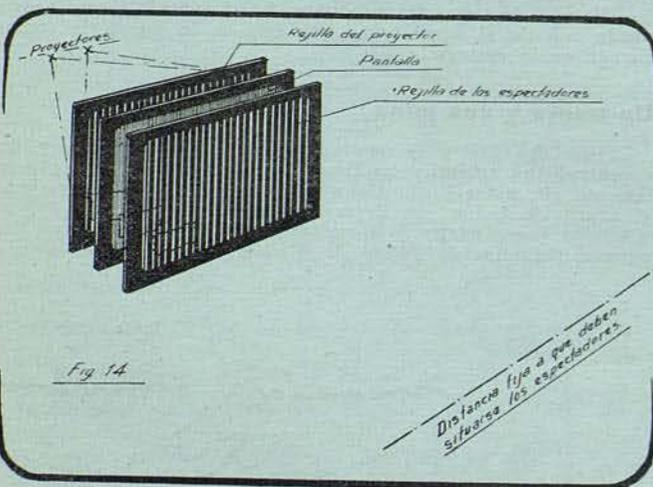
Los procedimientos que se van a describir se dividen en tres grupos:

- 1.º Sistema primitivo, que sólo permite situar los espectadores a una distancia fija de la pantalla.
- 2.º Grupo de sistemas semejantes, que permiten situar los espectadores a diferentes distancias de la pantalla, pero dentro de una zona limitada de la sala.
- 3.º Procedimientos últimamente patentados, que permiten situar los espectadores a cualquier distancia de la pantalla, dentro de la totalidad de la sala.

#### 1.º SISTEMA PRIMITIVO

Al principio del siglo actual, Berthier y Estanave en Francia y Frederic E. Ives en los Estados Unidos, demostraron prácticamente que era posible la observación de proyecciones estereoscópicas sin anteojos.

El fundamento de sus procedimientos es el mismo, la idea del sistema es sencilla y se halla expuesta en la figura núm. 14.



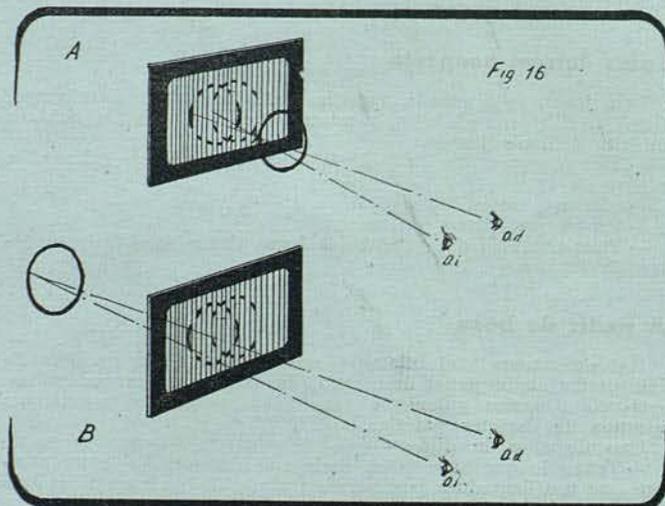
En dicha figura se han representado por dos puntos a los dos aparatos que proyectan las imágenes derecha e izquierda. La luz que procede de los proyectores atraviesa una rejilla compuesta por delgados barrotes verticales, entre cuyas ranuras pasa la luz iluminando la pantalla. Los rayos luminosos procedentes de un aparato formarán en la pantalla zonas iluminadas verticales intercaladas con zonas sin proyección (por impedírselo los barrotes de la rejilla), y precisamente es en estas zonas en las que el otro aparato proyecta la otra imagen, formándose en la pantalla como un tejido de zonas intercaladas, como una mezcla, sin superposición de las imágenes derecha e izquierda.

Para observar en relieve la citada proyección, precisa observar la pantalla (la cual es traslúcida con el fin de dejar ver por transparencia la proyección) a través de otra rejilla.

Si el espectador se coloca a la distancia adecuada, podrá ver a través de las ranuras de la rejilla las zonas derechas con el ojo derecho y, viceversa, las zonas izquierdas con el ojo izquierdo, logrando una visión en relieve y sin anteojos.

Para mayor confirmación de la exactitud del citado fundamento se ha dibujado en la figura núm. 15 un detalle del conjunto de las dos rejillas y pantalla. Desde el proyector E se ilumina la pantalla a través de la rejilla. En dicha pantalla se formarán las zonas verticales iluminadas intercaladas con las zonas oscuras (sombras de los barrotes). Colocando otra rejilla podemos apreciar como a una distancia determinada y desde una serie de posiciones E, E, E, etc. (ver fig. 15), sólo serán visibles las zonas iluminadas de la pantalla a través de las rendijas de la rejilla. Desde las posiciones O, O, O, etc., el observador solamente puede ver las zonas oscuras o sombras de los barrotes en la pantalla, por lo que en dichas posiciones no será visible la luz que procede del proyector. Evitamos entrar en más extensas explicaciones porque el dibujo es lo suficiente expresivo para demostrar lo que aseguramos.

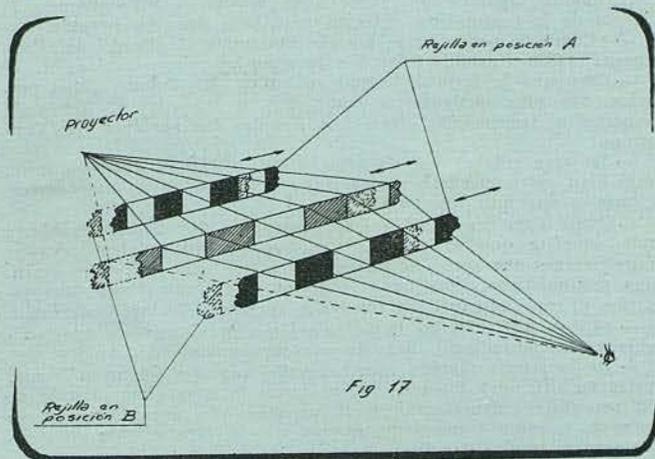
Ahora bien, si desde otro proyector situado en O se ilumina la pantalla, las zonas oscuras se iluminarán también, observándose entonces la proyección del aparato O en la serie de posiciones O, O, O, etc., con lo que resulta que efectuando los cálculos necesarios para que la separación entre las posiciones E y O sea exactamente la separación entre los ojos humanos (65 m/m. aproximadamente) se obtendrá la visión en relieve cada vez que los



ojos se sitúen en las zonas que les corresponde. Es decir; suponiendo que el aparato E proyecta la imagen derecha y el aparato O la izquierda, cada vez que se sitúe el ojo derecho en posición E y naturalmente el izquierdo en la posición O, se verá perfectamente el relieve, al igual que se observa mediante los anteojos.

Se obtienen, pues, zonas en el espacio, en las que sólo es posible observar una imagen, o sea que se forman unos *anteojos invisibles* que no molestan pero surten igual efecto de permitir que cada ojo vea solamente la imagen que le está destinada.

Si la rejilla es de barrotes delgados, a cierta distancia serán casi invisibles, observándose la proyección completamente entera. El efecto estereoscópico se obtiene de la misma forma que mediante los sistemas con anteojos, puesto que cada ojo ve sólo una imagen. En la figura núm. 16, en A, hemos supuesto que el círculo de la izquierda es visto sólo por el ojo derecho y viceversa el círculo de la derecha por el ojo izquierdo solamente (hemos dibujado las zonas anchas, para mayor comprensión del dibujo, pero deben suponerse muy estrechas). Tal como hemos explicado en los artículos anteriores aparecidos en los números 7 y 8 de OTRO CINE, la visión que «sentirá» el espectador será de un círculo *detrás* de la pantalla. Igualmente en la misma figura 16, en B, hemos variado la proyección de forma que el ojo derecho vea solamente el círculo de su lado y viceversa para el



otro ojo. La sensación que percibirá el espectador será de un círculo *dentro* de la pantalla.

Para lograr que la rejilla sea completamente invisible (pues a pesar que se construya muy delgada aparece la proyección más o menos rayada) existe la posibilidad de dar a la misma un movimiento ya continuo ya de vaivén lateral, de forma que a cada cuadro de la película corresponda una posición distinta de la rejilla. En la figura número 17 se demuestra cómo el movimiento de la rejilla no impide una perfecta selección de las imágenes a fin de que cada ojo vea solamente la que le corresponde.

Se han representado solamente unos cortes horizontales de las rejillas y pantalla a fin de simplificar el dibujo, así como se ha considerado el ejemplo para un ojo solamente. En la posición A, de la rejilla, la luz atravesará las rendijas e iluminará la pantalla en las ya citadas zonas, intercaladas con las sombras de los barrotes. El espectador verá la proyección de la pantalla a través de las ranuras de la rejilla.

En la posición B, correspondiente al siguiente cuadro de la película, las rejillas se han trasladado lateralmente por valor de un barrote, o sea que el sitio que ocupaba una rendija es ahora ocupado por un barrote. Los lugares que en la pantalla se hallaban sin proyección, serán ahora iluminados y viceversa, por lo que en esta posición de las rejillas, el espectador verá ahora iluminadas las zonas de la pantalla que antes eran oscuras. En resumen; que el espectador, a causa de la persistencia retiniana, verá toda la pantalla iluminada, volviéndose invisible la rejilla.

\*\*\*  
Expuesta de la mejor manera que nos ha sido posible la explicación del fundamento de la visión sin anteojos, hemos de afirmar, sin embargo, que dicho sistema tiene un inconveniente insuperable: *sólo es posible la visión del relieve a una distancia determinada.*

En el próximo artículo expondremos una serie de variaciones de un mismo procedimiento que solucionan, en parte, el cine tridimensional para diferentes distancias de la pantalla.

*Jordana*



## LOS AMATEURS ANTE SU PÚBLICO: MANUEL AMAT

Por JOSÉ M.<sup>a</sup> AYMERICH

### Semblanza del cineísta y su obra

RUEGO al lector que, con un pequeño esfuerzo de imaginación, procure evocar la revuelta sangrienta de 1909 conocida por «Semana trágica». Situémonos en una localidad catalana; por ejemplo, Villanueva y Geltrú. Allí, el 9 de agosto, entre la confusión propia de aquellos días, mientras ardían los templos y eran derribados edificios y obras de arte, apareció en escena Manuel Amat, recién nacido que no llegaba con un pan bajo el brazo y ni siquiera con una bobina, a pesar de que años más tarde sería un destacado cineísta amateur.

A los ocho años, Amat pasó a residir, con sus familiares, en Barcelona. En el colegio de los Padres Escolapios, a sus entonces catorce primaveras, fué cuando escribió su primer artículo para el entonces semanario deportivo-humorístico «Xut». Amat lo envió como colaboración espontánea y fué publicado nada menos que a toda página. A partir de entonces se sintió periodista y, como él mismo dice, «pasó a profesional de cinco pesetas la semana».

Hoy Amat colabora, además de en OTRO CINE, donde tiene a su cargo la sección «Tijeratura» — creación suya —, en «Vida deportiva», «El once», «Destino», «Menage», «Programa del C. de F. Barcelona», «Selecciones Deportivas» y en el semanario suizo «Pour tous».

Los temas de humor son sus preferidos. Su amistad con Castanyans, el conocido dibujante, director de «Xut», en el momento de iniciar su carrera periodística, es lo que más ha influido en su forma de escribir y de producirse, según propia confesión.

Cultiva, además, otras varias actividades, por lo que se le puede calificar de polifacético. Una de ellas es la pintura. Amat pinta unos cuadros al óleo de dimensiones inacostumbradas: 30 x 30 centímetros. Con la particularidad de estar hechos a trazos grue-

...sos, en franca oposición con el detallismo de los miniaturistas. El tamaño de sus telas le permite trasladar toda una exposición en una maleta. Exponiendo en Tárrega, un matrimonio quería comprarle una de sus obras porque — así se lo confesaron — el tamaño del cuadro les iba estupendamente para cubrir un agujero de una pared que daba salida al tubo de la estufa en invierno. Preguntado por un crítico madrileño cómo podría catalogarse su pintura, Amat contestó: «No se preocupe buscándole definiciones: es pintura de bolsillo».

He aquí otras actividades de Amat: colabora en emisiones radiofónicas; da conferencias; escribe e interpreta teatro; edita postales de paisajes catalanes con dibujos en miniatura; ha escrito los libros «Guerra en la selva» (con dibujos de Castanys) y «De quan les bèsties parlaven» (ilustrado por Moreno); colecciona revistas, de las que posee cerca de cuatrocientos mil ejemplares, algunos de ellos rarísimos y hasta únicos, y las tiene primorosamente encuadernadas en álbumes (un amigo suyo le dijo un día: «Chico; tú padeces de *albuminuria*). Y, por encima de todo, dominándolo todo con tenaz insistencia mercantil, el negocio de sus familiares, que atiende diariamente, según dice, de nueve a una y de tres a siete.

Como cineísta amateur empezó en la primera época (1932-36). Después de ella, sólo ha producido un film, aparte lo que cae en el ámbito del «cine familiar». Como miembro del jurado ha actuado casi siempre que no ha sido concursante.

Su inquietud personal, esa inquietud que le conduce a la práctica de tantas actividades, déjase ver igualmente en sus obras cinematográficas. A pesar de que el elemento dominante en ellas es el humor, contienen una gran dosis de poesía y otra buena dosis de sorpresa. Algo así como aquellos prestidigitadores que nos dicen: «Vean: nada en esta mano, nada en la otra...» y luego nos aturden con una retahíla interminable de cosas imprevistas. Esas sorpresas con que nos obsequia Amat en sus films son tan sólo abocetadas con pincelada leve, pero penetran en nuestra sensibilidad. Y aquí, creo yo, radica su primordial secreto; servirnos en bandeja una cosa, al parecer trivial y frívola, pero en cuyo interior palpita una intención.

He aquí su primer film, *Poema homeopàtic*, donde los estilos en boga entonces — vanguardia y surrealismo — son tratados con finos toques satíricos a flor de piel. He aquí su último film, *El carrer* (La calle), en el que desfilan calles, plazas, tipos, comercios... todo ello aderezado o amenizado con unos «gags» que son mostaza que les da sabor. Este film suyo me gusta enormemente y cada vez que lo veo descubro en él nuevos detalles. Con decirles que su trayectoria constituye el paseo ideal que yo quisiera dar por Barcelona.

Insisto en la aparente intrascendencia del cine de Manuel Amat. Amat es uno de esos hombres que se están quietecitos, pensativos, abstraídos, frente a su labor, y cuando la dejan nos damos cuenta de que han hecho algo estupendo. Hay gente, en cambio, que se mueve mucho, y se zarandea de una parte a otra, haciendo exclamar a quien les contempla: «¡Cómo trabaja este hombre!» Pero ya sabemos que ese trajín es muchas veces pura función orgánica, necesidad de moverse, aunque el resultado sea cero. Además, estos hombres tan terriblemente ocupados, casi nunca pueden prestar un servicio cuando se les necesita. Mientras que los otros, los quietecitos, si se requiere su concurso personal responden simplemente: «Aquí estoy».

Yo me quedo con éstos, naturalmente. Y entre ellos podemos catalogar, sin temor a equivocarnos, a nuestro querido amigo Manuel Amat.

## «Entreviu» en montaje corto

— ¿Cuál crees tiene que ser la primera cualidad de un buen cineísta amateur?

— Disponer de dinero y de un mínimo de originalidad. O sea, es imprescindible poseer cantidad y calidad.

— Tú que has formado parte del Jurado de nuestros concursos, ¿qué condiciones esenciales estimas que debe reunir un film para ser bueno?

— Las condiciones esenciales son múltiples y todos las conocemos. Desde mi personal punto de vista el do de pecho de un film tiene que darle siempre la personalidad del autor.

— ¿A qué atribuyes la falta de humor que se observa en los films de ahora, en contraposición a los de la primera época? ¿Crees en la influencia del cine profesional o en las complicaciones que nos ofrece la vida actualmente?

— La crisis de humor es debida a que el humorismo es una cosa muy seria y profunda; llena, por lo tanto, de responsabilidad. Es por este motivo que muchos prefieren no especular con el humor. En el cine profesional todos los grandes directores y actores han hecho escuela; únicamente Charlot se ha quedado solo con Charlot.

— ¿Crees que el cineísta amateur tiene que trabajar de una manera rígida y reglamentada, o bien dejar que vuele su imaginación y gozar de ese don de libertad que posee?

— La libertad del cineísta amateur muchas veces es una simple imagen literaria. Y si el cineísta amateur se tomara demasiado al pie de la letra el prurito de la libertad, en el sentido que muchos lo interpretan, correríamos el peligro de no ver filmar otra cosa que contraluces, nubes, puestas de sol, locomotoras y «costellades», con el obligado primer plano de quien ha pagado el celuloide.

— ¿Tienes la impresión de que el cine profesional influye en el amateur?

— Sí, de igual manera que influye en la cocina, en la moda, en la cirugía y en el amor.

— ¿Cómo fueron tus primeras películas?

— La primera podría haberse titulado «La degollación de los Santos Inocentes». Porque en ella *decapilé* a toda mi familia y amigos más íntimos.

— ¿Por qué no sigues haciendo películas?

— Porque el periodismo me absorbe todas las horas libres y el cine, como la pesca en caña, requiere tiempo.

— ¿Qué clase de película te gustaría rodar?

— Una película muda que fuese un canto a la vida de familia. Una especie de glosa del taxímetro familiar. El héroe: el marido que paga, que paga siempre, hasta la muerte. El final lo tengo pensado así: la viuda, enlutada, va al cementerio a dejar un ramo de flores en la tumba del esposo. La losa del panteón se levanta ligeramente, aparece un brazo — el marido — y, siguiendo la fuerza de la costumbre, entrega un billete de cien pesetas.

— ¿Cómo te parece que debería funcionar el Jurado del Concurso? ¿Cómo establecerías los premios?

— Creo que la fórmula actual es buena. En cuanto a los premios, tan sólo encuentro a faltar uno, a conceder al abnegado espectador desconocido que asiste a todas las sesiones del Concurso.

— Tú eres colaborador de OTRO CINE. ¿Opinas que la revista está bien estructurada o que sería conveniente crear nuevas secciones o suprimir alguna?

— OTRO CINE es una revista muy cuidada, indispensable a todo cineísta que se estime. Una sección que podría resultar muy interesante sería de opiniones sobre cine amateur emitidas por médicos, banqueros, comerciantes, industriales, empresarios y, especialmente, directores y actores del cine profesional.

— ¿Crees que el cine tiene relación con alguna de tus actividades de periodismo, deporte o coleccionismo?

— De la misma manera que todos los caminos llevan a Roma, todas las aficiones pueden derivar hacia la cosa cinematográfica. El reportaje cinematográfico no es más que periodismo de la imagen, y estoy convencido de que una y otra afición se complementan perfectamente.

*Imaginació*



De un film inédito de M. Amat.

# La lección del momento

## INSTINTO Y REFLEXIÓN EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

Por JOSÉ PALAU

LA lección más valiosa, a mi juicio, que se desprende de *El salario del miedo* — Primer premio en el último festival de Cannes — es la que podría formularse diciendo que para lograr un film totalmente satisfactorio, la inteligencia de los principios, con ser absolutamente necesaria, no es, sin embargo, suficiente. La inspiración debe preceder al cálculo. Instinto y reflexión han de fecundarse mutuamente. Si refiriéndome a Rossellini pude escribir que en su arte se apreciaba la primacía del instinto creador por encima de la reflexión crítica, creo que de Clouzot podría decirse lo contrario. La más certera aplicación de los principios reguladores de la estética filmica ha precedido a la confección de *El salario del miedo* que, en cada plano, en cada secuencia, pone de manifiesto la penetrante lucidez y diestra habilidad de un maestro en situación de justificar cada uno de sus actos y de explicarnos su película con el máximo rigor lógico. Y, sin embargo, esta sensación aguda de que todo ha sido prefabricado, calculado minuciosamente, con tal de conseguir los efectos que se persiguen, si bien satisface el instinto de racionalidad, siempre latente en el espectador, no logra, en cambio, conmoverle, persuadirle. Encontramos a faltar en el film la palpación anímica, signo de una corriente de vida, siempre presente en las grandes realizaciones de los maestros que saben aunar la inspiración cordial con la inteligencia analítica.

Vale la pena considerar esta situación, este resultado, por cuanto las premisas inherentes al trabajo de Clouzot no pueden ser, por otra parte, más adecuadas. En efecto, este director, luego de delatar los peligros que entraña la promiscuidad del cine con la novela, se adhiere a una concepción plástica y musical del film, tendencia que se expresa en forma categórica en la importante obra que ahora nos ocupa. Sus méritos más obvios ¿no radican acaso en el valor sustancial y peculiar de sus imágenes, de una cautivadora eficacia expresiva? En cuanto a la estructura y al ritmo que se derivan de una inspiración «musical» no puede negarse que el film ha sido confeccionado con un auténtico sentido de las proporciones. Los que afirmando, con razón, que sólo a partir de la puesta en marcha de los camiones el film cobra un real interés, denuncian la extrema dilatación del preámbulo, olvidan que aquel interés, al que se muestran sensibles, no surgiría de no ser los antecedentes que nos han permitido conocer la psicología de los personajes de esta epopeya contemporánea (1).

Otra consideración, a propósito de este film, está sobre la utilización de decorados en sustitución del cine al natural. Cierto que sería abusivo condenar categóricamente la reconstrucción de un determinado medio geográfico o social cuando los equipos cinematográficos no pueden trasladarse al lugar donde se supone transcurrir la acción, ya que muchas veces se han logrado resultados sorprendentes en este sentido, pero no cabe duda que el procedimiento entraña peligro grave cuando se trata de un film en el cual el clima físico y moral, el ambiente, desempeñan un rol de primera importancia en la naturaleza del asunto. Al construir en una inhóspita región de la Camargue el pueblo hispanoamericano de *Las Piedras*, se ha conseguido un resultado difícilmente superable en cuanto a lo que podríamos llamar la imitación fiel del perfil material de aquel paisaje humano, pero resulta más problemático asegurar si se ha logrado sugerir el clima genuino, lo cual no deja de tener mucha importancia en una historia que trata de establecer un nexo entre la aventura del hombre y el ambiente en que transcurre.

Después salimos del pueblo de Las Piedras para seguir, con la mirada cargada de ansiedades, la marcha de camiones que llevan la carga explosiva. Los sucesos van desarrollándose con inusitada crueldad y revisten un vigor dramático incuestionable que da la medida de este extraño reto al miedo y a la muerte por parte de unos hombres que se lo juegan todo con tal de conseguir algo. No obstante, no se produce la intensidad emotiva que debería descargar un espectáculo de esa índole. Ningún espectador inteligente dejará de apreciar el admirable trabajo de artesanía con que se ha dispuesto un montaje original, pero no creo que este espectador, sensible a los méritos de la realización, deje de considerar objetivamente los valores fotogénicos para identificarse, vivir por su cuenta, la acción brutal que se desenvuelve en la pantalla. No se establece, como decíamos, la corriente simpática por la cual somos conquistados, persuadidos.

He ahí, pues, un film de gran clase que puede proporcionar abundantes lecciones del tipo más concreto a cuantos tratan de penetrar en la mecánica del film, de descubrir sus resortes íntimos, aquellos que constituyen la semántica del léxico fotogénico. Muy instructivo por cuanto se trata de lecciones transferibles que pueden aprenderse. Lo que, en cambio, no puede enseñarse es todo cuanto se refiere a los dominios de la inspiración cordial, de la emoción que brota espontánea para impregnar con su calor las imágenes que hieren nuestra retina. Aquí, como en todos los dominios de la vida del espíritu, reza la admirable afirmación de Pascal: «El corazón tiene sus razones que la razón no acierta a comprender.»

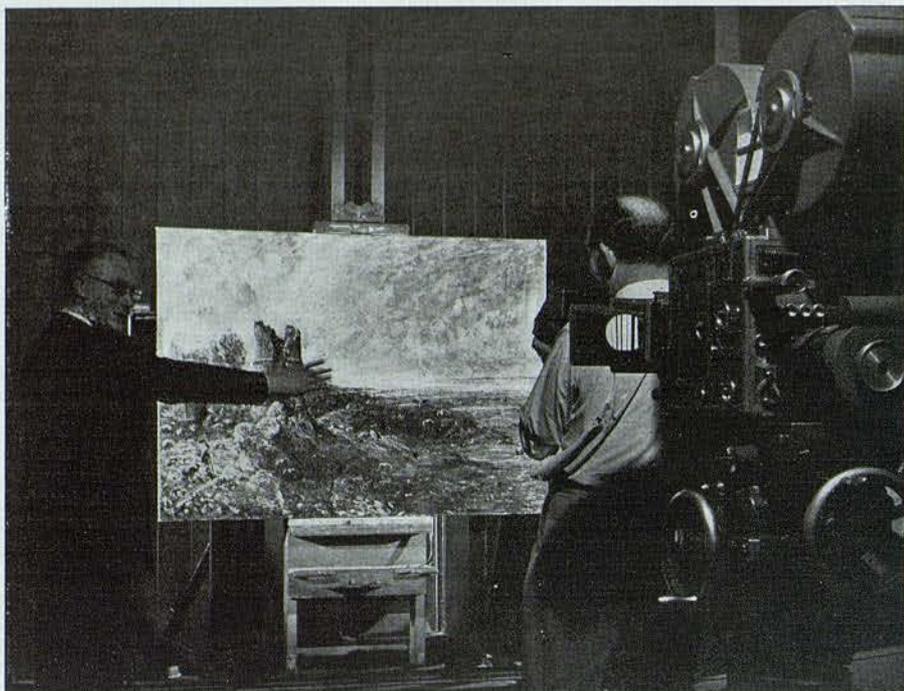
Jose Palau

(1) En previsión de que estas líneas se publiquen antes del estreno de la película y aunque es de suponer que muchos de nuestros lectores tienen conocimiento de su argumento, creemos no será del todo inútil recordarlo en sus líneas más generales, para la mejor inteligencia del texto:

Un incendio voraz consume unos pozos petrolíferos situados en tierras de América Central. Sólo una gran deflagración, a base de nitroglicerina, puede terminar con esta antorcha devastadora. Se anuncia una recompensa de dos mil dólares para quien consiga traer la carga explosiva necesaria en un camión que habrá de atravesar quinientos kilómetros por caminos colmados de obstáculos. Cuatro hombres, conscientes del peligro que entraña la difícil misión, pero que codician la recompensa porque ella significa el término de una vida miserable, se disponen a realizar este viaje casi suicida. Un largo preámbulo nos permite conocer el carácter de estos hombres y la situación en que se encuentran frente a la vida. La verdadera epopeya empieza con la partida de los camiones. Todos perderán la vida; tres, en ruta; el cuarto, víctima de un accidente fortuito una vez alcanzada la meta.

He aquí una escena del film *EL SALARIO DEL MIEDO*, de Clouzot.





El director Henri Storck y el cameraman Cyril J. Knowles preparando una toma para el film THE OPEN WINDOW

Uno de los hallazgos más interesantes del cine en estos últimos años es el documental de arte. Uno de los más interesantes, hemos dicho, y hay que añadir quizá el menos conocido y apreciado. Para muchos, «Documental de Arte» significa una sucesión de monumentos o de obras pictóricas o escultóricas fotografiados con mayor o menor acierto en la iluminación y unidos con mayor o menor acierto en el montaje.

Esto fué un punto de partida, pero el cineasta ha llegado a «meterse en el cuadro», según frase feliz del autor de este trabajo, quien no necesita ser presentado a los lectores de OTRO CINE y nos ofrece con «El film de arte y su técnica» un interesantísimo estudio en el que no sabemos si ponderar más su síntesis histórica o su análisis didáctico.

J. LÓPEZ CLEMENTE

# EL FILM DE ARTE Y SU TÉCNICA

## ¿Qué es el film de Arte?

El público español que asiste habitualmente a los cines desconoce la película de arte. Sólo en sesiones especiales o en los cine-clubs ha sido posible ponerse en contacto con estos films, hoy ya bastante divulgados en el resto de Europa y en América, que constituyen en su género una modalidad cinematográfica, perfectamente definida, distinta del cine documental y del experimental, aunque participa en ocasiones de ambos.

En un sentido muy amplio, se entiende por «película de arte» aquella cuya finalidad esencial es reflejar aspectos totales o parciales de las artes plásticas.

Su origen es reciente: apenas cuenta con veinte años de vida, pero ha sido en los dos últimos lustros cuando ha comenzado a interesar, cada vez con mayor fuerza, a un sector de los públicos extranjeros. Es realmente extraño que hasta hace tan poco tiempo no haya descubierto el cine las posibilidades latentes en las obras de pintores, escultores y arquitectos.

Aquellos documentales de viajes en los que de vez en cuando se incluían vistas de algún célebre museo, de unos artísticos jardines, o de la escultura de un templo hindú, azucarados con un letrero pseudopoético en la época del mudo o con un comentario hablado a lo «fox-movietone», a la llegada del sonoro, no tenían nada que ver con la actual película de arte, creo que ni siquiera como antecedente directo. Sin variar fundamentalmente esta técnica de los documentales de viaje, pero dedicando ya mayor atención a las obras artísticas, se produjeron algunos films, como el belga *Nuestros pintores*, realizado en 1926, por Gaston Schoukens, sobre fotografías de cuadros de pintores flamencos y algunas otras películas italianas y francesas muy posteriores, igualmente simplistas de técnica y contenido, que más vale dejar en el olvido.

Diez años después de la película de Schoukens, en 1936, el también realizador belga Henri Storck — y a éste sí que hay que tenerle en cuenta como maestro del género — acometería con su *Miradas sobre la antigua Bélgica*, una tentativa de reconstrucción histórica, animando algunos elementos iconográficos y plásticos, mediante todavía tímidos movimientos de cámara. Pero el gran hallazgo de Storck en este film fué el empleo de la mú-

sica. Hizo seleccionar y orquestar las obras de antiguos maestros flamencos en un delicado trabajo de adaptación, que culminó en el acompañamiento de los ritmos de la música a los ritmos visuales de un viejo grabado evocador de una famosa batalla. A este ensayo de Storck siguieron otros dentro de la misma Bélgica, y también en Francia e Italia, hasta alcanzar en pocos años el relativo florecimiento actual del film de arte, que ha llegado a constituir base de programa, como ha ocurrido recientemente en París con la película *Leonardo de Vinci*, de Luciano Emmer.

## Intento de clasificación

Para facilitar nuestro intento nos guiaremos por los fines que cada película de arte persigue. En efecto, ante la obra de arte el cine puede adoptar distintas actitudes.

En primer lugar, como actitud más simple, puede limitarse a fotografiarla, de una manera estrictamente objetiva, solamente para darla a conocer. No interviene el movimiento para relacionar *subjetivamente* las distintas partes de la obra. Se prescinde de la interpretación personal. Nos hallamos en este caso ante la «película-catálogo». Ejemplos: La italiana *Las delicias del Palacio del Te*, de Esodo Pratelli; la francesa *Las antigüedades egipcias del Louvre*, de Henri Membre; la belga *Museo de Terwueren*, de Hélène Schirren.

Puede el cine, complicando más las cosas, enzarzarse en un estudio crítico de la obra de arte. El interés sigue siendo, ahora como antes, didáctico. Sin embargo, aquí se introduce ya un factor subjetivo y hasta apasionante: el del crítico que interpreta. *De Renoir a Picasso* es un estudio crítico, muy personal, como todos los suyos, y también muy sugestivo, de la evolución de la pintura moderna, obra de Paul Haesaerts. Muy inteligentemente realizada, se puede incluir en este grupo la película italiana, de Glauco Pellegrini, *Experiencia del cubismo*, claro estudio del proceso sintetizador en las formas cubistas. Citaremos también *El Greco*, film italo-español, de Navarro Linares y Mario Verdone.

Por último, el cine puede servirse de la obra de arte, para apoyarse en ella y re-crear a su vez una nueva obra dinámica, en una dramatización de la pintura a la que se ha referido con frase feliz Jean Vidal. Este empeño, el más alto a que puede aspirar la película de arte, es, sin duda, el más difícil, pero también el que mayores posibilidades ofrece para el creador cinematográfico.

Ahora bien; estas posibilidades de re-creación a que aludó no siguen una sola orientación. En unos casos tienden a lo biográfico, bien sea mediante un relato cronológico de los hechos y la vida del artista, como en el *Rodin*, de René Lucot; bien con la preocupación de situar al protagonista en un ambiente, como sucede con el film norteamericano *Toulouse Lautrec*, de Riethof — con el París fin de siglo y sus ritmos de «can-can» —; bien presentándonos al desnudo el drama de una vida, como lo ha hecho Alain Resnais, guiado por Gaston Diehl, para la biografía de Van Gogh.

En otros casos, la creación, basándose en los decorados que le ofrece la obra de arte, en los vestuarios, en los lugares, en los mismos personajes, tiende hacia lo histórico, ya se trate de una narración apasionada, como en el film francés *Breughel*, contra la ocupación española de los Países Bajos, o ya se intente sólo la crónica de una época, como el delicioso *Los encantos de la existencia*, de Jean Gremillon y Pierre Kast, sobre el período de 1866 a 1914. Entre las películas biográfico-históricas hay que citar la española *La vida de María*, de Hernández Sanjuán, que narra la vida terrena de la Virgen, sirviéndose exclusivamente del cuadro «La Anunciación», de Fray Angélico, del Museo del Prado.

Por último puede tender el realizador a una libre interpretación, tomando en vez de los elementos que le brinda la realidad, los constitutivos de la obra de un artista, para con ellos crear una ficción. Las películas de este género son las menos numerosas, pero en mi opinión son las que mayores posibilidades ofrecen para el futuro. Así el documental francés *Fiestas galantes*, sobre las obras de Watteau, de Jean Aurel, y, aunque parezca inmodestia, la película española *Carnaval*, realizada por

Manuel Hernández Sanjuán en unión del que esto escribe, sobre los cuadros de máscaras de Gutiérrez Solana.

A veces, todas estas tendencias juntas se cumplen en una sola realización, como es el caso de *Rubens*, la gran película de Storck y del crítico Paul Haesaerts, obra de gran alcance, compendio de todas las técnicas, que, más o menos desarrolladas, se han visto luego empleadas en numerosas películas francesas e italianas. Del film *Rubens*, monumento capital del género, ha dicho Paul Davay, que «es la entrada triunfal en el cine de la historia del arte». Y añade más adelante: «Storck y Haesaerts nos obligan a permanecer ante la obra, a verla con sus ojos, al tiempo que nos dejan libertad suficiente, facultades de rebelión, de desacuerdo, deseos de intervención en el debate abierto. De hecho nos gustaría ver diez *Rubens*, veinte o treinta, todos distintos y contradictorios.»

## Su técnica y procedimientos

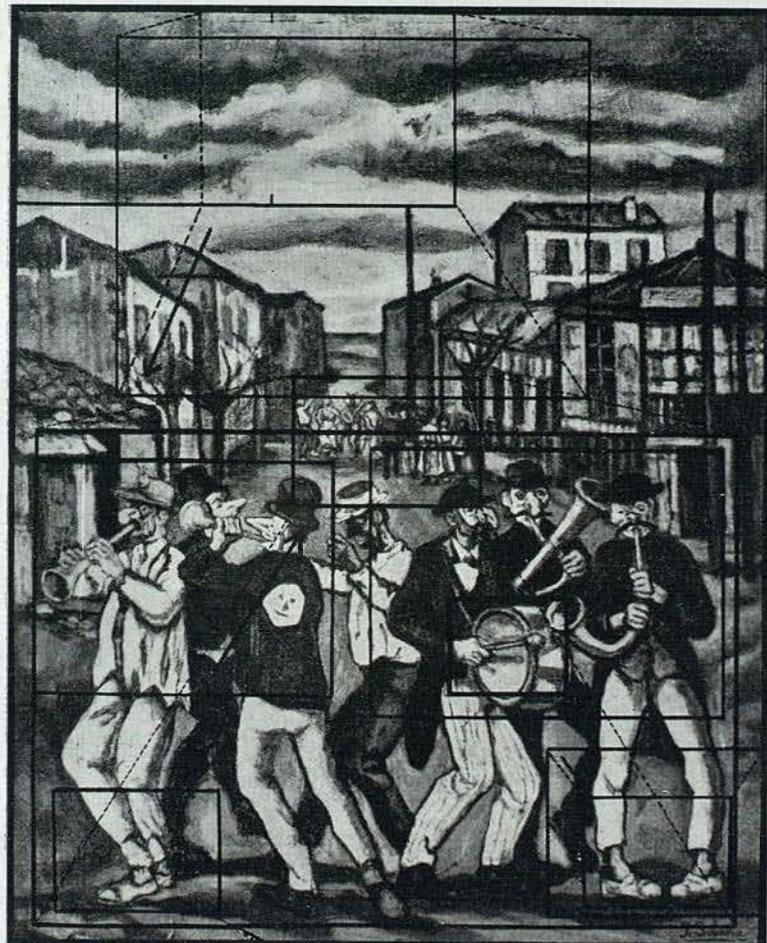
La técnica de la película de arte, particularmente por lo que respecta a la pintura, ha experimentado una rápida evolución, que consiste en haber traspasado el marco y haber sorprendido la intimidad de los cuadros. En los primitivos documentales de viaje, a que me he referido antes, se retrataban los cuadros desde fuera del marco. La cámara no nos obligaba a ver nada que no hubiéramos contemplado nosotros mismos de habernos hallado en el museo, ante la obra original. Sólo cuando la cámara consiguió, con los adelantos de los procedimientos de iluminación, con los «travellings», las panorámicas y otros avances técnicos, meterse dentro del cuadro, es cuando se pudo descubrir todo lo que las obras de arte tenían aún por ver, a pesar de tanto mirarlas y remirarlas en los museos.

La expresión «meterse en el cuadro» no es sólo una frase que inventemos ahora; es la realidad que supone el hecho de poderse mover libremente y el de alterar en el montaje la presentación de los personajes y detalles del cuadro. Es, por tanto, conferir a la obra de arte unas posibilidades inéditas hasta entonces, para atraer con ellas la atención ya cansada de las gentes. Es como si los cuadros y las esculturas, todo ese mundo retrospectivo de fantasmas, hubiera estado esperando, en sus inmóviles actitudes, la llegada de la película de arte para resucitar y entrar en un movimiento acelerado o pausado, delicado o violento, según las intenciones de quien era capaz de darles nueva vida sacándoles de su estatismo museal.

Realmente, la técnica de la película de arte comenzó con el empleo de los primeros planos; de los movimientos laterales, de avance o retroceso de la cámara y de la hábil combinación de todos ellos. Según Paul Davay fué André Cauvin, hoy, pasado a la película larga, quien en 1939, con *El Cordero Místico* y *Mening*, tuvo la idea de aplicar a la pintura los medios técnicos citados, y aunque al principio los empleó en modesta escala, causaron gran sensación, casi la de un descubrimiento. Cauvin se limitó, con una técnica todavía rígida, por incipiente, a pasar sistemáticamente de lo general a lo particular, de la unidad a la fracción, del conjunto al más pequeño detalle, en el olímpico de los hermanos Van Eyck.

A partir de entonces, el mejoramiento técnico ha consistido en irse enriqueciendo con nuevos movimientos, alteraciones y audacias de montaje. Se ha llegado a la plena libertad. En algunas escenas del film *Breughel*, antes aludido, se hacen desaparecer determinados personajes del cuadro en un momento dado; en otras ocasiones, una figura se multiplica por sí misma varias veces para conseguir un efecto dramático; se cambian, en otras, de lugar en una escena, moviéndolas muy hábilmente del sitio que Breughel les asignó en su obra.

Estas libertades exigen, para poderse practicar, una gran perfección técnica, que no siempre se halla al alcance de todos y menos todavía de los amateurs, aunque ya sabemos lo que éstos, con su pericia y su entusiasmo, son capaces de hacer. En este aspecto, de entre los profesionales, nadie puede servir mejor de ejemplo a los amateurs que el canadiense Norman Mc-



Rayado de parte de los planos del lienzo de Solana «La murga gaditana», para el film CARNAVAL. Los planos que implican «travelling» de avance o de retroceso, van encuadrados el comienzo y el final del plano y unidas estas dos posiciones por unas líneas de rayas. Las flechas determinan la dirección del «travelling»

a la primera parte para quien desconozca el destino de «Sant Romá», puesto que se le antoja un simple desfile de bellos fotogramas en color. A no ser por el epígrafe intermedio, las dos partes del film serían como dos films distintos. No puede imponerse a un cineasta un determinado modo de *ver* un tema, pero no hay duda de que con un tratamiento menos rígido este tema podría haber tenido mucha más emoción e interés cinematográfico. A señalar el acierto de la simbólica sobreimpresión final — el agua cayendo sobre el pueblo — por la que se le otorgó el premio a la utilización expresiva de los recursos técnicos.

*Las horas de la ciudad*, de Maximino Santurio (La Coruña). Medalla cobre y premio al film más amateur. — En efecto, es muy amateur esta cinta y, por lo mismo, muy simpática. Es probable que el autor la haya conseguido aprovechando diferentes tomas recogidas sin previa intención y dándoles *a posteriori* cierta unidad, y a veces una innegable agudeza, por medio del montaje. Digo lo de aprovechamiento por el exceso de desfiles y procesiones — lo de menos carácter en el film —; en cambio resultan de un sabor acentuado las secuencias de niebla y de lluvia. Y hablo de agudeza fílmica por la discusión de las vendedoras de pescado, vistas en paralelo con los propios pescados de sus mesas, y por la intermitente aparición del vecino desatascando su terrado bajo la lluvia.

*Matances*, de José Planas (Palma de Mallorca). Medalla de cobre. — Los principales valores de este film son documentales. Alrededor del tema central de la matanza del puerco en Mallorca, describe una serie de costumbres folklóricas con rigor erudito. El vestuario está tratado con toda propiedad, de forma que en conjunto todo toma un aire de museo viviente. Esfuerzo muy loable que adquiriría aún más valor si le acompañara un criterio más cinematográfico.

*Pesca fluvial*, de S. Baldé y M. Soler (Solsona). Mención. — Bien fotografiado, este film se pierde por su escaso interés temático. O quizá acertaría mejor diciendo que es por no haber conseguido comunicarle ese interés. La pesca es de sí misma un deporte quieto, que ofrece pocas posibilidades cineísticas, pero probablemente con abundancia de primeros planos y vivacidad en la planificación se hubiese llegado a otro resultado.

*Ríos salmoneros de Asturias*, de C. Díaz Villamil (Oviedo). Premios deportes y excursiones y viajes. — La ausencia de otros films de ambos temas ha acumulado en éste, que no llegó a ser clasificado en la puntuación, dos premios de cooperación por tema y el de una marca de motocámara para estímulo regional. Menos mal que se trata de un debutante y que ha invertido en su film un trabajo enorme. Como interés deportivo lo tiene más que el anterior, puesto que la pesca de éste resulta más espectacular. E interés viajero no le falta, ya que seguimos todos los ríos de Asturias, entre los hermosos paisajes que les bordean. Lo lamentable es que el autor puso todo cuanto tenía — 240 me-



Del film *SANT ROMA DE SAU*, de Conill, Giménez y Altés

tros en 16 mms. — y con un montaje rudimentario y una fotografía en color un tanto desvaída.

*Simulacro de evacuación de un barco de heridos*, de Carmina Sagués (Barcelona). Premio reportaje. — Tampoco había otro film de reportaje y, con todos sus defectos de fotografía y de toma de vistas — también se trata de un novato — no se puede negar que cumple estrictamente su misión reporteril. Y tiene el acierto de ser justo: 40 metros en 9,5 mms.

Hago suma y compruebo: me salen veintinueve films. ¿No habíamos quedado en que eran treinta? ¡Ah!; falta *Far-West*, que fué declarado fuera de concurso porque en él habían tomado parte varios cineastas elementos del jurado divirtiéndose de lo lindo. Y lo mandaron para completar la diversión, proponiendo luego ellos mismos que se declarase fuera de concurso. ¿No puedo considerar yo, a mi vez, esta película fuera de crítica?



Del film *CROQUIS DE VICH*, de L. Giménez y A. Altés

*J. Giménez*



# TRUCAJES Y EFECTOS TÉCNICOS

Por D. FUNDIDO ENCADENADO

## IV

### TRUCAJES COMBINADOS

DEFINIMOS como trucajes combinados aquellos en cuya ejecución entran dos o más trucajes elementales, es decir, que son una combinación de dos o más de los efectos simples explicados ya en anteriores artículos de esta misma serie. Así, por ejemplo, un *fundido encadenado* es la combinación de un *encadenado* (truco elemental del grupo de trucajes por mecanismo), un *fundido de cierre* y un *fundido de abertura* (trucos elementales del grupo de los que modifican las cualidades de la imagen).

Naturalmente, la lista de los trucajes combinados puede ser infinita, ya que con ellos entramos en un reino de posibilidades ilimitadas. Por ello limitaremos estas notas a los más corrientes y fáciles de ejecutar para el cineísta. Son los siguientes: El *fundido encadenado*; las *cortinillas encadenadas*; las *exposiciones múltiples*; los *espejos*; los *prismas*; la *transparencia*; el procedimiento *Schufftan*; el procedimiento *Simpli-film* y las *maquetas*.

#### EL FUNDIDO ENCADENADO

El *fundido encadenado* es el efecto que consiste en la desaparición progresiva de una escena mientras, en *sobreimpresión*, se la reemplaza por otra que va apareciendo gradualmente. Es decir, es la fusión progresiva de un final y un principio de escenas.

La ejecución de este efecto se realiza en tres partes.

1.<sup>a</sup> Al finalizar la primera escena a encadenar se realiza un *fundido de cierre* por cualquiera de los cinco medios siguientes: por *diafragma*; por *obturador variable*; por *filtro degradado neutro*; por *tramas*; por *polarizadores* (ver pág. 260 del núm. 8 de OTRO CINE).

2.<sup>a</sup> Efectuar el retroceso de la película (ver pág. 168, núm. 5 de OTRO CINE), con el objetivo tapado, en una cantidad igual a la desarrollada durante el tiempo que ha durado el *fundido de cierre*.

3.<sup>a</sup> Empezar la segunda escena a encadenar con un *fundido de abertura* de una duración exacta a la del primer *fundido de cierre*.

La duración de los *fundidos encadenados* puede ser muy variable y está supeditada al efecto narrativo que se busca. Y estos efectos pueden ser muchos. Desde el deseo de suavizar las transiciones bruscas de un plano a otro *ligándolos* más íntimamente, hasta llegar a posibilitar la supresión de toda una serie de escenas superfluas, este efecto tanto puede ayudar a componer una síntesis rápida (a base de *fundidos encadenados* de corta duración) como proporcionar una mayor intención analítica.

En términos generales, se adaptarán al ritmo del film haciendo los *fundidos* tanto más largos cuanto más lenta sea la acción. La duración habitual se basa en tres segundos (48 imágenes a la cadencia de 16 por segundo).

#### LAS CORTINILLAS ENCADENADAS

Cambiando la palabra *fundido* por *cortinilla*, todo lo dicho en el apartado anterior es válido en cuanto a la técnica operatoria. En cambio, la *cortinilla encadenada* requiere unos cuidados especiales. Efectivamente, la *superposición* de los *fundidos* a encadenar no precisan de una matemática ejecución, cosa que no ocurre con las *cortinillas*, ya que un avance o un retraso de unas pocas imágenes es suficiente para que se produzcan bandas más o menos anchas, oscuras si hay retraso o claras en caso de adelanto.

Otra cosa a tener en cuenta es que la segunda *cortinilla* a encadenar debe ser *complementaria* de la primera. Por ejemplo: si hemos *cerrado* con una *cortinilla vertical* hacia la derecha, debemos *abrir* en el mismo sentido, con lo cual la segunda tapará las partes que la primera dejó descubiertas.

Por lo tanto, en las *cortinillas encadenadas* hay que tener cuidado en dos cosas:

1.<sup>a</sup> Que las dos *cortinillas* cubran la escena en un mismo número de fotogramas.

2.<sup>a</sup> Que se *superpongan* exactamente.

Esta perfección no es fácil de obtener en la toma de vistas, y por ello es un truco poco usado entre los amateurs. Los mejores resultados se obtienen en el laboratorio con las *positivadoras* o con la *Truca*. Pero esto es ya del dominio de los profesionales...

#### LAS EXPOSICIONES MÚLTIPLES

Se conoce con el nombre de *exposiciones múltiples* a la yuxtaposición de varias escenas sobre la superficie de un solo fotograma. Es una especie de *fotomontaje* aplicado al cine. No confundir por lo tanto este efecto con el llamado *sobreimpresión*, en el cual hay *superposición* de escenas.

Se trata del clásico truco, tan antiguo como el cine mismo, en el que es posible ver en una misma escena a un mismo actor en dos papeles distintos, o el todavía más fácil de la niña que está soñando en los Reyes Magos, y cuyas figuras aparecen en un rincón oscuro del fotograma.

Y deseando que cada cineísta encuentre una original aplicación del principio, vamos a ver como se realiza en la práctica.

Hay dos métodos: por medio de *reservas* y por medio del *fondo negro*.

En el núm. 6 de OTRO CINE (pág. 197) ya se explicó lo que son las *reservas*. Así pues, sólo nos cabe señalar aquí que una doble exposición por el método de las *reservas* consiste en filmar parcialmente una primera escena interceptando un sector del campo del objetivo por medio de una plaquita opaca que puede tener una forma determinada. Seguidamente se tapa el objetivo y se hace retroceder la película en la longitud de la escena rodada (o en la calculada para la *aparición* de la segunda escena). Se descubre el objetivo y se reemplaza la reserva por otra, de dibujo complementario, llamada *contrareserva*, procediéndose a filmar de nuevo. El lector ya supondrá que para encuadrar en su sitio cada una de las escenas debemos también hacer las correspondientes reservas en el visor, salvo en el caso de disponer de una cámara con visor directo que nos dé el campo exacto abarcado por el objetivo y sus reservas.

Otra cosa a señalar es que a cada escena le daremos el *diafragma* adecuado, ya que se trata realmente de escenas distintas.

El segundo método consiste en filmar las escenas, sobre un fondo negro mate con el fin de que no impresione la emulsión. Se hace retroceder la película como en el primer caso y se filma la segunda escena también sobre fondo negro. Un solo cuidado en el encuadre: procurar que las dos escenas no se superpongan. Como es lógico, con este método es posible filmar dos, tres o más escenas y a diferentes escalas.

La desventaja de este procedimiento comparado con el primero es de que el artificio aparece muy visible dada la ausencia de un fondo real. La visión de un fondo negro siempre predispone a pensar en el truco. Que lo sea, conforme, pero al menos disimulemos...



Publicamos en este número el fallo del XV Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur, celebrado este año en Bruselas, en el que como de costumbre ha participado España a través de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, miembro de la U.N.I.C.A., y con la asistencia personal de los delegados don Delmiro de Caralt y don José M.ª Galcerán. En el próximo número comentarán nuestros compañeros los films más destacados de dicha competición y de momento insertamos a continuación la crónica que sobre el Concurso y el Congreso celebrado conjuntamente nos manda desde Suiza el Secretario General de la U.N.I.C.A., Mr. Jean Borel, Presidente de la Federación Suiza de Clubs de Cine Amateur.

## PANORÁMICA DEL CONCURSO Y DEL CONGRESO INTERNACIONALES DE CINE AMATEUR Por JEAN BOREL

CONJUNTAMENTE con el «XV Concurso internacional del mejor film de amateur» se ha celebrado en Bruselas el XII Congreso de la UNICA, del 20 al 27 de agosto. Tales actos constituyeron un éxito en todos los aspectos. Veinte países estaban representados, sea por sus delegados, sea por el envío de films al Concurso, y junto a delegaciones que, desde que la UNICA organiza sus Congresos no faltan nunca a su llamada, asistieron por vez primera las del Sarre, de Yugoslavia y hasta de Australia.

El Congreso, bajo la Presidencia de Honor de Su Alteza Real el Príncipe Alberto de Liège, se abrió oficialmente con una recepción de las Autoridades en el Palacio Municipal de Bruselas, cuya belleza medieval pudieron admirar los congresistas. Este acto solemne fué transmitido por la emisora Radio Luxemburgo.

Alternando con las sesiones de proyección y de trabajo del Congreso, señalemos la velada en «Boeuf sur le Toit», las visitas efectuadas a Gante, Brujas, Ostende y Zoute, y finalmente a Amberes, donde los participantes fueron recibidos por las autoridades locales y por la dirección de la Casa Gevaert, y tuvieron el placer de pasearse por los dédalos de una gran industria de productos fotográficos y cinematográficos, siendo obsequiados con un banquete ofrecido en el gran refectorio moderno de los propios Establecimientos Gevaert.

La noche del 26 de agosto, una comida de gala, servida en el Salón de los Espejos del Palacio de Egmont, a la que estaban invitados, además de los congresistas, los

representantes de las autoridades y de las Embajadas o Legaciones extranjeras, clausuró el XII Congreso. En el decurso de esta velada fueron proclamados públicamente los resultados del concurso y entregados los premios y «challenges» a los laureados.

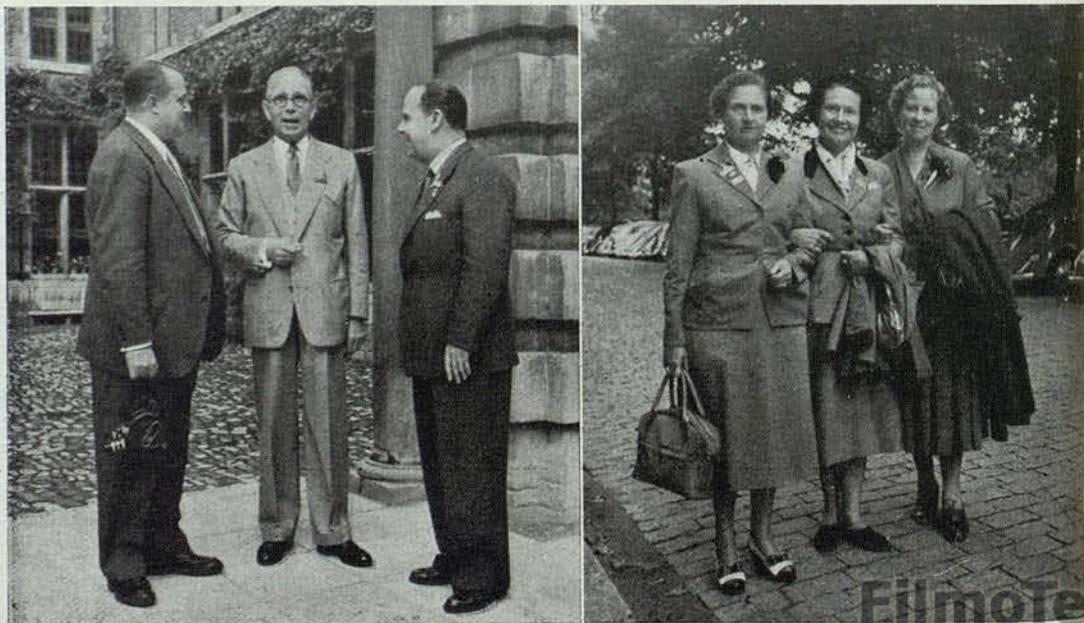
Fué también en el Palacio de Egmont donde se proyectaron los films del concurso y se celebraron las sesiones de trabajo del Congreso. Entre los acuerdos de éste hay que destacar el de celebración del próximo Congreso de 1954 en Lisboa, habiéndose confiado por aclamación la Presidencia a don Alvaro Antunes, de Portugal.

Un nuevo miembro, el organismo nacional de Yugoslavia, fué recibido oficialmente.

Dejando aparte los detalles de orden interno y administrativo, señalaremos las conclusiones siguientes: a) El comité permanente y los consejos de dirección de los diversos organismos nacionales son invitados a proseguir la acción que tienen emprendida cerca de las autoridades nacionales y de los órganos internacionales competentes al objeto de obtener una mayor facilidad en el intercambio de films amateurs entre naciones; b) en la apreciación y clasificación de los films del concurso internacional, retorno a un método más simple tanto en el uso de la ficha de puntuación como en los cálculos ulteriores; c) adopción de un nuevo premio ofrecido por Italia a la memoria de August Maréchal (Bélgica), fallecido el pasado año: «Challenge Maréchal», adjudicado por un año al film más cómico del concurso; d) aceptación de la propuesta del Cine-Club Argentino de organizar el Congreso de 1957 en

Fotos Pilar de Quadras

He aquí la expresión gráfica del espíritu de continuidad y camaradería que reina en la U. N. I. C. A. Como eslabones de una misma cadena, vemos en la primera foto a sus Presidentes, Delmiro de Caralt (España, 1952), René Baken (Bélgica, 1953) y Alvaro de Antunes (Portugal, 1954). Pasado, presente y futuro. La misma imagen se representa en la otra foto, en su versión femenina: Las tres «Presidentas» Sra. de Antunes, Sra. Baken y Sra. de Caralt.



Buenos Aires, bien entendido que serán ofrecidas ciertas facilidades de desplazamiento a los delegados europeos que se trasladen a la Argentina.

Y vamos ya por el Concurso. Cincuenta y siete films fueron presentados por diecisiete naciones concurrentes, o sea 19 films de argumento, 20 films de fantasía y 18 documentales. Sin querer entrar aquí en el análisis de cada film, nos contentaremos en constatar que el nivel general de las obras presentadas nos parece netamente más elevado que de ordinario, si no en la categoría de «genre» o fantasía, por lo menos en las de argumento y documental; si bien las cimas, contrariamente, alcanzan menos altura que en algunos de esos últimos años, esto dejando aparte la categoría de documentales.

En las categorías «argumentos» y «documentales» el conjunto es más homogéneo y, además de numerosos films de un valor evidente, las demás obras son dignas de figurar en un concurso internacional, a pesar, aún, de algunos detalles flojos. En cambio, parece que el sentido del término «film de genre» escape cada día más a la comprensión común y que esa categoría vaya convirtiéndose en el depósito de todos aquellos films que uno no sabe donde clasificar. No podemos por menos que expresar aquí el lamento de ver cómo desaparece poco a poco el film de expresión pura, el film en que la imagen reine como dueña y señora, el poema cinegráfico, en provecho de una producción corriente, cuya valía se aleja más cada año del regalo visual que nos brindaban hasta hace poco los discípulos del cine de vanguardia. Vivamente deseamos una renovación del género.

JEAN BOREL

## FALLO DEL XV CONCURSO INTERNACIONAL DEL MEJOR FILM AMATEUR U. N. I. C. A.

### CATEGORIA A. FILMS DE ARGUMENTO

Título	Autor	Origen	Puntos
1 Des waren noch Seiten	F. G. Münz	Alemania	73.09
2 Carrousel	E. Fité	España	68.90
3 Sidetracked	Ickenham F. S.	Gran Bretaña	66.18
4 Faille	Barelle Chauvin	Francia	64.80
5 Le troisième œil	Mattei Wellinger	Australia	64.36
6 La croix sous l'orage	A. Mackels	Bélgica	63.36
7 Boemerang	Kuypers-Wuyts	Bélgica	62.27
8 A las 10 de la noche	R. Robertie	Argentina	62.00
9 Fishers All	B. Dobson Jun	Gran Bretaña	60.36
10ex Un libro di fiabe	C. Perego	Italia	59.27
10ex Taesnit	M. Jorgensen, Calman.	Dinamarca	59.27
	E. Petersen, P. Ronn		
12 Make Mine Movies	A. Barlett	Australia	58.83
13 Nur eine Zigarettenlänge	W. Frischenecht	Suiza	58.09
14 Una historia de amor	A. Antunes	Portugal	57.33
14 Christopher Crusoe	A. Barlett	Australia	57.25
16 En Midtsommernattsdrön	N. Vikar	Noruega	49.66
17 L'Ange Gardien	Emile Brumsteede	Holanda	48.63
18 Jonsknatt i Vassfaret	N. Vikar	Noruega	47.83
19 Première	J. Goedert	Luxemburgo	45.27

### CATEGORIA B. FILMS DE FANTASIA

1 Au Royaume des Fleurs	J. Beaudoin	Francia	73.72
2 Narzissa	Cl. der F. A. Munchen	Alemania	67.19
3 Sonata	Q. Parés	España	66.45
4 Reflets	K. Van Os	Holanda	62.63
5 Weihnachtswunsch	H. Elgner	Sarre	62.25
6 Aspecten	Van de Peer	Bélgica	61.19
7 La vida es un juego de manos	E. Ferré	España	60.18
8 Cauchemar sans Atouts	Piet de Groot	Holanda	59.82
9 Treño Merci	L. Turolla	Italia	57.64
10 Timernes Oans	F. Kold Petersen	Dinamarca	55.45
11 Ange ou Démon	G. Salomon	Suiza	54.09
12 Illusion	J. Smith-W. B. Cockburn	Gran Bretaña	53.90
13 Luz	A. Romariz	Portugal	
14 La gesta inmortal	C. B. Baron-R. Robertis	Argentina	52.09
15 Kunstlöperen	O. Hval	Noruega	52.08
16 Knoppermanden	Wagner - Andersen - Damgaard Sorensen-Balbm	Dinamarca	49.82
17 Dune Days	S. Vincette - G. Nichols.	Australia	43.66
18 Spiel am See	C. E. Gruber	Austria	43.08
19 Studie III	P. Weiss	Suecia	42.75
20 Réve ou Réalité	G. Wengler	Luxemburgo	42.00

### CATEGORIA C. DOCUMENTALES

1 The History of Kingston and Walton	Dist. Cine Society	Gran Bretaña	76.72
2 Pêcheurs sans Port	M. L. Jacquelin	Francia	67.36
3 La Naissance d'une Eau Forte	R. Hebbelinc	Bélgica	66.45
4 Cive us this Day	A. Barlett	Australia	65.00
5 Schweizer Mustermesse 1952	Club der Basler FA.	Suiza	63.18
6 Spanien - Plauderei	F. G. Muenz	Alemania	62.63
7 De 4 Arstider	L. Huseland	Noruega	60.15
8 Forme Nuove del Ferro	L. Autera	Italia	58.72
9 En el Solar de la Virgen del Valle	C. B. Baron	Argentina	57.45
10 Verrerie et Gaz	W. Wagenaar P. Hansen - P. Nielsen - O. Müller Landorf, Gustafsson	Holanda	54.54
11 Vore Fortidsminder		Dinamarca	54.27
12 Storstadens Fötter	K. Nilsson	Suecia	53.08
13 Modelaçao de Animais	F. C. Mendes	Portugal	52.25
14 Barredo	A. L. Fernández	Portugal	51.50
15 Triangeldrama	A. Lindgren	Suecia	48.50
16 Croquis de Vich	L. Jiménez y J. Al-tés	España	48.45
17 Waldhof	M. Wagner	Luxemburgo	48.00
18 Los caprichos de Goya	Urbani - Rescigno	Italia	45.54

### PREMIOS Y «CHALLENGES»

Grand Prix de l'Unica (Coupe Wolf)...	Francia
Gran Premio de Italia ...	Alemania
Challenge FEDIC ...	Gran Bretaña
Grand Prix Hollandais du meilleur film; al film documental; «The History of Walton»	Gran Bretaña
Premio España para el film más optimista; al film de argumento «Das waren noch Seiten»	Alemania
Prix Maréchal para el film más cómico; al film de argumento «Le troisième œil» ...	Francia
Premio FACINEB; a la nación mejor clasificada ...	Francia

### CLASIFICACION POR NACIONES

1. Francia, 205.88 puntos; 2. Alemania, 202.91; 3. Gran Bretaña, 196.80; 4. Bélgica, 191; 5. España, 183.80; 6. Italia, 175.63; 7. Suiza, 175.36; 8. Argentina, 171.54; 9. Dinamarca, 168.99.

Las naciones siguientes, clasificadas por orden alfabético, han participado igualmente en el Concurso Internacional: Australia, Luxemburgo, Holanda, Noruega, Portugal, Sarre y Suecia.

Austria presentó un solo film, no pudiendo por esta razón entrar en la clasificación por naciones.



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

## Concurso y Congreso Internacionales de la U. N. I. C. A., en Bélgica

En el XV Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur, así como en el XII Congreso celebrado conjuntamente en Bruselas del 20 al 27 de agosto último, estuvo presente España, como todos los años, a través de nuestra entidad, miembro de la U.N.I.C.A. y representante de nuestro país en aquel organismo internacional de cine amateur.

Asistieron a dichos actos nuestros compañeros Delmiro de Caralt y José M.<sup>a</sup> Galcerán, como delegados oficiales, y participaron en las deliberaciones del Congreso, formando parte el segundo, además, del Jurado calificador en el Concurso. También asistieron en carácter de congresistas los señores Castaño, de Madrid.

Creemos de interés señalar la intervención de nuestro delegado señor Galcerán, en la que pidió si la UNICA estimaba que un organismo nacional tiene derecho de sacar copia de un film prestado por otra nación, sin la autorización escrita del autor. A lo que se le contestó negativamente, dándose por satisfecho el señor Galcerán y haciéndose constar en acta.

Los films amateurs que habían sido seleccionados para representar a España en el certamen fueron clasificados en la siguiente forma: *Carrousel*, de Enrique Fité, segundo premio en la categoría de films de argumento; *Sonata*, de Quirico Parés, tercer premio en la de films de fantasía; *La vida es un juego de manos*, de Eusebio Ferré, séptimo lugar en la misma, y *Croquis de Vich*, de Jiménez y Altés, décimosexto lugar en la categoría de documentales. El promedio de puntuación de los tres films *Carrousel*, *Sonata* y *Croquis de Vich* (uno por categoría), ha situado a España en el quinto lugar entre diecisiete naciones concursantes.

En la sesión de gala celebrada al final, con una selección de cintas premiadas, fué incluida la cinta española *Carrousel*, de Enrique Fité.

Acostumbrados a ocupar el segundo lugar por naciones, y hasta una vez el primero, el descenso a quinto lugar resulta un poco ingrato, a pesar de que entre diecisiete concurrentes no deja de ser una calificación honrosa. No obstante, hemos de poner en claro que nuestro descenso no debe imputarse tan sólo a la falta de obras de valía extraordinaria experimentada en nuestro concurso nacional, lo que hizo que muchos prejuzgaran un lamentable fracaso para el internacional. Aunque la circunstancia de un concurso nacional sin obras sobresalientes no constituye precisamente un buen augurio para concurrir con éxito al internacional, debe tenerse en cuenta que el concurso nacional no es el instrumento seleccionador para el internacional, de modo que el comité encargado de efectuar la selección puede echar mano de las cintas que mejor crea puedan levantar el pabellón español, estén donde estén y sean de cuando sean. Parcialmente, o sea por géneros, hemos tenido dos calificaciones honrosísimas con *Carrousel* y *Sonata*. Lo que ha rebajado el mérito de estos dos films en la puntuación conjunta ha sido la escasa valoración atribuida a nuestro film documental. Y esto no lo decimos en son de censura para el estimable film *Croquis de Vich*, puesto que el hecho de haber sido seleccionado le sitúa como el mejor film documental que se tenía a mano. La penuria de buenos films documentales — o, para hablar con más precisión, de documentales interesantes para un jurado internacional — no es cosa de este año sino fenómeno que parece convertirse en ley fatal para nuestro cine amateur. Si en los años anteriores la baja puntuación de nuestro film documental no nos perjudicaba como en este año, era porque en la UNICA se seguía un sistema distinto, por el que para la puntuación conjunta se tomaban los tres films mejor puntuados de cada país. De haber mantenido igual procedimiento este año, los tres films que hubiesen contado serían «*Carrousel*», «*Sonata*» y «*La vida es un juego de manos*». Muertes que con el nuevo sistema, adoptado en virtud de un acuer-

do del año anterior, tiene que tomarse para el cálculo conjunto un film de cada una de las tres categorías en que se divide la competición. He aquí, pues, el factor más decisivo en el descenso experimentado por la participación española en el XV Concurso Internacional de cine amateur.

Esta Sección se complace en dar las gracias públicamente, desde estas columnas, a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Información, por las facilidades concedidas, y a los cineastas realizadores de las cintas seleccionadas, por su valiosa colaboración, felicitando además a los señores Fité y Parés por el triunfo de sus respectivos films en el certamen internacional.

Asimismo hacemos constar la perfecta y espléndida organización de los actos internacionales de Bruselas llevada a cabo por la Federación belga, a cuyos dirigentes felicitamos y les agradecemos las atenciones dispensadas a nuestros delegados. Muy especialmente felicitamos a Mr. René Baken, que desde su nombramiento en el Congreso Internacional de Barcelona en abril del pasado año hasta la clausura del Congreso reciente en Bruselas, ha ocupado tan dignamente la presidencia de la Unión Internacional de Cinema Amateur (UNICA).

## Junta General

La Sección celebró Junta General Ordinaria el día primero de julio, y en ella fueron aprobados por unanimidad la Memoria y Estado de Cuentas del curso 1952-53.

En el apartado de «Renovación de cargos de la Junta Directiva» se acordó que continuara la misma Junta anterior, toda vez que, con arreglo al nuevo Reglamento no procede efectuar su renovación hasta dentro de un año. A propuesta de un socio fué ampliada la Junta con un nuevo vocal que se denominará «Representante de los socios foráneos», o sea residentes fuera de Barcelona capital. Fué elegido para dicho cargo, por unanimidad, el socio don José Torrella, residente en Sabadell, Redactor-Jefe de OTRO CINE.

Dentro del apartado «Ruegos y Preguntas» se comentaron las siguientes cuestiones: Actos a realizar en el próximo curso; revista OTRO CINE; obras de la Cabina de Proyección inaugurada recientemente; posible creación de una categoría de socios protectores; y composición del Jurado calificador del Concurso Nacional. Todo ello desarrollado bajo el signo de franca camaradería y comprensión que preside nuestros actos.

Al comenzar el actual curso 1953-54, la Junta Directiva de esta Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña está constituida en la siguiente forma:

Presidente, Salvador Rifá; Vicepresidente, Delmiro de Caralt; Secretario, José M.<sup>a</sup> Aymerich; Vicesecretario, Quirico Parés; Tesorero, Francisco Flo; Vicetesorero, Felipe Sagúés; Vocales: José M.<sup>a</sup> Galcerán, Domingo Giménez, Carlos Santías, Juan Bas Bofill, Juan Español, Domingo Saret, José Roig Trinxant y José Torrella.

Para el mejor desarrollo de sus funciones, la Directiva de esta Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña está distribuida en las delegaciones siguientes:

Biblioteca y Archivo. — Delmiro de Caralt, J. M.<sup>a</sup> Aymerich y Juan Español.

Relaciones sociales. — Carlos Santías, J. M. Galcerán y Juan Bas.

Relaciones exteriores. — Delmiro de Caralt y J. M. Galcerán.

Proyecciones. — Felipe Sagúés y Domingo Saret.

Publicaciones. — Domingo Giménez y Quirico Parés.

Concurso Nacional. — Francisco Flo y José M.<sup>a</sup> Aymerich.

Propaganda. — Domingo Giménez, Francisco Flo y J. Roig Trinxant.

Representación de socios foráneos (residentes fuera de Barcelona capital). — José Torrella.

## Filmoteca

Son escasos los ingresos de nuestra Cinemateca. Por esto consignamos hoy con satisfacción el obsequio con que nos ha distinguido el cineasta francés Dr. Chérigé, consistente en una copia de su film «Nuit blanche», segundo premio de films de argumento en el Concurso Internacional celebrado en Barcelona el pasado año. El próximo otoño proyectaremos este importante film en una de nuestras sesiones.

## EL CINE AMATEUR



### EN SU SALSA

Comentarios con o sin malicia

El cineísta amateur Jorge Feliu tiene a su cargo la sección de cine amateur de nuestro colega «Imágenes». Feliu, como él mismo dice en su artículo dedicado al Concurso Nacional de este año, es joven como cineísta y como periodista, y se ha encontrado en el compromiso de tener que comentar un concurso donde él mismo tomó parte como concursante. «Un comentario difícil» tituló Feliu su artículo y en verdad que debió serlo para él. No obstante, hemos de reconocer que trasciende de su trabajo un honrado deseo de sinceridad y de objetividad y no es por ese dualismo que lo traemos a esta «salsa» sino por las consideraciones que hace en torno al criterio del Jurado; consideraciones que, partiendo de un cineísta amateur, hemos de suponer que responden a un estado de opinión más o menos extendido, especialmente entre los cineístas jóvenes.

Considera Feliu «equivocado un excesivo apego a una estricta puntuación de conceptos numerados». Nosotros también. Cree «que los cálculos aritméticos están bien como orientación, pero que, en definitiva lo que debe privar es el juicio que merece cada película globalmente considerada en comparación con las demás». Exacto. Justamente los cálculos aritméticos no sirven, en el Jurado del Concurso Nacional, más que como *orientación*. Y por este motivo no se hacían públicas las puntuaciones en los concursos anteriores. Y si este año se han publicado ha sido accediendo a la proposición de varios elementos del jurado que en años anteriores habían sido concursantes. Ahora bien; las cifras dadas como definitivas habían sido convenientemente corregidas en la reunión decisiva, con arreglo «al juicio que mereció cada película globalmente considerada en comparación con las demás».

Pasamos por alto la disconformidad de Feliu con la calificación de las cintas documentales «Croquis de Vich» y «Sant Romá de Sau», porque el jurado del Concurso Internacional se nos ha anticipado en «argumentar», quizá con exceso, contra la opinión del comentarista. Y pasando a la categoría de films de argumento, nos detendremos un poco en lo que Feliu considera «evidente y significativo desequilibrio» refiriéndose al hecho de haber premiado con una misma medalla (plata) a dos films «de calidad tan dispar como *Sonata*, que todos los comentarios coinciden en calificar de obra de exquisita sensibilidad, y *Boletada accidentada*, típico film de carácter familiar, gracioso y divertido, pero sin pretensión ninguna de auténtico arte cinematográfico».

Un Jurado, aunque debe tener muy en cuenta los *propósitos*, o sea, las ambiciones e inquietudes, no puede dejar de considerar los *resultados*. «*Sonata*» tiene mucha ambición, pero su

resultado no responde plenamente a aquélla. «*Boletada*», en cambio», consigue ampliamente lo que se propuso. A pesar de todo, obsérvese que «*Sonata*» tiene una puntuación que roza la medalla de honor, mientras la de «*Boletada*» roza la medalla de cobre. Ahora bien; supongamos que «*Sonata*» hubiese alcanzado la meta expresiva a que apuntaba y que, contrariamente, «*Boletada*», por deficiencias técnicas y discursivas, se hubiese atascado a medio camino. ¿Qué hubiera sucedido? Pues que «*Sonata*» habría sido clasificada en «medalla de honor» mientras que «*Boletada*» no pasaría de «cobre», o quizá menos.

En el género «fantasía» es donde Feliu le escucece personalmente. No obstante, dice con mucho tino que no se queja del premio otorgado a su *Fantasia en cuatro tiempos*, pues reconoce que su film no es perfectamente logrado, sino de no haberse reconocido el indudable valor que se requiere para enfrentarse con temas de esta clase. «Es la incompreensión lo que nos duele. Y muy especialmente cuando proviene de aquellos entre los cuales se encuentran quienes insertaron recientemente con todos los honores en una de las primeras publicaciones cinematográficas españolas las siguientes palabras de Jean Cocteau, que constituyen o debieran constituir la más brillante divisa para el cineísta amateur». (Y aquí sigue la reproducción de las palabras de Cocteau: «Sed malos alumnos», que pueden encontrarse, precisamente, en la página 4 del número 5 de OTRO CINE.) «Nosotros — sigue Feliu — creemos que este es el camino del auténtico cineísta amateur. Y, en cambio, esta es la ruta que menos realizadores amateurs recorren. ¿Por qué? Indudablemente, porque es la senda más ingrata. Y, por otra parte, una defensa que se nos antoja ya ligeramente excesiva de un cine amateur simple, divertido y optimista, acaba de disuadir a los amateurs prometedores de meterse en libros de caballerías de los que imaginan saldrían seguramente descalabrados».

En este terreno damos la razón a Feliu, pero debe él tener en cuenta que quienes insertamos recientemente con todos los honores en estas páginas de OTRO CINE las palabras de Cocteau somos tan sólo una pequeña minoría dentro del nutrido jurado del Concurso Nacional del Cine Amateur. También le da la razón nuestro Redactor-Jefe José Torrella en este mismo número, cuando al enjuiciar los films amateurs del reciente concurso se refiere no concretamente a *Fantasia en cuatro tiempos*, sino al conjunto de la participación en el género denominado «fantasía». Y hasta nada menos que Jean Borel, Secretario General de la Unión Internacional de Cine Amateur, da indirectamente la razón a Feliu en su comentario sobre el concurso internacional publicado también en este número de OTRO CINE.

Prometemos tratar en el próximo número de algunos aspectos de la selección para el Concurso Internacional, que producen cierta desorientación — quizá justificada — entre muchos cineístas amateurs y seguidores de la actividad amateur poco metidos en el intríngulis. No es que el artículo de Feliu se refiera a esto, que ya bastante materia tuvo sin moverse del concurso nacional, pero sabemos que existe también aquí un «estado de opinión» porque ha tenido sus repercusiones incluso dentro de la mismísima Directiva de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña.

## DE INTERÉS PARA LOS CINEÍSTAS AMATEURS

El INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA ha encargado a esta Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña la consecución de films amateurs, en preferencia documentales, con destino a constituir un fondo de programación de proyecciones en las «Casas de España» en el extranjero.

A fin de establecer una lista de títulos en principio disponibles para ser ofrecidos al Instituto de Cultura Hispánica, esta Sección hace un llamamiento a los cineístas amateurs españoles invitándoles a notificar por escrito a la misma (calle Paradís, 10, Barcelona), los films que crean de posible interés para dicha finalidad y cuyo original estén dispuestos a facilitar para la obtención de una copia.

En el próximo número de OTRO CINE se darán a conocer las condiciones concretas mediante las cuales se formalizará tal cesión, aunque por descontado que los originales de los films serán reintegrados a sus autores después de la obtención de la copia.

Entretanto, recomendamos se nos escriba con oferta de títulos en principio, indicando respecto de cada film su género, paso, metraje, si es en negro o en color, si requiere alguna sonorización o acompañamiento especial y por qué procedimiento en su caso.



Don Joaquín de Prada, domiciliado en Plaza de San Juan Bautista, n.º 9, Salamanca, nos escribe una extensa e interesante carta en la que, después de felicitarnos por la publicación de OTRO CINE — dice de la revista que «es un verdadero oasis» —, nos hace una observación relativa a nuestro Concurso permanente de ideas y temas; observación en cuanto a la norma de no aceptar correspondencia en torno a los trabajos recibidos. Dice el señor de Prada: «Estoy seguro de que los que concurren a su concurso lo que menos les importa es la remuneración del premio, sino sencillamente dar salida a sus obras y en todo caso aprender. Podría entonces prestárseles una ayuda si cuando se les rechazara los trabajos (y aun publicándolos) se acompañaran de media cuartilla con una especie de juicio crítico desde un punto de vista general y desde el particular del cine amateur.

Consideramos muy atinada la sugerencia y, sin dejar de mantener la norma de no sostener correspondencia sobre los trabajos que se nos envíen a este concurso, procuraremos facilitar a cuantos, por un mínimo de calidad, lo merezcan, un breve juicio de los originales remitidos, tanto si éstos son seleccionados para su publicación como si son excluidos.

Por de pronto, así lo hemos hecho con el propio señor de Prada, de quien aceptamos el guión siguiente:

## ERASE UNA FLOR...

### Guión para un film amateur

EPSTEIN ha dicho que en el cine no hay naturalezas muertas, pues la cámara da a cada objeto su valor expresivo, su lugar.

Esta posibilidad del cine ha sido muchas veces explotada por el cine comercial y hemos visto en bastantes ocasiones a objetos haciendo de «protagonistas» durante unos momentos de la película.

Esa misma posibilidad, sin necesidad de trucos ni de dibujos animados, nos da la oportunidad de poder contar la «vida» vulgar y sencilla de cualquier cosa. Una flor, por ejemplo.

El argumento que sigue tiene — creemos — la virtud de su sencillez, que lo pone al alcance de cualquiera que tenga una cámara con un objetivo de gran acercamiento y, además, un poco de sensibilidad.

Tiene también la virtud de que el valor posible del resultado está casi por completo en manos del realizador, pues apenas lo que se expone es una idea, una posibilidad, que tendrá mérito si se desarrolla con delicadeza, dándole un sencillo aire poético sin caer en afectación ni en cursilería.

\* \* \*

Estamos en el campo. Un prado. Crecen florecillas silvestres. Un arroyuelo lo atraviesa.

Nos acercamos al suelo, a las hierbas y florecillas, como en un Gran Primer Plano del que no nos separaremos en todo el resto. De esa forma parece que nos encontramos en plena selva. Las hierbas semejan una vegetación tropical, exuberante. El arroyo, un caudaloso

río. A su lado, inclinándose sobre el agua, una delicada flor.

Unos niños juegan a saltar el arroyo. Vemos sus pies atravesar varias veces cerca de la flor con gran peligro de ésta. En una de estas veces, uno de los pies roza de tal manera la flor que se desprende de su tallo y cae al río.

La flor se desliza, arrastrada por la corriente. La seguimos. Al poco, un junco se interpone en su camino. La corriente continúa y la flor, al no poder seguirla, está a poco de hundirse bajo su impulso.

Un poco más arriba vemos reflejados en el agua a dos niños. Vienen con dos pequeños barcos. Los colocan en el riachuelo y éste los arrastra con su corriente. Llegan hasta donde está la flor y oportunamente separan el junco que la retenía, dejándola así seguir su camino. Ella lo sigue escoltada por los dos barcos.

Va sola, la flor continúa su camino. Seguimos su viaje y vemos sus aventuras e incidentes. Cómo está mil veces en peligro de morir ahogada y cómo siempre puede, al fin, continuar.

Así llega ya casi al final del arroyuelo. En un remanso, donde no fluye la corriente, se para. Va a hundirse.

En eso vemos, otra vez reflejados por el agua, dos enamorados que llegan a aquel rincón a sentarse. Lo hacen y comienzan a charlar. La flor entretanto parece a punto de naufragar. Pero la mano de él la coge cuando iba a hundirse y la coloca sobre el pecho de la amada. Ya no morirá la flor ahogada. Cambió su suerte por otra más poética: morir en el seno de una mujer.

JOAQUÍN DE PRADA

EL CINEÍSTA,  
SU MASCOTA  
Y SU  
CARACTERÍSTICA

por  
Salvador Mestres



El cineísta: **LUIS GIMENEZ** (de Vich)

Su mascota: **Tambor.**

Su característica: **Una gran sensibilidad artística salpicada de una pintoresca alegría.**



## II CONCURSO INTERNACIONAL DEL FILM DE MONTAÑA, EN TRENTO

Mientras tenemos en prensa este número, se está celebrando en Trento el 2.º Concurso Internacional del Film de Montaña, organizado por el Club Alpino Italiano. Este certamen admite solamente films en 16 mm. (no dice que hayan de ser precisamente amateurs) y los divide en cuatro categorías: a) alpinismo; b) ski y deportes de invierno; c) alpino-turismo y vistas panorámicas; d) folklore y etnología.

Ha participado en esta competición el film amateur español «El trono del diablo», de Francisco Comas.

## VI FESTIVAL INTERNACIONAL AMATEUR DE CANNES

Entre el 5 y el 15 de septiembre se ha celebrado en Cannes el VI Festival Internacional del Film Amateur. Este año no ha participado en el mismo ningún film español. El primer Gran Premio de Honor ha sido adjudicado al film inglés «History of Walton», que también en el Concurso Internacional de la UNICA (Bruselas) obtuvo la más alta puntuación. El segundo Gran Premio de Honor lo tiene el film noruego «Muntre Streker», que fué el mejor de los participantes en el Concurso de la UNICA celebrado el año pasado en Barcelona y entre nosotros conocemos por «la película de los lápices». También procede del Concurso

de la UNICA de este año, donde fué clasificado el primero entre los films de fantasía, el film francés «Au royaume des fleurs», que aquí ha tenido el segundo premio de los films de animación. Su autor, J. Beaudouin, es conocido de los lectores de OTRO CINE por su relato de filmación del film de muñecos animados «La cigarra y la hormiga», publicado en nuestro número 7. Entre los documentales tiene el segundo premio el film francés de Madame Jacquelin, «Pêcheurs sans port», exactamente igual que en Bruselas. Señalaremos, finalmente, que ha sido adjudicada una «Copa de la Amistad Internacional» a la cinta italiana de M. Bastitella, «Panico a Corte», que ocupó el séptimo lugar en Barcelona entre los films de fantasía.

## PREMIO DE CINE "CIUDAD DE BARCELONA 1953"

Creado por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona y formando parte del conjunto de Premios «Ciudad de Barcelona» que anualmente se conceden a diversas actividades artísticas e intelectuales, el premio de Cinematografía de este año tiene como Bases los siguientes puntos que extractamos para conocimiento de todos los cineastas.

Puede optar al Premio todo film que verse sobre un tema barcelonés. El plazo de admisión termina a las doce horas del día 31 de diciembre de 1953. La cuantía del premio es de veinticinco mil pesetas, y no afecta los derechos intelectuales del autor del film, el cual viene obligado a entregar una copia ininflamable para la Cinemateca municipal.

Siempre que el film premiado figure en programas públicos, se hará constar que es premio CIUDAD DE BARCELONA.

El Jurado constará de siete miembros y otorgará el premio por votación eliminatoria y con papeletas firmadas. Si el Jurado considera que ninguna de las obras presentadas es merecedora del premio, será necesario el voto de cinco de sus miembros para que no se adjudique.

Los cineastas interesados pueden solicitar del Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, don José Maluquer, las Bases completas y los formularios A y B que deben cumplimentar todos los concursantes.

CINE SONORO 16 mm.

PROYECTOR  
**MARIN**  
MODELO 60

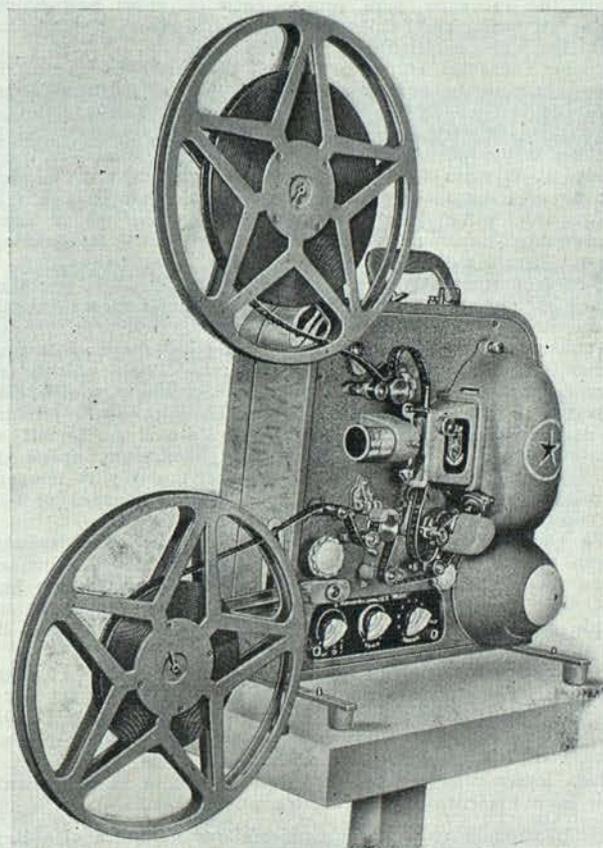
PRECIO: 22.000 PTAS.

CARACTERÍSTICAS:

Motor de velocidad constante • Capacidad de proyección, 45 minutos sin interrupción • Velocidades para films mudos y sonoros • Sonido potente y maravilloso • Manejo sencillísimo  
Alcance de proyección con perfecta claridad hasta 16 metros con lámpara de 750 vatios y hasta 25 metros con lámpara de 1000 vatios • Funciona sin engrase • Cada máquina está garantizada

**CINEMATOGRAFIA MARIN**

Oficinas: Balmes, 178 - BARCELONA - Teléfono 27 97 63





## IMPORTANCIA DE LOS PROYECTORES Y SUS CUIDADOS

Por JOSÉ M.<sup>o</sup> TINTORÉ

Un factor muy importante en el desarrollo comercial del cine en 16 mm. es el aparato proyector. No hay lugar a duda de que un buen equipo garantiza, no sólo una perfecta visión de imagen y reproducción de sonido, sino además la vida de la copia proyectada.

Aunque de un modo breve, vamos a analizar, pues, los tres aspectos fundamentales en toda proyección cinematográfica: perfecta visión, sonido fiel y conservación de la copia.

Hoy día los laboratorios dedicados al tiraje de copias en el paso de 16 mm. pueden proporcionar perfectas ediciones, tanto si su estampación se ha realizado por reducción de negativos de 35 mm. como si se ha hecho por contacto utilizando «dupes» u originales en 16 mm.

La copia positiva puede ser perfecta, pero si se proyecta en un aparato deficiente, la exhibición no llega a rendir adecuadamente sus propias calidades fotográficas, tanto en imagen como en sonido. La mayoría de los proyectores de paso reducido van equipados con lámparas de incandescencia de 750 ó 1.000 vatios, luz suficiente para proyecciones en casas particulares o bien en pequeños locales públicos, tales como Centros Parroquiales, Colegios, Institutos, Fábricas, etc.

Cuanta más luz reciba la imagen, tanto más buena será la proyección. Los buenos aparatos aprovechan al máximo la luz de la lámpara, concentrándola y aumentándola a través de espejos cóncavos y condensadores, para que la imagen reciba la cantidad mayor posible. Factor importante es también la luminosidad o abertura focal. Naturalmente, el tamaño de la pantalla a cubrir en la proyección está en relación directa con la luz disponible. Así, para una proyección de 2 metros de base, se necesitan lámparas de 750 vatios, y para otra de 3,50 metros, hay que usar las de 1.000 vatios.

Otro factor a tener en cuenta es la calidad de la pantalla, la cual no debe ser porosa, pues con ello se reduce su rendimiento luminoso.

Teniendo en cuenta que la mayoría de los aparatos de proyección están contruidos para trabajar a 110-115 voltios, es necesario utilizar un elevador-reductor de corriente para que el proyector reciba un voltaje constante. Es imprudente prescindir del citado aparato, ya que entonces éste al no recibir el voltaje adecuado da un rendimiento muy deficiente, aparte de que lesiona el circuito del amplificador, el motor y la lámpara de proyección. Principalmente ésta, en que los excesos de voltaje acortan prematuramente su vida.

Ya que el espejo cóncavo de reflexión y los condensadores juegan un importante papel en la concentración de la luz, es lógico suponer que siempre deben hallarse completamente limpios. Uno de los mejores sistemas de limpieza es utilizar un simple papel de fumar, evitando los trapos, que a menudo dejan residuos.

Si una proyección algo defectuosa de imagen aún es en parte tolerable, no ocurre lo mismo cuando se trata de una reproducción deficiente del sonido. Si la música «lloriquea» o el diálogo se hace incomprensible, entonces el desastre en la proyección es completamente seguro.

Para lograr una perfecta reproducción sonora es conveniente tener bien presentes los siguientes puntos:

- a) El elevador-reductor de corriente que garantiza el voltaje preciso.

- b) Que la velocidad del proyector sea siempre uniforme a las 24 imágenes por segundo.
- c) Que la película pase bien tensa ante el lector de sonido y comprobar que el rayo luminoso de la excitación esté bien focado y se ajuste perfectamente a todo lo ancho de la pista sonora de la película.
- d) Observar una limpieza escrupulosa, tanto en el objetivo del lector de sonido como en la ranura del tambor de fotocélula. Si esta ranura se halla algo obstruida por fragmentos de celuloide o de gelatina, o simplemente motas de polvo, evitará el perfecto paso del rayo luminoso de la excitación y por lo tanto la reproducción del sonido será francamente mala.
- e) Utilizar un altavoz adecuado a las peculiares características de la sala de proyección. Para una casa particular habrá suficiente con un altavoz de 6", pero si la exhibición se hace en un local de regular cubicación y ante un cierto número de espectadores, entonces es imprescindible emplear uno de 12" con su correspondiente «bafle».
- f) Regular el tono y el volumen, dándole la intensidad proporcional al número de espectadores y dimensión de la sala. Un exceso de sonido es muchas veces tan perjudicial como un volumen bajo.

Una buena mayoría de los que manejan aparatos de 16 milímetros no dan a la copia que tienen en sus manos la importancia capital que ésta tiene y, en consecuencia, en su manipulación no prestan la atención y cuidado imprescindibles para su mejor rendimiento y conservación. No debe nunca olvidarse que el film sonoro de 16 mm. sólo lleva perforación a un lado y en razón a una por fotograma (en contra de la película de paso normal de 35 mm., que tiene perforaciones a ambos lados y en un total de ocho por fotograma).

La tracción mecánica de la cinta, aunque similar en ambos tipos, en el paso de 16 mm., por ser más reducida, es mucho más precisa, y, por lo tanto, al escoger la compra de un proyector hay que tener en cuenta que su construcción mecánica proporcione una completa garantía de funcionamiento.

Pero aunque se disponga de un buen aparato de proyección, si no se le presta el cuidado necesario, las sesiones cinematográficas que se realicen no alcanzarán jamás el rendimiento artístico lógico y deseado. Por otro lado, se correrá el riesgo de lesionar las copias ocasionando con ello unos perjuicios que repercutirán siempre en las proyecciones futuras de aquella película.

El punto más delicado en el arrastre del film se halla a la salida de la ventanilla, a base de garfios, en la mayoría de los equipos de 16 mm. Es fácil comprender que si éstos no actúan de una manera precisa, al provocar el arrastre intermitente de la película queda perjudicada la perforación de la misma, ocasionando, según los casos, los «picados» y «forzados» del celuloide, con lo que se acelera el natural desgaste de la copia, originando además roturas y con ello los consiguientes paros en la proyección.

Como mal menor, los departamentos de repaso de las casas Distribuidoras se ven precisados a suprimir los trozos lesionados y esto trae consigo empalmes con los correspondientes cortes de frase tan desagradables al exhibir una película.

Una de las causas que originan la pérdida del «bucle» es una acumulación de gelatina en las guías de la ventanilla. Es necesario, pues, observar una completa limpieza en la citada guía para levantar los residuos que dejan el soporte y la emulsión. Esta limpieza debe hacerse siempre con una gamuza o paño, jamás con objetos metálicos, que pudieran rayarla gravemente.

Aunque hemos expuesto las indicaciones precedentes en una forma general, de ellas se deduce que es de capital importancia no sólo elegir un buen proyector, sino observar un cuidado y trato en su manipulación que se traducirá en unas excelentes sesiones cinematográficas.

No hay pues razón alguna para que una película de 16 milímetros, bien cuidada por parte del laboratorio no rinda al ser proyectada las mismas calidades, tanto de imagen como de sonido, como las normales en el paso de 35 mm.



Ann Blyth, en  
HURACÁN

## NOTICIARIO EN 16<sup>m</sup>/m

Argumento extractado de dos de los films en 16 mm. que componen la nueva lista que «Universal Films Española, S. A.», presenta para la temporada 1953-54.

**HURACÁN** (Red Canyon). Intérpretes: Ann Blyth, George Brent, Howard Duff. Basada en la novela de Zane Grey titulada «Wildfire». Producida por Leonard Goldstein. Dirigida por George Sherman. Duración: 82 minutos.

Argumento: Mathew Bostel (George Brent) vive en su rancho ganadero del Sur de Utah, entregado a la idea de vengar la muerte de su esposa, cometida años atrás por la pandilla de los Cordt. Su hija Lucy (Ann Blyth), bella y menudita, ha heredado el carácter independiente y atrevido de su padre.

Bostel es el dueño del «pura sangre» que nunca fué derrotado en las carreras, llamado «King». Un día, Lucy, montando a «King», sale a dar un paseo. Cuando regresa hacia el rancho encuentra a Lin Slone (Howard Duff), que viene a pie con su silla al hombro, porque su caballo ha tenido un accidente.

La joven le vende un caballo del rancho de su padre. Mientras Linn paga, «King» parte desbocado para su cuadra. Más tarde, Linn apuesta con Mathew y Lucy, que con «Huracán» vencerá a «King» en la próxima carrera.

Entre los que concurren a presenciar la carrera se hallan cuatro desconocidos, que no son otros que los Cordt, quienes revelan al «sheriff» el verdadero nombre de Lin. La carrera termina con la victoria de Lucy, que se ha enamorado de Lin y ha corrido montando a «Huracán». Cuando su propietario va a recoger el premio, es acusado de ser Lin Cordt. Al oír el nombre cunde la alarma. Unos huyen pero otros se lanzan en persecución de Lin.

Unas horas después, éste regresa al rancho y sorprende a los Cordt robando a «Huracán», «King» y otros caballos. Con la ayuda de su amigo Jonah, acaba con todos los bandidos, y Mathew Bostel, feliz de que los Cordt hayan desaparecido, bendice a Lucy y a Lin, quienes dándose cuenta de que su dicha la deben a «Huracán» lo premian dejándolo en libertad.

**EL SUBMARINO FANTASMA** (Mystery Submarine). — Intérpretes: Macdonald Carey, Marta Toren, Robert Douglas. Director: Dcuglas Sirk. Duración 82 minutos.

Argumento: Cuatro años después de terminada la guerra, los EE. UU. y varias otras Potencias se disputan los servicios del anciano científico Adolph Guernitz, quien vive en el hogar

de la familia Weber, en Cape Cod, convaleciendo de una grave enfermedad.

Con el puesto de secretaria está también en casa de los Weber, Madeleine Brenner (Marta Toren), cuyo marido desapareció durante la guerra al ser hundido el submarino alemán U-64.

Madeleine recibe aviso de que su esposo está vivo y podrá verle cuando ella, los Weber y el doctor Guernitz salgan a pasear en el yate de la familia.

Al día siguiente, un submarino sale a la superficie cerca del yate. Su comandante, Von Molter (Robert Douglas), se las arregla para llevar a Madeleine y al doctor Guernitz al submarino y luego torpedea el yate. El servicio de información naval deduce por el tipo de los proyectiles que la nave fué hundida por un submarino y el oficial Brent Young (Macdonald Carey) recibe la misión de aclarar el caso.

Haciéndose pasar por el teniente Karl Lundburg, antiguo miembro del cuerpo médico alemán, escapado de una prisión de Texas, logra meterse en el submarino. Von Molter planea poner al doctor Guernitz a bordo de un barco de carga panameño que ha de conducirle a su destino, pero Young frustra sus propósitos estableciendo contacto con un barco de la Armada Norteamericana.

Después que él, Madeleine y el científico son rescatados, el submarino es echado a pique por varios aviones. Madeleine y Brent, enamorados mutuamente, miran hacia un futuro de paz y amor.

Entre las informaciones de interés para los asiduos a esta sección, destacamos la que hace referencia a la pronta puesta a disposición del mercado de 16 mm., de una nueva lista de films de la Metro Goldwin Mayer.

Los films que compondrán esta tercera lista de material en 16 mm. son los siguientes: *El Padre es Abuelo, Teresa, El Padre de la Novia, El Gran Secreto, Más allá del Missouri, El Gran Caruso, Indianápolis, Adorable Coqueta, La Estrella del Destino y El Milagro del Cuadro.*

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5

Y 8<sup>m</sup>/m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS

FERLANDINA, 20

TELÉFONO 310739

BARCELONA



## GLOSA AL II CURSO DE CINEMATOGRAFÍA DE SANTANDER

Por M. RABANAL TAYLOR

**E**l programa de las sesiones y conferencias del II Curso de Cinematografía, empieza con un propósito definido: «examinar con altura universitaria algunos de los problemas inherentes al séptimo arte». He aquí, pues, que los mismos investigadores del curso nos dan, en unas palabras previas, idea del alcance que preside esta manifestación cultural. Por lo tanto, nuestra primera pregunta será: ¿Se ha cumplido esta finalidad? Y la respuesta —¡oh, eterna respuesta española!—, no puede ser sino condicional.

En efecto; ha habido de todo: buenas y malas conferencias; óptimos y regulares films, e interesantes o aburridos seminarios.

Sobre las conferencias cabe hacer constar un hecho: demasiados profesores y por lo tanto demasiadas lecciones. Y éstas, por otra parte, adoleciendo de un defecto fundamental: tener una duración media de treinta y cinco minutos, y a nadie se le oculta que con este tiempo es imposible desarrollar con «altura universitaria» cualquier tema. Hubo excepciones, claro está, pero fueron las menos.

De todos modos los que siguieron paso a paso las lecciones obtuvieron una idea bastante aceptable de los «medios expresi-

vos» del cine. Aunque, excepto una docena de personas, el resto eran los profesores que acudían a oír a sus compañeros. Esto no nos ha cogido de sorpresa. Ver películas interesa a muchos (una media de doscientas personas por proyección). Ahora bien; oír lecciones, discutir en ellas, seguir seminarios, entablar coloquios, exponer ideas, ¡a qué pocos les preocupa esto! Claro está que hay vocaciones decididas y en ellas confiamos. Creemos en la posibilidad de un joven grupo de teóricos que hablen, escriban y piensen en cine. Pues una de nuestras mayores desilusiones ha sido el comprobar, una vez más, cómo varios de los profesores hablaron de cine, con estilo e incluso con gran profundidad, pero denotando, a pesar de todo, su alejamiento del Cine, con mayúscula. Tienen coqueteos con él, pero sin estudiar a fondo sus normas, es decir, no piensan en cine.

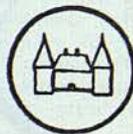
De todos modos, interesa destacar varias conferencias que aportaron puntos de vista originales, o al menos poco conocidos: las de Fray Mauricio de Begoña, profundas, sistemáticas, con un exceso rigorista que le lleva a huir de toda divagación, especialmente en la titulada «La visión subjetiva y poética del mundo a través del cine». La de Carlos Fernández Cuenca, que nos expuso de mano maestra la aportación al cine actual de los ensayos del llamado cine de vanguardia. La de Florentino Soria, que estuvo sumamente acertado en «la expresión fílmica en el cine mudo». La de Camón Aznar, que versó sobre el tiempo y el espacio en el cine y en las artes. La de Regino Sainz de la Maza, que apuntó sus ideas sobre la música en el cine. Y como punto personal es de destacar la que pronunció el actor Fernando Fernán Gómez, quien nos expuso una vez más su conocida teoría sobre «cual es el autor cinematográfico» y que él establece en la escala: guionista, actor, y por último, director. Ni que decir tiene que la controversia surgió inmediatamente por parte de los defensores de la prioridad del director, sin que al final se llegase —¡como siempre!— a una ordenación satisfactoria para ninguno de los dos bandos. Aunque la inmensa mayoría excluyó de la labor creadora al actor y centró la disputa en la disparidad guionista-director. Mención aparte merecen las lecciones de tipo técnico que fueron expuestas con claridad y hasta con humor, especialmente las del sonido, de Ezequiel Selgas.

Y ahora pasemos a hacer unas breves consideraciones sobre las películas presentadas. El Servicio de Información de la Embajada Francesa cedió el mejor lote de ellas. Francesas fueron el excepcional *Salair de la peur*, de H. G. Cluzot, ya conocida en Madrid, con una técnica del «suspense» que supera



*Filme Ud. también  
con*  
**SUPER-PANCHRO**

*su éxito es seguro*



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

**GERMÁN RAMÓN CORTÉS**

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 28 45 68



— en frase gráfica: «deja en mantillas» — a la del mismo Alfred Hitchcock. *Nous sommes tous des assassins*, de André Cayatte, film modélico en su género de obra de tesis, que nos plantea el pavoroso problema de la pena de muerte. *Casque d'Or*, de Jacques Becker, obra en que la maravillosa ambientación y magnífica dirección se truncan por un desafortunado argumento. *Les amants de Verone*, también de Cayatte. (¿Por qué se ha proyectado una película conocida ya de todo el mundo?) *Jour de Fête*, creación personal del humorista Jacques Tati, con un buen fondo de sátira política. Y el documental, nunca bien ponderado, *Crin blanc*, de Albert Lamorisse, obra maravillosa que nos traslada al puro cine, a la expresión por la propia imagen, plasticidad y poesía — ¡poesía cinematográfica! — insuperable. Todas estas películas fueron proyectadas en versión original.

Se exhibió igualmente una coproducción franco-italiana, doblada ya, *Don Camilo*, en que el mayor mérito de Duvivier estriba en haber sabido captar el espíritu del libro de Guareschi. Italia estuvo representada por *Europa 1951*, también doblada, de Rossellini, con una gran idea argumental pero floja realización.

*Duelo al Sol*, americana, doblada y cortada en momentos de profunda significación, nos muestra una vez más el triunfo que en aquella nación representa la forma sobre el fondo. El final tiene, sin embargo, una gran fuerza dramática, aunque está sumamente disminuido con el cambio de diálogos y la supresión del último beso.

Suecas fueron *Fröken Julie*, de Alf Sjöberg, y *Hon dansade en sommar*, de Arne Mattsson, que ya son conocidas de los lectores de OTRO CINE.

*Fuego en la sangre*, de Iquino, regular, con un final calcaído de *Duelo al Sol*; y *Como la tierra*, de Alfredo Hurtado, mala, fueron la representación española.

Filipinas con *Gengis Khan*, ya conocida, nos demuestra que su director Lou Salvador tiene muchas influencias y escasas ideas propias.

*A vida o muerte*, pretenciosa obra inglesa de Powell y Pressburger, se hunde sin aportar nada positivo.

El Canadá estuvo presente en la obra de un joven realizador experimental, Norman McLaren, cuyas películas *Pen point percussion*, *Neighbour*, *La poulette grise*, *A Phantasy*, *Loops*, *Dots*, *Fiddle de dee* y *Chants populaires*, fueron presentadas por el autor de esta crónica, y promovieron comentarios muy dispares. Reservamos su análisis para algún número de OTRO CINE, ya que contienen características que las hacen acreedoras a ello: ser pintadas directamente sobre película de 35 mm. y tener un acompañamiento compuesto de una banda de sonido, ¡también dibujada!

En resumen, el II Curso de Cinematografía ha constituido un adelanto considerable respecto al I, esperemos que el próximo sepa superar todas las deficiencias de éste.

*Rabanal Taylor*

### Encuadernación de «OTRO CINE»

Algunos suscriptores, en ocasión del sexto número de nuestra revista con el que se cerraba su primer año teórico, nos han consultado acerca de su encuadernación. Advertimos a todos nuestros lectores que es proyecto de esta Redacción formar un volumen de doce números, y a tal efecto las páginas llevan una doble numeración: la correspondiente a cada número y la correspondiente a la totalidad del volumen. En el momento oportuno editaremos las cubiertas y los índices para la encuadernación, por lo que aconsejamos a aquellos lectores que hubiesen pensado hacerlo, se abstengan de encuadernar los seis números primeros. También aconsejamos a quienes les falte alguno de dichos números los soliciten sin demora, por cuanto de momento disponemos aún de ejemplares de todos los números y seguimos sirviéndolos a precio corriente.

# UNIVERSAL FILMS ESPAÑOLA, S. A.

se complace en presentar a Vd. su

## 2.<sup>a</sup>

LISTA DE MATERIAL EN

# 16<sup>m</sup>/m

### HURACÁN (en technicolor)

Ann BLYTH - Howard DUFF - George BRENT  
Dir.: George Sherman

### EL CAPITÁN O'FLYNN

Douglas FAIRBANKS - Helena CARTER  
Dir.: Arthur Pierson

### CONTRAESPIONAJE

Howard DUFF - Marta TOREN - Robert DOUGLAS  
Dir.: George Sherman

### UNA VIDA Y UN AMOR

Fred MAC MURRAY - Ava GARDNER - Thomas GOMEZ  
Dir.: John Brahm

### EL SUBMARINO FANTASMA

Macdonald CAREY - Marta TOREN - Robert DOUGLAS  
Dir.: Douglas Sirk

### LUNA SIN MIEL

Claudette COLBERT - Fred MAC MURRAY  
Dir.: Claude Binyon

### LEGIÓN DE LOS CONDENADOS

Dick POWELL - Marta TOREN - Vincent PRICE  
Dir.: Robert Florey

### LA CONQUISTA DE UN REINO

Douglas FAIRBANKS Jr. - Maria MONTEZ  
Dir.: Max Opuls

### EL PEQUEÑO FENÓMENO

Bud ABBOT - Lou COSTELLO - Brenda JOYCE  
Dir.: William A. Seiter

### VIVA LA VIDA

Joan FONTAINE - James STEWART - Roland YOUNG  
Dir.: H. C. Porter

# UNIVERSAL FILMS ESPAÑOLA, S. A.

Casa Central:

Mallorca, 220 - Tel. 28 00 35 - BARCELONA

Sucursales:

MADRID - VALENCIA - BILBAO - SEVILLA  
LA CORUÑA - MURCIA - PALMA DE MALLORCA  
LAS PALMAS





*Saipe*

EXPORTA SUS LAMPARAS Y SUS CELULAS A TODO EL MUNDO

*Saipe*

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

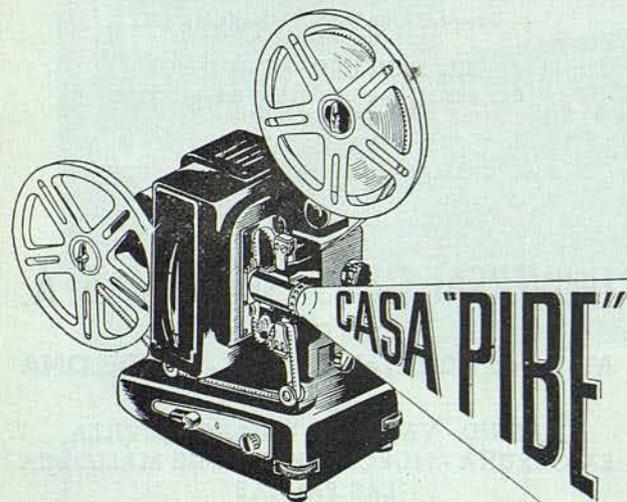
*Saipe*

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

VENTA EN ESPAÑA AL POR MAYOR Y MENOR  
**SUMINISTROS CINEMATOGRAFICOS SUCI**  
 M. DEPREZ BORNACHEA

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

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



Cines PATHE BABY, BOLEX, etc.  
 PELICULAS

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

Bolsa, 3 MADRID Teléf. 217875

**PEQUEÑOS ANUNCIOS**

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

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>24</b> CÁMARA PAILLARD, mod. H16. Tres objetivos Som Berthiot, tratados: 25 mm. F.1:1,9 -17 mm. F. 1:1,5 - 75 mm. F.1:3,5. Visor réflex. Estuche. Empuñadura con disparador. Como nueva.</p> | <p><b>26</b> VENDO PROYECCTOR 16 mm., marca Kodak, con lámpara de 400 vatios. Poquísimas horas de funcionamiento. 4.000 ptas.</p>                         |
| <p><b>25</b> COMPRARÍA a particular proyector sonoro 16 mm. Indicar marca, precio y estado.</p>  | <p><b>27</b> ME INTERESA grabador de sonido magnético con cinta. Detallar marca, modelo, estado y precio.</p>   |
|  | <p><b>28</b> SE NECESITA señorita con perro o perro solo, para film amateur. Escribir con señas y foto carnet o del perro, a Apartado 121, Barcelona.</p> |

**NO ES OBLIGATORIO ANUNCIAR A OTRO CINE**

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



# PAN CINOR 8

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

## PAN CINOR 8

el objetivo de focal variable estudiado para las cámaras

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

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

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

Representante General para España: **GERMÁN RAMÓN CORTÉS. Aribau, 74 - BARCELONA - Tel. 284568**

MOTOCAMARAS ■ PROYECTORES ■ ACCESORIOS ■ PELÍCULA VIRGEN ■ PANTALLAS

## CINEMATOGRAFIA AMATEUR

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

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

Máximo rendimiento fotográfico y regularidad en los resultados

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

Servicio rápido para provincias

Revelado asegurado todas las semanas

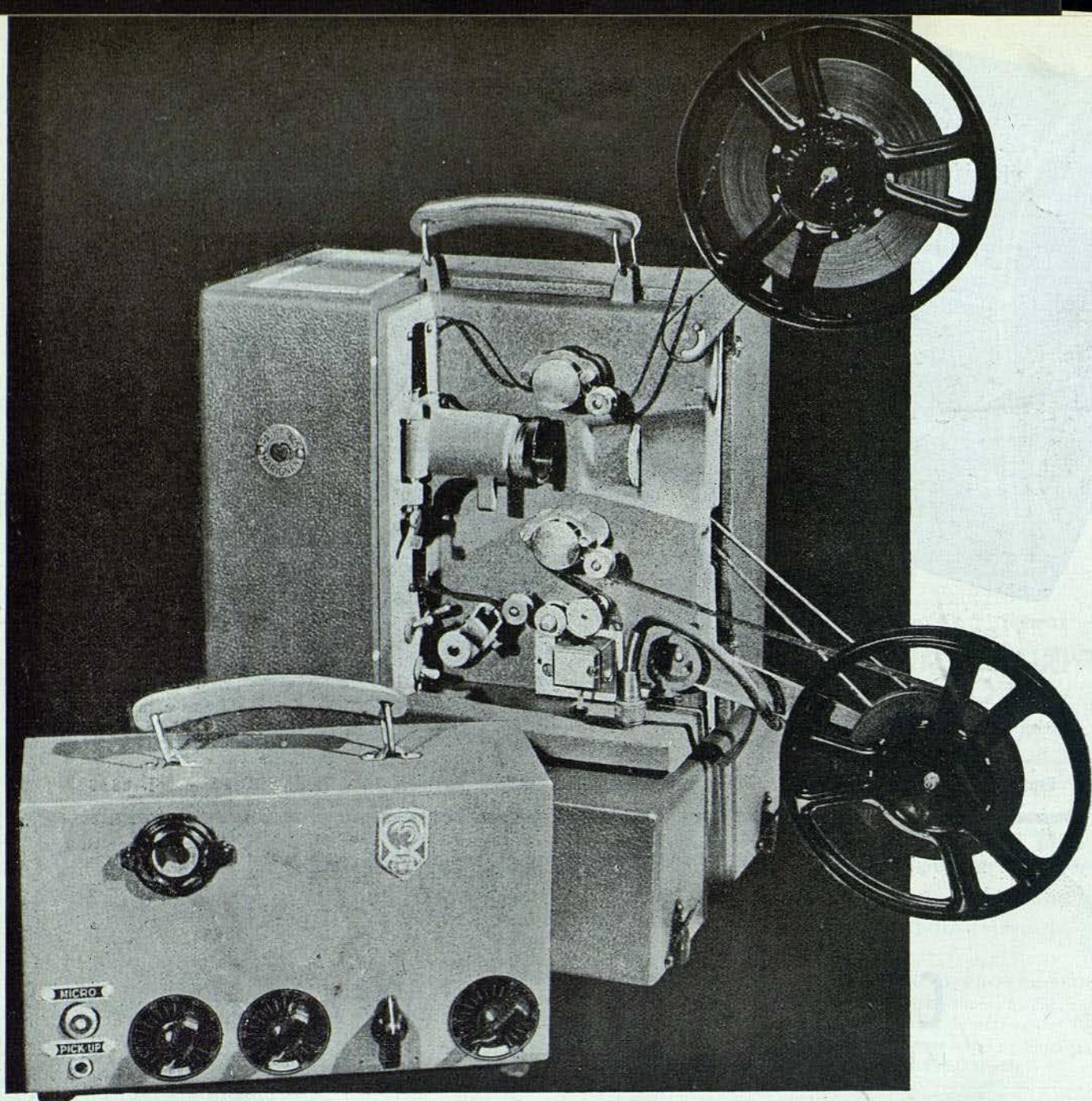
RONDA UNIVERSIDAD, 24 • **BARCELONA** • TELÉFONO 22-17-40

REPARACIONES MECÁNICAS, ÓPTICAS, ELÉCTRICAS Y DE FOTÓMETROS

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

SESIONES DE CINE A DOMICILIO

**FilmoTeca**  
de Catalunya



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

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

FilmoTeca  
de Catalunya



---

---

# KODAK

SINÓNIMO DE ALTA CALIDAD

---

---

|||  
**KODAK, S. A.**

**MADRID**

IRÚN, 5

AVDA. JOSÉ ANTONIO, 6

|||  
**BARCELONA**

PASEO DE GRACIA, 22

PLAZA DE TETUÁN, 26

|||  
**SEVILLA**

CAMPANA, 10

|||

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

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

**FilmoTeca**  
de Catalunya



CADA  
ESTACION  
TIENE  
SUS  
TEMAS...

...PERO  
EL  
MATERIAL  
DE  
CADA  
MOMENTO  
ES



8 9 1/2 Y 16 MILÍMETROS