

AÑO IV · N.º 20 · 1956

otro cine

EJERCICIOS DE ESTILO
SOBRE LA INMORALIDAD
ARTESANIA Y ARTE
HABLEMOS DEL ENCUADRE
LOS MENORES Y EL CINEMA
LOS AMATEURS OPINAN
CINE SUBACUÁTICO
EMPLEO DEL GRANANGULAR



FilmoTeca

de Catalunya

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

El material ideal en 8 mm.



B-8 mm.



C-8 mm.

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

M-8

M-8-R



DE VENTA EN TODOS LOS
ESTABLECIMIENTOS DEL
RAMO DEL MUNDO ENTERO



NUESTRA POSTURA

AÑO IV

1956

NÚMERO 20

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactores-Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Distribución en Portugal:

SERVIÇO INTERNACIONAL DE INFORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
Rua Morais Soares, 119 - 3.º - LISBOA

Sumario

- Portada** Del film «Pueblerina».
- Editorial** Nuestra postura.
José Palau: Ejercicios de estilo.
J. Torrella: Tomando el pulso a la inmoralidad.
J. Montoriol: El artesano y el artista.
Pedro M.º Casaldáliga, c. m. f.: Los menores en el cine.
Juan de la Cineteca: El empleo del gran angular.
Tomás G. Larraya: Hablemos del encuadre.
Pierre Michaut: El cine subacuático.
José Mestres: Que nuestra nota sea la más discordante.
J. B.: Un Tema: Burbujas.
- Información** El cine amateur.
Concursos.
Consultorio técnico.
Labor de cineclub: José Pelayo: Notas sobre los cineclubs de Portugal.
Bibliografía.
El cine comercial en 16 mm.: José M.º Tintoré: Instalación de cines con proyectores de 16 mm.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

3 números (Semestre)	55 Ptas.
6 números (Un año)	100 >
Portugal: Un año. 120 \$	Número suelto, 20 \$
Demás Naciones (Un año)	150 >
PRECIO DEL EJEMPLAR.	20 >

QUIEN no tiene defectos? Si el hombre no puede hallarse totalmente exento de ellos, ¿cómo van a estarlo las obras nacidas de su mente o de su mano?

A OTRO CINE se le han imputado algunos defectos. Quienes hacemos OTRO CINE somos los primeros en apreciarlos. Pero, aunque no los viéramos, seríamos los primeros en admitir que los tuviésemos.

Sin embargo, nos consuela el ver, tras un examen ponderado y objetivo, que los defectos a OTRO CINE imputados, nacen de la propia naturaleza de la revista, le son consubstanciales, que no adquiridos.

Cada publicación responde a un criterio, a unos propósitos, a una meta. Cuando OTRO CINE salió a la liza se propuso ser algo distinto a cuanto se conocía dentro de las publicaciones cinematográficas. Simultánea y posteriormente aparecieron otras publicaciones que también han resultado distintas a todo lo anterior, incluyendo OTRO CINE. Hubiese sido absurdo que esas otras publicaciones se amoldaran a nuestra hechura, como que nosotros modificáramos la nuestra para amoldarnos a alguna de ellas.

Parce ser que algunos encuentran a OTRO CINE fallado de una bandería concreta; se nos viene a decir que en nuestro afán de contentar a todos no dejamos satisfecho a nadie. Es posible que la postura de OTRO CINE esté equivocada. Pero, por lo menos, no se nos puede negar que es una postura y que seguimos manteniéndola.

Hemos releído el artículo editorial de nuestro primer número, donde expusimos nuestro "programa", nuestros propósitos. Artículo que, por cierto, nos valió el elogio de muchos y, concretamente, un lector gallego calificó como modelo de ponderación y serenidad mediterráneas. Al lector que tenga alguna duda respecto a la orientación de OTRO CINE, le invitamos a releer dicho artículo editorial del número uno. Y luego, a comprobar, por medio del examen de este o de cualquier otro número, si nos hemos apartado de lo que prometimos.

Dijimos que nuestro programa no era de acantonamiento ni de subversión. Que queríamos ser eclécticos, abiertos, generosos. Y que sólo de dos cosas queríamos huir: de la frivolidad y de los intereses publicitarios. Estos eran los términos más generales, a los que seguía su pormenorización.

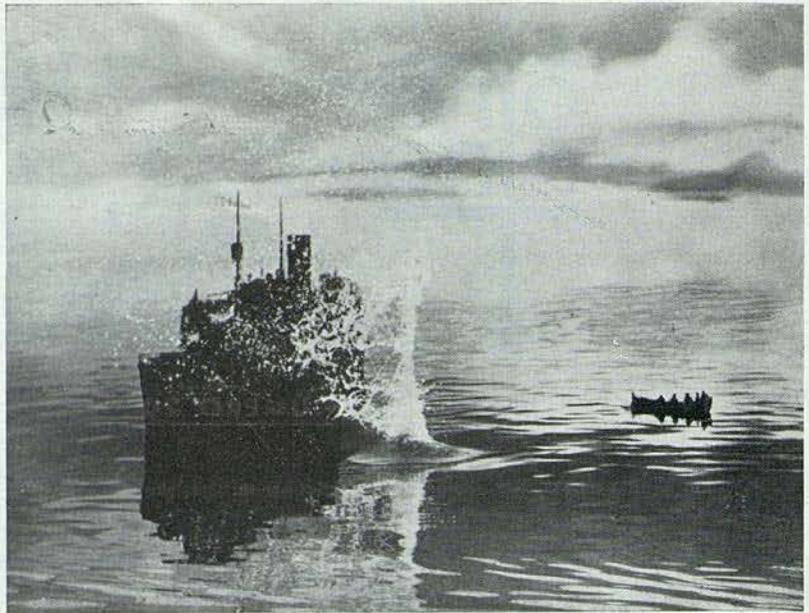
Nuestra postura, pues, puede no coincidir con el criterio o el deseo de algunos lectores, pero no puede ser sorpresa o decepción a estas alturas, porque nosotros nos hemos mantenido en ella, salvo las naturales — siempre leves — variantes de procedimiento que la práctica imprime sobre la marcha.

Quizá otro día insistamos en el análisis de la orientación de OTRO CINE. Por de pronto, estamos ahora y siempre dispuestos a acoger y estudiar las sugerencias e indicaciones que nuestros suscriptores nos hagan en orden al mejoramiento de la revista. Incluso les invitamos a que nos escriban, manifestándonos su opinión y sus deseos de algún cambio. Agradeceremos mucho la comunicación de todos nuestros lectores — que, por serlo, son nuestros amigos — con esta Redacción, abierta a toda correspondencia.

Del film
NAUFRAGOS

EJERCICIOS DE ESTILO

Por José PALAU



La crítica contemporánea, al considerar la fisonomía del arte actual, ha registrado la importancia que las consideraciones estrictamente técnicas asumen en la conciencia de aquellos creadores que parecen ir a la vanguardia de los movimientos artísticos que mejor reflejan el espíritu de la época. Es de notar, por ejemplo, la lúcida conciencia con que algunos escritores de hoy proceden a la aplicación de los nuevos procedimientos por ellos adoptados. Adopción que significa tanto como una voluntaria renuncia a los cánones más en uso. El caso de escritores como Virginia Wolf, James Joyce, John Dos Passos y William Faulkner es muy típico de esta exacerbación del proceso reflexivo, muy consciente, mediante el cual el escritor considera con la mayor atención el instrumento del que se sirve para elaborar y comunicarnos lo que se propone decir. No procuran esta impresión los grandes novelistas del pasado, ni tampoco muchos escritores actuales, que, por lo visto, no sienten esta necesidad de darse una técnica propia; pero lo cierto es que nunca, como ahora, habíamos asistido a una proliferación tal de innovaciones técnicas, a un mayor alarde de virtuosismo estilístico, tanto en las letras como en las artes plásticas, lo mismo que en la música.

No cabe duda que los escritores antes citados proceden con la mayor honradez al adoptar una nueva forma que ellos consideran la única adecuada a sus propósitos, pero también es cierto que estas lucubraciones técnicas fácilmente pueden derivar hacia un virtuosismo falaz en el que únicamente cuente el deseo de mostrarse original a todo trance para mejor sorprender la buena fe de un público ávido de novedades.

Consideraciones de esa índole tienen un alcance tan general, por señalar una constante estética muy propia de la hora presente, que resulta natural tengan también aplicación en el campo del trabajo cinematográfico. Que aquí también se den ejercicios de estilo, malabarismos técnicos, indica que el cine ha dejado atrás la etapa ingenua, puesto que de otra manera no habría lugar a experimentos que reclaman, por parte del que los lleva

a cabo, una conciencia muy madura, muy reflexiva del instrumental de que se sirve.

Estos ejercicios de estilo, con tal que sean pertinentes, sirven para explorar nuevas posibilidades que caen fuera del proceder corriente. Con ellos se trata de amplificar el campo de lo cinematográfico que la gente tiende a acotar dentro de límites muy restringidos. Son los que juzgan por lo que han visto sin tener en cuenta que aun queda mucho por ver. Incluso la crítica incurre en extrañas limitaciones cuando habla de lo que es y de lo que no es cinematográfico, sin contar que esta calidad depende más de la forma que del fondo. Constituye un lugar común hablar de los *western* y de los films de gangsters como si se tratara de géneros eminentemente cinematográficos, cuando sería más prudente decir que fueron los primeros en someterse a una explotación a fondo debido a las facilidades que ofrecían, por cuanto de ellos podía obtenerse, directamente, abundante materia fotogénica. Pero, ¿cuándo se ha visto que la facilidad ha tentado a un creador auténtico? Antes, por el contrario, éste busca los obstáculos, seguro de que a mayor esfuerzo, mayor será el triunfo.

Es indudable que cuando años atrás William K. Howard se propuso en *El poder y la gloria*, interpretado por Spencer Tracy, explicarnos una vida, no siguiendo la cronología de los hechos, sino evocándolos según el proceso de la asociación de las ideas, no hizo sino ponerse dificultades, pero con ello consiguió una nueva belleza que luego, con mayor acierto, se ha producido infinidad de veces.

Quisiéramos recordar algunos de estos ejercicios de estilo entre los que hemos visto últimamente. Ellos tratan de ampliar notablemente el concepto de lo cinematográfico demostrando con el ejemplo que algunas de las prerrogativas que, al parecer, aseguran la eficacia del cine no le son ni mucho menos esenciales. Se dice, por ejemplo, que la gran fuerza del cine consiste en triunfar del espacio y del tiempo, cuyos límites de tal manera encadenan a la representación teatral. La cámara posee

el don de omnipresencia al mismo tiempo que acelera, cuanto quiere, la marcha del tiempo. Pues bien; de vez en cuando aparece un realizador dispuesto a prescindir de ellas para demostrar que la esencia del cine no depende ni siquiera de estas prerrogativas que parecen sustanciales a su manera de ser.

Cuando Alfred Hitchcock, en *Náufragos*, centra toda la acción en un bote salvavidas, y cuando William Wyler, para exponer una historia policíaca no abandona para nada el interior de una comisaría, realizan una hazaña que vale tanto como un reto a los que pretenden que las historias, para ser cinematográficas, han de dispersarse por distintos escenarios.

Lo mismo cabe decir con respecto al tiempo. Según las clásicas divisiones, es en el teatro donde el tiempo real ha de coincidir con el tiempo dramático. El cine, en cambio, se asegura la fluidez temporal que le permite, igual que devora distancias, disponer de tanto tiempo como requieren la exposición y desarrollo de los temas propuestos. Y no cabe negar que gracias a esta prerrogativa logra espléndidos resultados hasta el punto de que al salir de la proyección de ciertas películas cuyo argumento abarca más de una generación, uno se siente, si no envejecido, sí con la rara sensación de haber estado viviendo en un tiempo concentrado. Claro que la mayoría de las veces no sucede nada de eso, ya que asistimos a la mera exposición de episodios que se nos dicen separados por largos períodos de tiempo, pero a veces se encuentran realizadores que se las arreglan para procurarnos esta sensación del paso del tiempo como hacía, por ejemplo, John M. Stahl en sus mejores películas. Nunca olvidaremos esta extraña sensación a propósito de *La Usurpadora* y *Parece que fué ayer*.

Pero, volviendo a lo que decíamos, consideremos cómo en *Solo ante el peligro* un realizador se empeñó en condensar todo el argumento de tal manera que su exposición cinematográfica no exigiera más tiempo del que marcaría el reloj del espectador. Y lo consiguió sin que se tuviera la sensación de forzar los sucesos. Cualquiera que reflexione sobre esto se dará cuenta de que se trata de

alardes de estilo propios de una madurez en la que no cabía pensar años atrás.

Es innegable que ninguno de estos films nos ha dado la impresión de un esfuerzo desmedido, de un malabarismo gratuito. Acaso cabría hacer alguna reserva respecto al de Hitchcock, por cuanto, más de una vez, parece que saldríamos ganando saliendo —por el recuerdo o la evocación— del bote en el que estamos aprisionados, pero esta reflexión de ninguna manera se nos acudiría respecto a los demás films citados; breve lista que el lector podrá ampliar a su antojo en la medida de sus recuerdos.

No deseamos un cine que siempre juegue con una dificultad, que venga a ser siempre como una lección destinada a ilustrarnos sobre lo que es posible hacer sin asegurarse las ventajas previas con que contamos habitualmente. Más aún, nos parece natural que la inmensa mayoría de películas se acojan a los procedimientos corrientes, pero resulta muy pertinente que, de vez en cuando, se den estos ejercicios de estilo que ponen a prueba el dominio del instrumento por parte del que lo maneja. Pensemos en aquellas breves composiciones que muchos músicos han escrito con el nombre de *estudios*. Son bellos, son música, pero ésta ha sido escrita pensando en un aspecto concreto de la escritura musical que afecta tanto la mente del compositor como la habilidad del ejecutante.

Creemos que es en esta dirección donde el amateur puede mejor desenvolverse y justificar su trabajo. Estudios de estilo podrían titularse sus mayores logros y cometería un error quien pensara que el título resulta demasiado modesto. Tampoco cabe confundir estos ejercicios con cierto cine abstracto que de ninguna manera puede acaparar el vasto panorama que se abre a quien quiera trabajar en esta dirección. Precisamente los ejemplos aludidos, por pertenecer todos a un cine narrativo eminentemente comercial, demuestran cómo, sin perder pie en la anécdota real, en la vida que vemos a nuestro alrededor, el cineasta puede, en funciones de explorador, ejercer su mente y poner a prueba su habilidad en estudios cinematográficos con que satisfacer su vocación más genuina.

José PALAU



Del film
SOLO ANTE EL PELIGRO

Las ideas de este artículo son parte de la conferencia "El Cine y la moral" pronunciada por su autor en el Cineclub del Colegio Mayor Monterols, de Barcelona, dentro del Curso Cinematográfico organizado por dicho Cineclub.

TOMANDO EL PULSO A LA INMORALIDAD

Por José TORRELLA

DE moral puede tratarse en términos filosóficos, o bien en términos de aplicación práctica, pero dentro de un cauce ortodoxo y pedagógicamente conducido. Por mi parte, como quiera que en todo cuanto no sea cine amateur el amateur soy yo, no tengo más remedio que hablar de moral en el terreno práctico del hombre de la calle, o mejor dicho, del espectador de cine.

Podría, desde luego, abstenerme y no hablar de moral en unos términos ni en otros, pero creo conveniente que también los profanos terciemos en esta interesante cuestión, siquiera sea en nombre del sentido común y aun a trueque de que, con la mayor buena fe, deslicemos algún desatino.

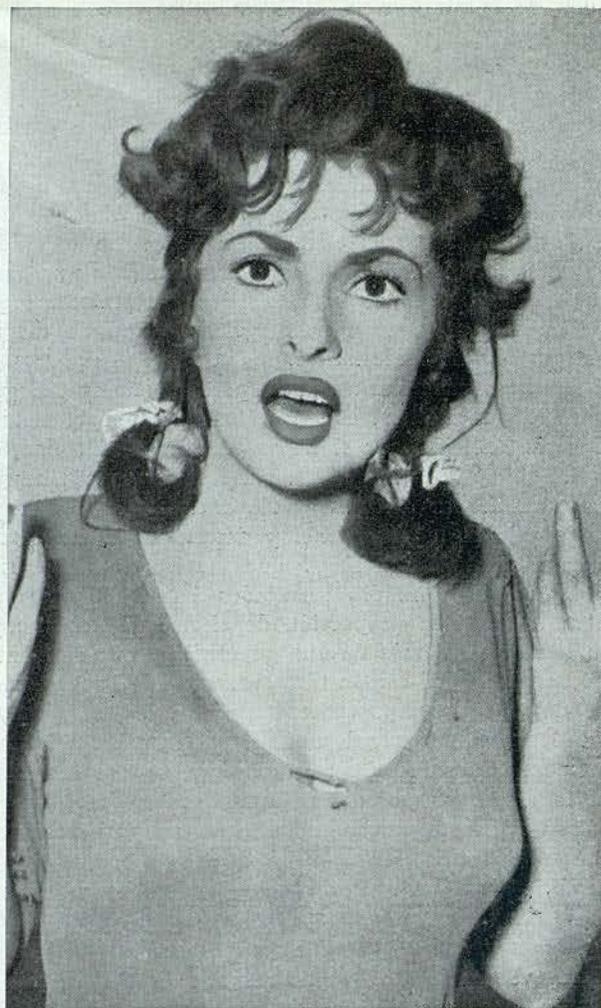
Deliberadamente he huído de una postura erudita. Podría haber servido al lector, en forma de «digest», la síntesis de cuanto otros autores especializados, documentados y con talento y autoridad han escrito sobre el tema. He preferido expresar unas cuantas ideas, seguramente pobres, pero cálidas de emoción personal y que, quizás equivocadas, reflejen un criterio propio.

* * *

Perdónese me el preámbulo, pero la cuestión de la moral en el cine es muy delicada, comprometida, y lo es en dos sentidos que podríamos considerar opuestos.

Al cinéfilo integral, puro, amante del cine como arte, el planteamiento de la cuestión de la moralidad le molesta. Y ello no obsta que se trate, posiblemente, de una persona de sólido criterio moral. Pero esa persona considera el arte en general y el arte cinematográfico en particular por encima de las cuestiones marginales que ella juzga subartísticas.

Naturalmente, si el arte cinematográfico fuese siempre arte, en el sentido noble y elevado con que el alma humana siente la belleza artística, y si, por otra parte, ese arte tuviese que ser degustado tan sólo por paladares educados como el de la persona que así siente, no creo que



se hubiese planteado la necesidad de preocuparnos de los problemas de la moral en el cine.

Pero ateniéndonos a la realidad de las cosas, no nos es lícito dejar de considerar que eso que llamamos cine y quisiéramos ver sostenido en las altas esferas del arte, se halla tan férreamente dominado por intereses económicos, que es sólo por la no menos pétrea vocación de unos cuantos hombres de buena voluntad que de vez en cuando nos es permitido admirarlo como arte verdadero.

Desengañémonos; el cine es en realidad, más que otra cosa, un espectáculo. El espectáculo del siglo. Con unas proporciones de universalidad y de prepotencia — superficie y volumen, extensión e intensidad — como jamás diversión alguna había experimentado ni nadie hubiese podido prever.

Y su influencia es enorme sobre las masas de espectadores que de él nutren sus cerebros y empapan sus espíritus. Porque, no olvidemos nunca un fenómeno social que las estadísticas revelan hasta la saciedad: millones de seres, en nuestro tiempo agitado, no tienen otro medio de evasión de sus grises vidas cotidianas, que la ración semanal — cuando no bisemanal — de cine.

Hemos tocado un punto neurálgico: influencia. La influencia que el espectáculo cinematográfico, en virtud de una serie de fenómenos psicológicos que estudia la

Filmología, ejerce sobre sus conspicuos espectadores. Mucho se ha escrito y se ha hablado respecto a esa influencia. Ahora bien; para tranquilidad de nuestras conciencias de hombres sensatos, he de decir una cosa. Que afortunadamente, la influencia del cine sobre sus masas de espectadores — me refiero siempre al espectador adulto — está en relación inversa a su grado de inmoralidad. O sea, que es mucho más efectiva la influencia del cine en los pequeños detalles — la moda, el gesto, las nimiedades de la vida cotidiana — que en los actos delictivos y en los graves pecados de inmoralidad.

Y es que el hombre normal, no sujeto a taras patológicas, posee, gracias a Dios, el sentido de la moralidad aunque no lo vea formulado en su mente.

Pero existe, naturalmente, en el hombre, por formado que esté, la posibilidad de tentación y la de pecado, porque así lo dispuso su Creador. Y entonces pensemos que transcurrieron diecinueve siglos de Cristianismo sin cine y que los hombres pecaron de inmoralidad en ocasiones tanto o más que en nuestra época cinematográfica.

El gesto, en la amplia acepción del vocablo, es lo más vulnerable a la influencia del cine. Naturalmente, el gesto en sí mismo parece no encerrar ningún peligro de desviación moral. Pero el concepto gesto puede amplificarse, puede irradiar hacia sendas pecaminosas. Por ejemplo, en la mujer, la coquetería, la indumentaria, la actitud provocativa, la accesibilidad a efusiones amorosas no justificadas por el verdadero amor. Y en el hombre, el «matonismo». Ahora mismo, se ha hecho de moda en el cine, por ese vicio de imitación que engendra toda clase de tópicos, el efectismo dramático de propinar una solemne bofetada a una mujer. Es un efecto cargado hasta el tope de esa fuerza de impacto que tiene la imagen cinematográfica sobre la psiquis del espectador a través de su retina, y no exento, además, de cierta dosis de morbosidad sadista-masquista. Pues bien; estoy seguro, aunque no tengo ningún dato comprobatorio en qué apoyarme, que como consecuencia de esas bofetadas cinematográficas se habrán propinado en el ancho mundo algunas bofetadas reales, en ocasiones en que no se hubiera pasado de una discusión o de unos improperios por brutales que fuesen.

La influencia del cine — más o menos acusada según el objeto y según el sujeto — es un hecho incontrovertible y no hay que darle vueltas. Tanto es así, que hasta en ocasiones llega a producirse por vía indirecta. Conocí tiempo atrás el caso de una muchacha residente en un pueblo donde no existía cine, y que había visto cine contadas veces en que se había desplazado a la capitalidad comarcal, pero que conocía al dedillo la vida y milagros — llamémosles milagros en gracia a la frase hecha, y que Dios nos perdone — de los artistas de cine y de todas cuantas frivolidades y banalidades referentes al cine cuidan de difundir los departamentos de publicidad. En el pueblo no había cines, pero llegaban los periódicos y unas cuantas revistas ilustradas, y a través de su machacona propaganda el cine ejercía su influencia sobre aquella moldeable voluntad.

Imaginémonos, pues, hasta qué resultados catastróficos podría llegar un instrumento de tal eficacia en manos desaprensivas y totalmente incontroladas. Si no fuera antes que nada premisa de catolicidad velar por la moral del espectáculo cinematográfico, sería también, hablando en términos laicos, una cuestión de salud pú-

blica. Creo que fué un Jefe de Policía parisiense quien inauguró, de una manera personal y espontánea, la Censura cinematográfica antes de que ésta existiera en el papel, arrojando al Sena un inmundito montón de celuloide indecente al que los primeros traficantes del cine se fueron atreviendo en unos años en que no existían aún normas que lo impidieran pero sí malévolas conciencias que vislumbraron las pingües posibilidades de tal especulación.

Resultaría largo describir la porfía que desde entonces acá — medio siglo — en todos los países y por parte de distintos credos religiosos y de diversas organizaciones públicas y privadas, se ha desarrollado entre los intereses contrapuestos de moralidad e inmoralidad. Porque, no lo dudemos: de no haber existido esta continua y denodada batalla, el cine sería una cátedra abierta de erotismo y de crimen. Y así y todo, en países donde la moral católica no existe o no tiene la fuerza que en el nuestro, casi puede decirse que lo es.

He aquí porque la vigilancia de la moral cinematográfica es una necesidad incuestionable, con más o menos rigor, en todas partes. Incluso en aquellos países donde por más sagrado es tenido el concepto de libertad.

* * *

No se crea, por lo que vengo diciendo, que propongo un cine ñoño, insípido, que el Papa es el primero en rehusar. Porque una cosa que entiendo debe superarse al tratar de la moral en el cine — y el Sumo Pontífice nos alecciona bien sobre ello en su trascendente discurso a los productores cinematográficos italianos — es la actitud del avestruz. Ni siquiera debe darnos miedo el afrontar temas fuertes, con los que puede lograrse una profunda lección moral.

Crudeza no es forzosamente sinónimo de inmoralidad. La grandeza del pensamiento en Shakespeare inmuniza contra las pasiones de toda índole que se agitan violentamente en sus obras. ¿Y podrían ser más crudos y representados sin tapujo alguno los hechos biográficos de Santa María Goretti en la película *Cielo sobre el pantano*?

Del film MONSIEUR VERDOUX



Lo que puede convertir en inmoral un film de tema fuerte es la morbosidad en el detalle.

Y cuidado que no basta una moraleja final, el castigo de los malos y el premio a los buenos. *Monsieur Verdoux*, el Landrú imaginado por el genio de Charles Chaplin, termina sentenciado a muerte y ejecutado; pero a pesar de ello el film sigue siendo inmoralísimo. Porque su autor quiso justificar la monstruosa actividad delictiva del personaje con calculados detalles marginales reveladores de su bondad innata y presente — el gusanillo cogido del suelo para que no sea pisoteado — y con una pretendida condición de víctima de la injusticia social — su tierna escena junto a la esposa inválida y al hijo inocente, a quienes puede atender gracias al fruto ilícito de sus sangrientas rapiñas —. Y aun el autor lleva su diabólica postura hasta el patíbulo, al que manda a su héroe con una actitud tremendamente cínica e irresponsable. He vuelto a ver *Monsieur Verdoux* hace poco, y todo lo que en su primera visión, hace años, me entusiasmará, no me ha evitado ahora una sensación de angustia a lo largo del film y sus escenas cómicas no han hecho brotar siquiera mi sonrisa. Al contrario, en el juego cínico de la persecución del delincuente, consideré la comicidad de la situación como una inmoralidad más.

No basta, pues, la moraleja final. Es necesario que el autor adopte una postura noblemente crítica ante los males que nos muestre.

De otra parte, he aquí que una película aparentemente rosa puede resultar inmoral por la inconsciencia, por la frivolidad con que manipule ciertos temas: el matrimonio, los hijos, las costumbres de la juventud, el divorcio, el adulterio, la simple efusión amorosa. Una sola película de éstas, por sí misma, puede no llegar a ser dañina, como no suele serlo la pequeña dosis única de una droga, pero la reiteración de esa clase de películas llega a ser nociva; mina la moral del individuo más que una película francamente inmoral.

Porque hay algo a lo que temo tanto como a la inmoralidad. Y es la amoralidad, la ausencia de sentido moral. La inmoralidad, si no juega de por medio la mala intención de los autores, suele hacerse por ella misma repulsiva.

Y hay una inmoralidad que me irrita sobremanera. Es la inmoralidad gratuita, la innecesaria, la injustificada dentro del tema o de la intención ideológica del film.

Voy a citar un ejemplo. «Pan, amor y fantasía». Se trata, como el lector recordará, de una obra humanísima, con ambiente, tipos y situaciones deliciosos dentro de la vertiente aireada del neorealismo italiano. Sin embargo, el prurito de la especulación erótica en torno a los atractivos físicos de la protagonista — la famosa, por bella, Gina Lollobrigida — empaña innecesariamente, absurdamente, la moralidad del film. A los autores no les bastaban, por lo visto, los encantos naturales, y de sí mismo pródigos, de Gina. Tuvieron que acentuarlos hasta el descaro, hasta lo inverosímil, mediante indumentaria y actitudes provocativas, absolutamente ilógicas, faltas de veracidad, habida cuenta del ambiente rural que se nos describe y de la manera de sentir de la muchacha, que se lamenta del asedio masculino de que es víctima y acude al consejo de un guía espiritual, el cura párroco del lugar, en forma que da a entender que no se trata de una actitud esporádica sino ordinaria en ella. Incluso es

incomprensible que el cura no le corrija, como primera providencia, su manera de vestir.

Y ésa, aún, es inmoralidad de forma, puramente sensorial, que es la menos nociva para el adulto. Existe la inmoralidad de concepto, que penetra en el espíritu de formación poco sólida y puede ejercer su pequeño o grande señorío en él para toda la vida.

Hay una película cuya inmoralidad dió mucho que hablar. Me refiero a «Un lugar en el sol». Veamos, empero, el punto neurálgico de esa inmoralidad. A mi entender, no está precisamente en la seducción de la joven empleada, inexperta y de carácter débil; ni en el abandono de ésta para enamorar a la agraciada y acaudalada hija del jefe; ni siquiera en el pensamiento criminal de eliminación del estorbo que representa para el ambicioso joven la muchacha engañada con el naciente fruto del engaño. Todo esto hubiera podido encerrar una fuerte dosis de ejemplaridad por vía negativa. Y no hay duda de que ésta se halla en el espíritu de la obra literaria original, aunque no podamos juzgarla dentro de un criterio moralista católico. Por algo se titula la obra «Una tragedia americana», porque se propone justamente fustigar el positivismo yanqui, el criterio de valoración del individuo por su éxito material, al margen de toda sensibilidad; la misma tragedia que más tarde ha inspirado «La muerte de un viajante». Pero este espíritu de crítica moral fué excluido de la película en gracia a la anécdota amorosa y a la simpatía del protagonista. He aquí donde veo concentrada la inmoralidad de la película: en ese desplazamiento del centro de interés a partir del «climax», haciendo ejercicios de sutileza con el acertijo policíaco revestido de problema de conciencia, de si el joven interpretado por Montgomery Clift mató a la muchacha en la barca o si aquélla cayó al agua fortuitamente, cuando, fuese lo uno o lo otro, pesaba como losa de plomo en la conciencia del joven su premeditado y alevoso proyecto de asesinato. ¿Qué era mejor en el terreno de la moral: hacer totalmente repulsivo al joven con la consumación de su intento homicida o conquistarle la simpatía del espectador — especialmente de la espectadora — al convertirlo en víctima inocente de unas circunstancias acusadoras?

* * *

Realmente, no podemos, en nombre de la libertad creadora del artista, desentendernos de la cuestión de la moralidad en el cine. Así como así esa libertad creadora se halla de continuo cercenada por intereses mezquinos. Conque es mil veces preferible limitarla en defensa de intereses elevados. Además de que cuando esa libertad se produce de veras y el artista posee la grandeza del Arte, la policía moral sobra.

Y no he pensado, al escribir este artículo, más que en los públicos de cine en general. Si pasamos al terreno particular de la infancia y de la adolescencia, el problema se agudiza enormemente.

Pero esa es otra cuestión. O, mejor dicho, una faceta distinta de la misma.

José TORRELLA

FRITZ LANG Y JOHN FORD

EL ARTESANO Y EL ARTISTA

Por J. MONTORIOL



EN nuestro anterior artículo — al tratar de las relaciones entre la forma y el contenido cinematográfico — pusimos de manifiesto la diferencia fundamental que separa al simple artesano del verdadero creador, del artista. Creemos por ello que será de interés el analizar, con cierto detalle, la obra de un par de realizadores de primera fila, que encarnen, respectivamente, cada una de ambas facetas. Los muy acusados estilos de Fritz Lang y John Ford son de los más apropiados para proporcionar un ejemplo demostrativo.

De todos los pueblos, quizá sea el alemán el que presenta un conjunto de cualidades y defectos más acusados. Cualidades y defectos que se transmiten a cualquier actividad germana, sea ésta del orden que fuere. El Cine, naturalmente, no es excepción en la regla, antes al contrario, la muestra con excepcional claridad. Y, de todos los directores alemanes, el más germano es, sin duda, Fritz Lang.

Fritz Lang es un viejo maestro: maestro, no por su arte, sino por el dominio del oficio. Fritz Lang es aquel artesano que ejecuta su trabajo con singular precisión, que construye todas las piezas una a una, y que, luego de pulirlas, las encaja perfectamente. Sus obras son acabadas, cronométricas, perfectas, pero faltas de vida e inspiración. Al contemplar *Los Nibelungos* (1924), por ejemplo, nos quedamos con la boca abierta: nos admira Sigfrido atravesando los artificiosos bosques montado en su blanco corcel; nos admiran las gigantescas construcciones arquitectónicas, con sus impresionantes escaleras; nos admira la precisión del movimiento de las masas. Pero nos quedamos fríos.

Su dominio de la plástica, su hábil empleo de la cámara, sus conocimientos en el arte de mover las masas, y otros mil recursos que domina a la perfección el gran director germano, le permiten darnos gato por liebre con singular frecuencia; especialmente camuflar bajo normal apariencia los detestables argumentos de Thea von Arbou. Y si hemos dicho argumentos ha sido a propósito, ya que los guiones técnicos de los mismos son sencillamente

magistrales; de los mejores que hemos visto. Es por ello que nos entusiasmamos frente a obras sin coherencia alguna, como con *El testamento del Dr. Mabuse* (1931). Este film no tiene pies ni cabeza. Todo cuanto en él ocurre carece de lógica y, además, el asunto parece producto de una mente enferma. Pero, ¡qué fantástico es *El testamento del Dr. Mabuse!*: el arranque — con aquel «travelling» sencillamente colosal —, el asesinato del médico en medio del tráfico urbano — con el sonido de las bocinas; ejemplo soberbio del empleo de la banda sonora —, la carrera final...

Sabido es lo peligroso que resulta, en Arte, empezar una obra pensando que se va a hacer algo trascendental. Tanto Lang como su esposa — a la que el director debe gran parte de sus guiones —, han incurrido con frecuencia en este defecto; hasta tal punto que, muchas veces, llegan a resultarnos fastidiosos por tal motivo. Este es el pecado principal de *Metrópolis* (1926). ¡Que el arreglar el mundo no consiste solamente en darse la mano el factótum de las clases privilegiadas y el representante de los humildes!

Como a tantos otros, el nacionalsocialismo obligó a Lang a marcharse de su patria. Y, asimismo, siguiendo el camino de muchos, fué a parar a los estudios hollywoodienses. Es curioso analizar el choque del maestro con los medios de producción que se estilan por aquellas latitudes. En sus últimas obras lo podemos considerar claudicado; pero sus primeras producciones americanas (*Furia* y *Sólo se vive una vez*), son obras dignas de pasar a la historia de la cinematografía. Poseen el viejo estilo de Lang, y carecen, por el contrario, de aquellas incongruencias y resabios de grandeza que presentan sus producciones alemanas. Sin embargo, no gustaron a los americanos: no gustaron por la sencilla razón de que a nadie le gusta que le cuenten lo que tiene de reprobable.

* * *

Desde que Ford empezó su obra en 1915, con la realización de varias decenas de «westerns», en que el héroe era

interpretado por Harry Carey, hasta 1947, en que nos dió *El fugitivo*, según la obra de Graham Greene, adaptada por Dudley Nichols, transcurrieron treinta y dos años: treinta y dos años durante los cuales este americano de origen irlandés — su verdadero nombre no es John Ford, sino Sean O'Fiene —, trabajador infatigable, produjo ochenta y ocho obras cinematográficas. Es evidente que en tan dilatada obra habrá producciones de muy distinto valor, pero, a través de todas ellas, y a pesar de que algunas aparecen como «made in Hollywood», quedan bien patentes sus cualidades.

De entre todas, la que más admiramos, y sin duda es la que da el característico vigor a sus obras, es su sinceridad. Sus producciones no son el resultado de cerebralismos al estilo de Orson Welles, ni de minuciosos cálculos analizando su posible efecto sobre el público: son obras directas, claras, realizadas según su manera de pensar. Es por ello que su estilo, extraordinariamente directo, es muy difícil de analizar. El público acusa la intención como el blanco el impacto. Al terminar la proyección, sin saber el porqué y el cómo, el espectador no retiene más que una sensación duradera: sensación de nerviosismo y excitación después de *La diligencia* (1939), sensación de violencia después de *Tobacco road* (1941), sensación de serena belleza después de *Hombres intrépidos* (1940), sensación de humanidad después de *Young Mr. Lincoln* (1939)...

Otra de las cualidades de Ford — cualidad de suma importancia, que casi nunca es analizada en su justo valor —, es su singular maestría en dirigir a los actores. Así, por ejemplo, John Wayne, actor por lo regular menos que mediano, logra, en los films de Ford, acertadas y matizadas interpretaciones — *La diligencia*, *Hombres intrépidos*, *They were expendable* (1945).

A pesar de haber trabajado siempre rodeado de un equipo de primerísimas figuras (entre las que descuellan los guionistas Dudley Nichols y Nunnally Johnson, y los cámaras Joseph August, Karl Freund, Bert Glennon, Arthur Miller, Gabriel Figueroa y, sobre todos, el gran Gregg Tholand), Ford ha impuesto en todas sus obras representativas su peculiar estilo, su sencillez, su honradez artística. Y no es sólo curioso, sino altamente esperanzador, el ver cómo un hombre concibe y trabaja para los hombres, de una manera asequible, que satisface a los más entendidos y es, en general, asimilable por la mayoría. A la manera de gran artista; de una manera natural, no al estilo ruso — de muy discutible calidad artística, pese a cuanto se ha dicho —, con sus primeros planos calculados, efectistas, sino con planos generales en los que el hombre se funde con «su» ambiente: alegría, tristeza, movimiento, calma... Es por ello que, algunas veces, sus protagonistas son los espacios, espacios con individualidad propia: el bosque, el desierto de piedra, los mares del sur...

J. MONTORIOL



Del film de Fritz Lang METRÓPOLIS



Del film de Ford HOMBRES INTRÉPIDOS



Del film de Ford EL FUGITIVO

UN PROBLEMA INQUIETANTE

Por PEDRO M.^a CASALDÁLIGA, c. m. f.

SOTANAS Y HABITOS

EL número de los semanistas llegó a los seiscientos. Y de esta bella cifra, cuatrocientos cincuenta y más eran religiosos de ambos sexos, y en el resto había un buen contingente de sacerdotes seculares. Es decir, que la Semana fué, ante todo, para gente de hábito y sotana.

El dato nos parece interesante. Porque revela — una vez más desde luego, pero con una elocuencia a la que no estábamos acostumbrados en España — que la actitud de prevención y absentismo, real un tiempo — demasiado real y demasiado duradera — entre los eclesiásticos corrientes — entre la gente de hábito y sotana en general — ha pasado a ser hoy afortunadamente una resuelta postura de reconquista.

Digamos, entre paréntesis, que ese absentismo «ingenio» de muchos hijos de la luz — de la mayoría de los católicos, con hábitos o sin — se fustigó en más de una ocasión a lo largo de la Semana para mayor contraste con las repetidas voces de alerta y estímulo de los últimos Romanos Pontífices.

Con lo cual no queremos decir ni más ni menos de lo que ya sabemos todos, claro está, pero queremos recordarlo. Y nos parece muy significativa la confesión de profanos con que se presentaron varios disertantes y hasta el desenfoque de visión de alguno. «Como ustedes comprenderán, yo no he visto cine apenas...», se dijo en más de una sesión. Entre butacas se percibieron también ciertas reacciones asombradas, propias del que entra con pies vírgenes.

Sin que esto quiera significar nada en desdoro de ningún conferenciante ni de ningún asistente. Sería demasiado candoroso. Se puede ver mucho cine sin saberlo mirar. Y se puede juzgar sobre el cine — como fenómeno social con repercusiones sobre la psicología y sobre la moralidad — sin haber visto una película. Viendo bien a los hombres que van al cine, simplemente.

Pero aún así creemos que la Semana de Información Cinematográfica Católica de Barcelona era una necesidad. Y su repetición en las diversas capitales españolas lo sigue siendo.

El claretiano P. Tomás Luis Pujadas — dinámico y expedito como buen sabadellense —, que dirigió las sesiones con la más competente soltura, manifestó desde un principio que el primer objetivo de la Semana era crear un clima de inquietud entre «nosotros», la gente de hábito y sotana.

Convenía. Y se consiguió plenamente.

La crónica es sobradamente conocida. Del 1 al 7 de enero se celebró en Barcelona una "Semana de Información Cinematográfica Católica", organizada por los Misioneros Claretianos, bajo la presidencia del señor Arzobispo-Obispo de la Diócesis y con la decidida protección de los Ministerios de Información y Turismo y de Educación Nacional y de la Comisaría de Extensión Cultural. El tema de la Semana fué "El cine para menores".

LOS MENORES EN EL CINE

EL PROBLEMA INQUIETANTE

Hubo muchas ponencias interesantes durante la Semana, en el sentido de luminosas y prácticas. Y se adujeron varias conclusiones de encuestas de largo alcance y de incontestable realismo.

Una: el 97'30 por 100 de los niños, entre once y quince años, asisten al cine por lo menos una vez a la semana. Otra: un 45 por 100 de estos niños asisten por semana dos veces o más. Y otra: un 86'22 por 100 de los niños consultados — en distintos colegios de ambos sexos de la ciudad Condal — han asistido durante este curso a sesiones públicas no autorizadas para menores.

Sería largo citar los resultados de otras encuestas sobre la influencia del cine en la vida de los niños y muchachos — ellos y ellas — y sobre la despejada apreciación que hacen nuestros «menores» de lo bueno y lo malo de las películas, de lo fantástico y lo real. Con títulos concretos y con verdaderas confidencias. Los niños calan lo bastante como para levantar ampollas de remordimiento en la inocencia ultraceleste o en la incalificable despreocupación de tantas familias «buenas».

Recojamos también aquí — sin comentario — las dos afirmaciones indiscutibles del programa de la Semana: «1.º Los niños y los jóvenes no saben hoy pasar, ni deben pasar, sin cine. 2.º No existe el cine infantil, y es con muchos y serios reparos el cine para la juventud».

UN JUICIO UNANIME

La clasificación de películas por edades — la estatal, y la no estatal también en su tanto — es generalmente laxa. Este fué el juicio unánime y clamoroso de los semanistas. Acostumbrados a ver y oír y juzgar en el confesionario, en el Colegio, en el Centro de juventud..., los asistentes «eclesiásticos» de la Semana pudieron confirmarse en su opinión ante la proyección de diversos films clasificados con el número 2 — para jóvenes, desde los 14 años — por la Clasificación Moral y como «aptos para menores» por la del Estado. Cito dos títulos en el terreno de la ligereza: «Todo es posible en Granada» y «Lili» — tan humano y delicioso por otra parte —, y dos títulos en el género de las impresiones de violencia o de depresión: «Fugitivos del Terror Rojo» y la maravilla técnica y artística de «Juegos prohibidos».

Se condenó una vez más la impropiedad de proyectar en la misma sesión una película apta y otra no apta,

con el confusionismo, demasiado frecuente en carteleras y periódicos, de los programas «aptos» que en realidad son programas mixtos. Y la otra improcedencia de intercalar, en las sesiones aptas, documentales no aptos y «traylers» de películas no autorizadas para menores. En la Semana se proyectaron, para muestra, los «traylers» de «Siete novias para siete hermanos», «En una isla contigo», etc.

Se abogó repetidamente para que se elevara siquiera a los dieciocho años la mayor edad cinematográfica. Siquiera. Porque es evidente que un muchacho de dieciséis — y dígame casi lo mismo de uno de dieciocho — no está en condiciones de «aguante» moral para digerir toda clase de películas.

El juicio unánime de los semanistas entendidos recayó también sobre la no ejemplaridad de casi todas las películas «aptas para todos» y aún de las clasificadas con número 1. «Peter Pan», por ejemplo, se dijo, no es precisamente una película educadora. Lo que hacen o insinúan tantas veces los «inocentes» animales de Walt Disney no es tampoco una buena lección para los niños. Que lo captan. Muchas películas infantiles se filman pensando en los mayores. Lo mismo que sucede en los «tebeos».

Teniendo en cuenta esta verdad — real — se formuló el voto, que esperamos ver eficaz, de la reforma de las clasificaciones. Que han de ser más en número y mejor adaptadas a las diferentes edades.

Ya hemos hablado del cambio de la mayoría de edad cinematográfica, que a lo sumo habrá de empezar a los 18 años. También se consideró demasiado fuerte el desnivel que media entre los chicos de 14 años y los de 20 para que puedan encuadrarse ambas edades en la misma clasificación 2. Hay que implantar urgentemente una gama más extensa de clasificaciones. Con lo cual España imitaría simplemente — un poco tarde — lo que hacen ya de tiempo otras muchas naciones, en alguna de las cuales hay 10 números de clasificación y en las que es ordinaria la gama de siete. En nuestro sistema actual bastaría con introducir el 1R — para niños, con reparos —, el 2R — para jóvenes de dieciocho a veintiún años — y el número 1 se reservaría a las películas «aconsejables» para niños y el 2 clasificaría los films aptos para muchachos de catorce a dieciocho años.

HAY UN CAMINO A LA DERECHA

El P. Pujadas, en la sesión de clausura, después de leer y explicar las conclusiones — bastantes y muy prácticas —, aludiendo al título de un film proyectado en la Semana, apuntó esperanzadamente: «También para el Cine hay un camino a la derecha».

Ha de ser así necesariamente. Porque el Cine es un arte, hijo de la hermosura de Dios como todos los demás, y porque es el arte de captación más universal y de mayor eficacia educadora o desconcertante, paganizante o cristianizadora. Sería una ingenua necedad querer prescindir del Cine. A lo largo de la Semana solamente oímos dos voces que intentaran reducirlo a segundo plano, detrás del teatro, en el mundo de los espectáculos. Prescindiendo de tesis y argumentos en pro y en contra, nos habremos de conformar con aceptar apostólicamente la realidad diaria y universal. Ante esa realidad, tan humana ya como la lectura o la aritmética, la Semana pidió reiteradamente

que se incluyera la asignatura Cine en los programas de nuestra educación nacional. Educar para el Cine es la receta más inmediata para salvar del Cine. Los Cine-Forum y los Cine-Clubs han de completar esta base colegial de educación cinematográfica.

Ya no nos queda nada más que esperar el resultado positivo — en reformas e iniciativas — de esta Semana de Información Cinematográfica Católica de Barcelona, tan benévola acogida por las Autoridades eclesiásticas y civiles.

De momento nos conforta el regusto misionero de saber que se han preocupado prácticamente del problema Cine — universal, insoslayable, de cada día — unos quinientos apóstoles de hábito y sotana. Y de saber que se fueron, los quinientos, de aquel salón del «Casal Claret», con una verdadera preocupación en el alma: El Cine está mal de espíritu; todo el mundo va al Cine; el Cine penetra poderosamente, para corroer o para evangelizar; el Papa nos urge la reconquista del Cine para Dios; nuestros niños y nuestros jóvenes se «educan» en las salas de Cine tanto como en nuestros Colegios; los no católicos no nos darán Cine católico y los católicos no apóstoles, tampoco; el gran público ha perdido el sentido del pecado y del pudor y no «ve nada» en el Cine, pero lo asimila todo...; «es inútil soñar en un Mundo Mejor si no se consigue antes un Cine mejor», según reza el programa...

Desde aquella tarde del 7 de enero el Cine de España se acercaba un paso más a su camino de la derecha.

Pedro M.^o CASALDÁLIGA, C. M. F.

EL CINEÍSTA, SU MASCOTA Y SU CARACTERÍSTICA

por
Salvador Mestres



El cineísta: JOSÉ MESTRES.

Su mascota: Un pegaso de «Fantasía».

Su característica: Un acusado sarampión de «cine amateur» con gran tendencia a mejorar.



EMPLEO DEL GRANANGULAR

por Juan de la CINETECA
del Correo Fotográfico Sudamericano.

MUCHOS cineístas aficionados dudan o desconfían de las cualidades del objetivo granangular; esto se debe, en gran parte, a que los modelos antiguos y en particular los de tipo más luminoso, estaban muy lejos de poseer la calidad técnica que requiere un buen objetivo de cine. Su poder separador bastante débil producía imágenes carentes de vivacidad y nitidez; además cubrían defectuosamente la imagen, lo que se traducía en zonas marginales y, especialmente, ángulos oscurecidos.

Los modernos objetivos granangulares de que actualmente se dispone dan, en cambio, imágenes muy netas y tan bien corregidas como los mejores objetivos de distancia focal normal o teles.

Además del objetivo granangular clásico, de corta distancia focal, existe ahora un tipo enteramente nuevo, el *retrofoco*, provisto de 8 lentes. Está basado sobre la fórmula inversa de un tele, es decir, con el elemento negativo situado delante del positivo. Posee, en la parte posterior, una distancia focal más larga que el objetivo granangular corriente, pero cubre, en realidad, un campo más grande. El tamaño de esas ópticas modernas permite montarlas sobre un sistema de revólver, sin temor que los teles de mayores dimensiones oculten o cubran una parte de la imagen.

El objetivo normal de 25 mm. sobre cámara de 16 mm. (o su equivalente de 12,5 en las de 8 mm.) cubre un ángulo horizontal de 21 grados aproximadamente. Los objetivos granangulares que varían de 13 a 17 mm. en las de 16 mm. (6,25 a 9 mm. en la de 8 mm.) tienen un ángulo de 36 a 43 grados, según los diferentes modelos.

El mayor campo cubierto por un objetivo granangular de cine no llega nunca a la magnitud del que cubre un objetivo normal de un aparato fotográfico.

El gran ángulo que son capaces de cubrir y la enorme profundidad de campo de los objetivos granangulares se aproximan a los del ojo humano. Este ve neto bajo un ángulo estrecho; pero su movimiento constante nos produce la impresión de una extensión visual mayor. En realidad, nosotros percibimos una gran parte de la escena «por el rabo del ojo». Como por otra parte el ojo cambia también muy rápidamente de enfoque recibimos la impresión de ver todas las cosas nítidas, cualquiera que sea su distancia.

El granangular registra un separación más marcada de los planos, produciendo un efecto de pseudo relieve que da mayor realismo. En una composición que comprende un primer plano importante se puede obtener un efecto de perspectiva que da al espectador la sensación de hallarse en el medio de la escena. Los teleobjetivos provocan el efecto contrario: las imágenes de los planos separados en profundidad son achatadas, apretadas unas sobre otras, pareciendo los personajes estar pegados sobre el fondo.

Los cineístas de Hollywood y los cameramen actuales han reconocido desde hace tiempo las ventajas de los objetivos de

corta distancia focal. Los directores de fotografía se valen de ellos para crear un efecto de perspectiva exagerada o para crear un ambiente más íntimo, en la forma realista que caracteriza la escuela moderna semidocumental.

Entre los profesionales la apreciación de los objetivos de corta distancia focal se manifiesta plenamente en el hecho de que existen actualmente 6 distancias focales diferentes para 35 mm., todas inferiores a la normal.

Las imágenes bien compuestas, filmadas con granangular desde abajo son más sobresalientes que las de las mismas escenas tomadas con el objetivo normal a la altura del ojo, debido a que la perspectiva exagerada les comunica mayor fuerza.

Una silueta aislada o pequeños grupos de personas podrán hacerse resaltar con más vigor sobre un horizonte más bajo que los destacará del decorado (paisaje o cielo con nubes). Se puede acentuar este efecto colocando los personajes a distancias y alturas diversas, de tal modo que aparezcan así separados en el espacio y no alineados sobre el mismo plano.

El granangular puede ser empleado para los grandes planos de conjunto. Las vistas estáticas tomadas con ese objetivo describen mejor los grandes paisajes, las vastas extensiones de terreno, que una toma panorámica hecha con la óptica normal.

La majestuosidad de las regiones montañosas se pierde casi completamente con la distancia focal habitual; ellas aparecerán aplastadas con el teleobjetivo. Sólo se conseguirá captar la imagen real con un granangular; los picos se destacarán, diseñándose sobre la pantalla en su justo valor.

Las tomas captadas desde un punto de vista bajo combinadas con una iluminación lateral adecuada se traducen de una manera más sorprendente; las sombras acentuarán las aristas, los caminos y toda la imagen cobrará profundidad.

Para que las montañas aparezcan asimismo más altas que lo que son en realidad, puede encuadrarse teniendo cuidado de situar las cúspides cerca del borde superior de la imagen como si buscasen salir del cuadro de la pantalla en razón de su propia altura. Se elegirá un buen primer plano que puede ser un alpinista, un poste indicador o un árbol, de tal modo que el objetivo registre una gran distancia que se extiende desde el primer plano hasta tan lejos como pueda percibirse por el ojo.

Para sugerir una acción rápida, en el caso, por ejemplo, que se desee filmar un auto a gran velocidad, se elegirá un ángulo de toma más bien bajo, colocando la línea del horizonte ligeramente por encima del borde inferior de la imagen, utilizándose el objetivo granangular. Se dará así la impresión de que el vehículo se halla más lejos que lo que está en realidad, de modo que parecerá ser al principio, un punto distante que se va acercando cada vez más y cobrando mayor valor sobre la pantalla. Asimismo el auto parecerá desplazarse a una velocidad mayor que la real porque la distancia lineal aparente entre los objetos parece tanto mayor cuanto más corta es la distancia focal empleada. Es uno de los tantos trucos empleados por los profesionales y que puede ser utilizado con éxito por el aficionado.

Los cineístas están más familiarizados con el empleo del objetivo granangular en interiores, debido a que se hace necesario en los ambientes de pequeñas dimensiones para cubrir un campo suficiente en los planos medios y generales. Una óptica normal exigiría panorámicas constantes para seguir la acción; lo cual es siempre una mala técnica aun cuando hayan sido perfectamente bien realizadas.

Un grupo familiar reunido en un rincón del hogar, una mesa rodeada de amigos, no pueden registrarse correctamente más que con una distancia focal corta, cuyo campo sea más o menos unas cuatro veces mayor que el del objetivo normal.

Si se desea aumentar aún más el campo se puede filmar a través de una puerta desde una habitación vecina teniendo cuidado de no incluir en la escena el dintel. Se elegirá como lugar de acción un ángulo de la pieza de manera que aparezcan dos muros, con lo que se dará así una mayor sensación de relieve. Para obtener la nitidez máxima sobre toda la escena

se hará el enfoque a más o menos la tercera parte de la distancia que separa el objetivo del fondo del decorado.

Los cineístas profesionales eligen el granangular para filmar las maquetas, reconstrucciones, miniaturas u otros trucos. Para tales escenas la cámara debe colocarse a la altura del ojo de un observador que estuviese a la misma escala. Una adecuada selección del objetivo y del ángulo de toma dará más realismo y permitirá intercalar los planos filmados sobre maquetas y las escenas de acción rodadas en un decorado a escala normal, sin que, en ningún caso, se pueda descubrir el truco utilizado.

Además puede emplearse el granangular para filmar juguetes bajo un ángulo extremadamente bajo. Los pequeños modelos de chimeneas de hierro, grúas, etc., tan cuidadosamente realizados en sus menores detalles, dan una excelente ocasión de mostrarlos en funcionamiento en escenas plenas de realismo.

El granangular es particularmente eficaz cuando existen malas condiciones de iluminación, tanto en el interior como en el exterior; es entonces necesario trabajar con una gran abertura y asimismo con la mayor profundidad de campo posible.

Si, según las circunstancias, para ciertas tomas, debe rodarse con la cámara directamente en la mano, el empleo de una distancia focal corta reducirá en este caso los defectos por falta de firmeza; el objetivo granangular, por el hecho mismo de cubrir un gran campo, distribuye las vibraciones sobre un espacio más extenso haciéndolas así menos aparentes.

Hablemos ahora de algunas precauciones que deben tomarse con los objetivos granangulares. Es importante utilizar el visor que corresponda exactamente a la distancia focal empleada. La parte de la escena registrada en el visor debe corresponder perfectamente a la toma.

En el interior debe asegurarse que las lámparas iluminen bien todo el campo abarcado por el objetivo. Muchas veces, los aficionados concentran una luminosidad excesiva sobre el centro de la acción, dejando sombras en los ángulos. El granangular exagera este defecto, dando como resultado la impresión que la escena fué rodada en la extremidad de un túnel. Si bien esta precaución de iluminar suficientemente todo el campo con cualquier objetivo utilizado no presenta un gran problema con una distancia focal normal o un tele, no ocurre lo mismo cuando se trata de un espacio grande cubierto por el granangular.

Jamás debe utilizarse el granangular para primeros planos de personajes, si no se desea obtener una caricatura sistemáticamente deformada; así, por su proximidad al objetivo, la nariz aparecerá enorme mientras que las orejas y la parte posterior de la cabeza se verán disminuídas.

Al efectuar las panorámicas, sobre todo en el interior, se tendrá el mayor cuidado debido a que un movimiento muy rápido de la cámara dará, con una perspectiva también exagerada, la impresión de que los muros se desploman. La misma distorsión se notará sobre los edificios en el exterior. Tales deformaciones lineales resultan desastrosas sobre los bordes de la imagen. Cuando se filman los edificios de cerca será entonces preferible mantener la cámara inmóvil.

Conviene evitar asimismo el pasaje brusco de una toma a granangular a la de un tele. El fondo resultará muy alejado en la primera, mientras que repentinamente aparecerá muy próximo en la última, y el contraste producirá una impresión de sobresalto. El granangular mantiene o establece cierta relación entre el plano posterior y los personajes y objetos situados a media distancia. El brusco pasaje al tele destruye esa relación acercando súbitamente el plano posterior por el efecto de aplastamiento debido a la distancia focal larga. Se puede evitar fácilmente ese defecto, ya sea intercalando un plano filmado con el objetivo normal, o bien cambiando el ángulo de toma para obtener un fondo diferente.

En general es prudente no abusar del empleo del granangular. Se utilizará para los planos generales de apertura, para los planos medios tomados desde abajo y para los efec-

tos especiales que se ha señalado. Se aprovecharán sus múltiples ventajas para películas de viajes, para interiores y en general para las tomas en condiciones difíciles. Con una elección adecuada de la distancia focal podrá otorgarse cierta variedad en el curso de la realización.

No hay que olvidar que no es sino el contraste con las escenas tomadas con otros objetivos que hará resaltar y apreciar las cualidades particulares del granangular. Esta técnica bien ejecutada otorgará una jerarquía profesional a la realización lograda con los medios que disponen los aficionados.

Juan de la CINETECA



APROVECHE LOS LENTES DE APROXIMACIÓN

Don Severo Gómez Pla, de Madrid, nos dice: Sabía que las lentes de aproximación se utilizaban para enfocar objetos cercanos cuando en el tomavistas sólo se dispone de un objetivo de foco fijo. Yo mismo las había usado en mi primera cámara Pathé. Ahora dispongo de otro modelo de esta marca, más perfeccionado y con un objetivo de foco variable, de forma que no he tenido necesidad de usar las llamadas lentes de aproximación. Pues bien, un amigo mío, cineísta también, me dice que con los objetivos de foco variable también se usan las lentes de aproximación. Pero como no me sabe precisar su uso (yo supongo que será para enfocar a muy cortas distancias) les consulto sobre el caso.

Respuesta. — Pues sí, señor, también con los objetivos de foco variable se pueden emplear las lentes de aproximación. Como usted muy bien supone, se usan para enfocar objetos a una distancia menor que la que puede enfocar el propio objetivo, que en cine de paso estrecho acostumbra a ser a los 50 centímetros. Ahora bien, la gran ventaja está en que una misma lente de aproximación sirve, combinada con un objetivo de foco variable, para enfocar también a diversas distancias. Con un ejemplo verá las posibilidades, muy estimables, de tal combinación. Colocando una lente de 4 dioptrías, o sea de foco 0'25 m., delante del objetivo regulado a infinito, se tiene el foco-objeto a 25 centímetros. Pero si regulamos el objetivo sobre la distancia de 50 centímetros, esta misma lentilla de 0'25 m. nos proporciona un foco-objeto a la distancia de 16 centímetros. Indudablemente, el uso de esas modestas lentes ofrece muchas posibilidades al cineísta amante de los detalles, de las pequeñas cosas, más atractivas visualmente muchas veces que los grandes e imponentes espectáculos del mundo.

A continuación publicamos una pequeña tabla de distancias de filmación para las dos lentes más convenientes para completar las posibilidades de su objetivo de foco variable:

Objetivo enfocado a:	Con lente de 0'50, foco a:	Con lente de 0'25, foco a:
Infinito	0'50	0'25
10 metros	0'47	0'24
7 »	0'46	0'24
5 »	0'45	0'23
4 »	0'44	0'23
3 »	0'42	0'23
2 »	0'40	0'22
1 »	0'33	0'20
0'50 »	0'25	0'15

Estas distancias foco-objeto se entienden que son a plena abertura del objetivo, distancias que se acortan a medida que los diafragmas usados son más pequeños. Por ejemplo, es corriente, en el cine al aire libre, un diafragma de F:8. Pues bien, a esta abertura su objetivo, enfocado a 0'50 m., tiene una profundidad de foco de 0'40 a 0'66, lo que redonda en un mayor y más cómodo uso de las lentes de aproximación.

Nizo

Desde el año 1925, los aparatos NIZO para películas estrechas son conocidos y muy solicitados en el mundo entero. La tradición de los aparatos NIZO se remonta:

- al primer tomavistas europeo, de 16 mm., dotado de mecanismo motor, de muelle, incorporado a la cámara (construido por NIZO en el año 1926);
 - al primer tomavistas alemán, de película estrecha, de 9,5 mm. (construido por NIZO en el año 1927), y
 - al primer tomavistas europeo de 8 mm. (construido por NIZO en el año 1933).
- Hoy en día, los tomavistas de 8 mm. «Nizo Heliomatic» y «Nizo Exposomat 8», así como los proyectores de 8 mm. «Nizo Lucia II» y «Nizo Familia 500», continúan esta tradición con excelente resultado.

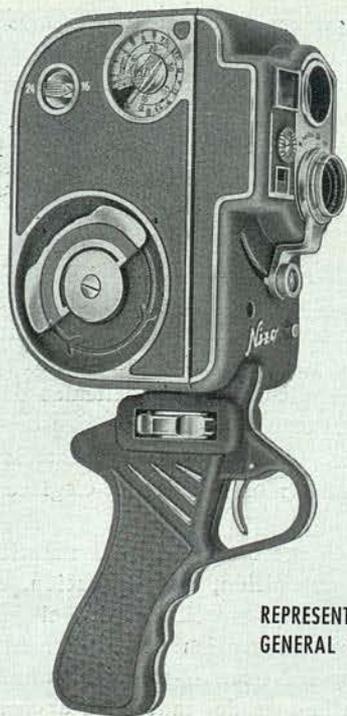
MOTOCAMERAS 1956, 8 mm.

Nizo Heliomatic 2 × 8 Mod. S 2 R



- Tomavistas para películas en blanco y negro o en color, en bobinas de 2x8, de tipo usual.
- El **exposímetro de célula fotoeléctrica**, incorporado al tomavistas y acoplado a los dos objetivos del mismo, asegura la exposición correcta de las películas.
- **Dos excelentes objetivos de primera marca** (Schneider o Rodenstock, a elección), de óptica azul, cromáticamente corregida, para el registro de escenas a distancia normal o a gran distancia.
- **Variación continua**, no escalonada, de la **cadencia de filmación**, entre 8 y 64 fotogramas por segundo, para efectos de escenas aceleradas o retardadas.
- **Dispositivo para el retroceso de la película**, para exposiciones dobles y fundidos encadenados.
- **Dispositivo para la impresión de fotogramas individuales**, indispensable para efectos de animación, títulos, dibujos, trucajes.
- **Visor lateral** para rodar escenas sin ser advertido.
- **Empuñadura con gatillo disparador** que asegura tomas muy estables y sin trepidaciones.
- **Dispositivo para la compensación del paralaje**, tanto en el visor directo como en el lateral y acoplado a ambos objetivos.
- **Paro automático** del tomavistas al terminarse la película a impresionar.
- **Objetivo granangular adicional**, para la obtención de un campo de imagen mayor, indispensable en el rodaje de interiores.

Nizo Exposomat 8



- Tomavistas para películas en blanco y negro o en color, en bobinas de 2x8.
- **Objetivo de primera marca**, óptica azul, de gran luminosidad, cromáticamente corregido, de foco fijo o variable.
- **Exposímetro de célula fotoeléctrica** incorporado al tomavistas, que asegura una correcta exposición de las películas.
- **Chasis-magazine «Nizo-Rapider»**, que permite el cambio rápido de las películas a plena luz.
- **Disparador combinado** con el mando de los diafragmas.
- **Adaptación automática** del fotómetro de célula a las **velocidades de avance de la película** (16 ó 24 fotogramas por segundo).
- **Dispositivo para la impresión de fotogramas individuales** para trucajes, animación, títulos, dibujos, etc.
- **Señal acústica** para el control de la longitud de las escenas.
- **Paro automático** del tomavistas al terminarse la película a impresionar.
- **Empuñadura con gatillo disparador**. Esta empuñadura sirve de estuche para 3 filtros o lentes de aproximación.
- **Granangular o teleobjetivo adicionales**.

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

REPRESENTANTE
GENERAL EN ESPAÑA:

Pablo A. Wehrli S.A.

Teléfono 30 98 04

C. José Bertrán, 3 - BARCELONA



HABLEMOS D E L ENCUADRE

Por TOMÁS G. LARRAYA



ENCUADRAR es, como se sabe, incluir en un cuadro. Cuadro que en este caso, para nosotros, es un fotograma. Por lo tanto, ateniéndose a la letra estricta de la definición, basta para encuadrar, observar por la mirilla de la cámara y hacer que se incluya lo que se quiera filmar en el recuadro correspondiente al fotograma. ¿Pero basta con esto? Entiendo que no, y con ello coincido con el juicio de otros cinéfilos y cineístas que se interesan por la elevación artística del cine, o mejor dicho, por la utilización de este moderno medio de expresión para la realización de obras de arte.

En cinematografía, encuadrar es recoger las partes del mundo exterior que interesan para el relato filmico, en la posición más apropiada para la sintaxis y prosodia del mismo.

El encuadre — acción y efecto de encuadrar — en cinematografía al igual que en el dibujo y en la pintura, es parte básica de la composición, y su importancia es tal, que si es defectuoso o inconveniente, la pintura, el dibujo y el fotograma no pueden alcanzar la perfección estética, por muy sobresalientes que sean sus otras cualidades técnicas.

El encuadre, en primer lugar, ha de ser tal, en cualquiera de los casos pictóricos o cinematográficos, que no se pueda cortar ni lo más mínimo de lo que abarque sin dañar el conjunto de lo en él incluido, bien por alteración o bien por anulación de lo representado. Y esto aun en el caso en que su valor o concepto sea puramente formal, expositivo, de simple inclusión.

En todos los casos y formas de utilización del encuadre, se ha de atender en primer lugar a la belleza del conjunto del fotograma en la composición estática de la escena — lo que es hasta cierto punto relativamente fácil —, pero a la vez a la unión del ritmo de la misma con los de los sucesivos momentos y alteraciones que haya de sufrir en los siguientes fotogramas, lo que es bastante más

complicado y exige preatención, sentimiento a la par que raciocinio.

Puede asegurarse que no hay película en la que no haya ni un solo fotograma bello, de excelente encuadre y composición, tanto de líneas como de masas y luces, logrado en no pocos casos por pura casualidad, por chiripa, pero en muchísimos, casi totalidad de casos, su belleza de un instante infinitesimal no se advierte porque se anula por falta de continuidad, por inconveniente ligazón con los encuadres de los fotogramas siguientes.

¿Cómo lograr el acertado enlace? Tan vario e infinito es el número de casos que pueden presentarse, que como contestación me limitaré a repetir lo dicho por Umberto Barbaro: «La posición de la cámara respecto al objeto de la toma y la limitación del espacio en que está situado, constituye un problema que no cuenta en modo alguno con soluciones fríamente apriorísticas». A lo que conviene añadir que en Arte no hay fórmulas, pese a incapaces de sentir y a holgazanes cerebrales que las ansían, y a desfachatados que dicen, e ilusos que creen, haberlas descubierto.

Pero además de bello, el encuadre ha de ser elocuente al servicio del relato, cualquiera que sea el carácter de éste: informativo, científico, pedagógico, documental, cómico, dramático, bufo, etc. Siendo especialmente precisa y sobresaliente esta condición en las películas de argumento, tanto si es real como fantástico, trágico o plácido, naturalista o ideológico, expresionista o surrealista, satírico, irónico, grotesco, melodramático, elegíaco o lírico.

Esta elocuencia puede ser simplemente narrativa, es decir, de dicción, de exposición, de explicación, que dé a conocer distinta, clara y específicamente el hecho o hechos, indicaciones o sugerencias del relato, de modo puramente expositivo, indiferente, frío, ecuánime. Eloquencia en su más ínfimo grado, tanto que apenas llega

a serlo. Vulgar prosa de oficinista, de redactor de cartas ajenas de notificación de estado de salud e incidencias corrientes, de informador de sucesos y notas de sociedad sin relieve, de tarjeta postal de vistas de lugares o edificios.

Mas también puede ser — «debe ser», sería más justo y acertado escribir — expresiva y emotiva. Que persuada, conmueva y deleite. Que acentúe. Que subraye. Que enaltezca. Que exalte. Elocuencia retórica, de rapsoda y no de recitador átono. Esta es la forma más noble del encuadre, la que hay que procurar alcanzar si se desea y pretende hacer obras artísticas. Sin embargo, hasta entre los que dicen o intentan hacerlas, pocos son los que lo tienen en cuenta, que le dan su verdadero valor e importancia. Preocúpense éstos, como la casi totalidad de los realizadores: de la segmentación, de incluir variedad de planos, de la calidad fotográfica puramente formal, de que no falten «travelings», como si éstos fueran forzosamente indispensables y sin ellos no hubiera película perfecta, y de otros detalles igual o menos importantes, pero raramente — si es que alguna vez lo hacen — cuidan de dar expresión y emotividad a los encuadres. Es más, pocos son los que los advierten cuando los hay en las películas. Que esto le ocurra al espectador corriente que, entregado al tema, al episodio, a la anécdota, o que dominado por la emoción no repara en la técnica, es lo lógico, pero no a los que van a analizarlas, a desmenuzarlas, a observarlas como si se tratara de diagnosticar una enfermedad desconocida o de descubrir la anatomía de un bicho raro. Verdad es — con pena hay que reconocerlo — que la mayor parte, casi totalidad, de estos «investigadores» únicamente buscan cualidades negativas, defectos, errores, imperfecciones de todas clases, órdenes y aspectos.

Muestra clara y sobresaliente del uso del encuadre como medio de expresividad y emotividad nos la pro-

porciona el gran operador mejicano Gabriel Figueroa, aparte y a la par del valor plástico, excelentísimo, de su fotografía, y tanto si se trata de un plano general, como de un primer plano o de otros cualquiera, de un exterior como de un interior, de una escena campestre o de una ciudadana, plácida o tumultuaria, alegre o trágica, siempre el encuadre no sólo explica y subraya, sino que además realza la emotividad de lo encuadrado y lo dota de un ritmo lineal, de masas y de valores de auténtico valor estético gráfico. Por los encuadres, tanto y hasta más que por la iluminación, a pesar de la perfección de ésta, logra incluso disimular y llega a ocultar la nula, escasa o unilateral facultad de expresión de los intérpretes, como en el caso de la famosa por su belleza, pero totalmente inexpresiva, María Félix.

No se ha de confundir el encuadre con los planos, como muchos hacen, incluso en libros de técnica cinematográfica, porque plano es la mayor o menor distancia entre lo fotografiado y el objetivo, y encuadre, como ya he dicho, la forma de incluirlo. En un primer plano de una cabeza, puede ésta estar situada en el centro, a la derecha o a la izquierda, arriba o abajo del fotograma, y siempre será un primer plano. La situación de la misma corresponde al encuadre, el cual puede tener cualquiera de los caracteres antes indicados.

Antes de terminar, quiero hacer constar que si es importante la calidad técnica de la fotografía, que tanto preocupa a cineístas y cinéfilos, le superan en valor todos los problemas estéticos referentes a la cámara, lápiz o pincel de este moderno medio de expresión que ante todo y sobre todo, cosa que casi todos olvidan, es un arte visual cuya forma de dicción, de realización, es la fotografía en movimiento.

Tomás G. LARRAYA



Del film
MARIA CANDELARIA

EL CINE SUBACUÁTICO

Primeros films

Los primeros films submarinos del comandante Jacques Yves Cousteau han renovado completamente la técnica y los métodos de la filmación en el agua, al mismo tiempo que ofrecían a los espectadores la admiración de aspectos del todo inéditos de un mundo desconocido. Estos films fueron *Par 18 mètres de fond* y *Epaves*, presentados poco después de la última guerra mundial. Ambos habían sido rodados en las cercanías de la isla del Plantier y de la isla de los Gigantes, y en la bahía de los «Cavallaires». En el curso de una exploración de muchos kilómetros, los nadadores subacuáticos habían encontrado y examinado un cierto número de restos, antiguos y recientes, sumergidos en el mar y yacentes a una profundidad que oscila entre 20 y 60 metros.

El film siguiente, *Paysages du silence*, realizado en la misma región de la costa mediterránea francesa, desarrollaba mayormente la novedad pintoresca de esta exploración del fondo marino. Este film se rodó a la profundidad nunca lograda de 40-60 metros, alcanzando tal vez los 80 metros.

Se creía que el organismo humano no podía superar, en profundidad, el nivel de los 35 metros, que es, en efecto, el límite máximo de los pescadores de perlas del Golfo Pérsico; al contrario, el comandante Cousteau superó largamente dicho nivel. Para convencer a un almirante médico de la Marina francesa, en un principio escéptico, tuvo que hacer controlar por un guardia, con una sonda, la profundidad alcanzada... Embarcado en la canoa de vigilancia, el guardia tolonés comprobó, gravemente, que el buzo se había sumergido hasta 82 metros de profundidad.

La primera toma de vistas subacuática había sido efectuada por el americano Williamson. Su libro «Veinte años bajo los mares» es bastante curioso: Williamson descendía dentro de una esfera metálica suspendida de una embarcación y comunicando con el exterior mediante un tubo para el aire. Nunca superó los 7 ó 10 metros de profundidad.

El aparato respiratorio autónomo

La novedad aportada por Cousteau radica en su aparato respiratorio autónomo, consistente en una máscara, aparejada con tres bombonas de aire comprimido, que el buceador lleva en la espalda y que permiten una auto-



nomía de dos o tres horas. El aparato está concebido de forma que no pese en el agua. El aparato respiratorio suministra una dosificación de aire correspondiente a la presión del medio-ambiente: el nadador, en efecto, varía la profundidad de la inmersión absorbiendo más o menos aire, es decir, hinchando o deshinchando más o menos los pulmones. Privado del peso propio, se mueve en el agua con una agilidad, una ligereza y una facilidad inauditas.

El nadador no conserva unión alguna con la superficie; su independencia es total: sortea libremente los obstáculos, penetra en la gruta submarina, visita la quilla del navío hundido, se desliza por los campos de algas y las matas de las madreporas.

Cuando se interroga al comandante Cousteau sobre sus «enemigos» en el agua, responde que el principal de ellos es el frío. Los peces pueden ser curiosos pero no hostiles, y nunca atacan al hombre que se mueve entre ellos; los tiburones atacan sólo en la superficie. Pero aquí conviene permanecer con los ojos abiertos: En el Golfo de Guinea tuvo Cousteau encuentros con tiburones furiosos que le dejaron una impresión retrospectiva de espanto.

Una vez emergidos, los nadadores se dirigían hacia un gran fuego encendido previamente en la playa y se calentaban con ardor. Hoy, empero, existen prendas adherentes en tejidos especiales (nylon, etc.) que evitan un enfriamiento demasiado rápido y permiten prolongar la estancia en el agua.

La cámara tomavistas subacuática

Para la filmación es necesario resolver también problemas ópticos. En inmersión, la luz del sol es, de una parte, polarizada a causa de su paso a través de la superficie misma del agua, y luego difractada y produce partículas orgánicas en suspensión, las cuales forman un velo.

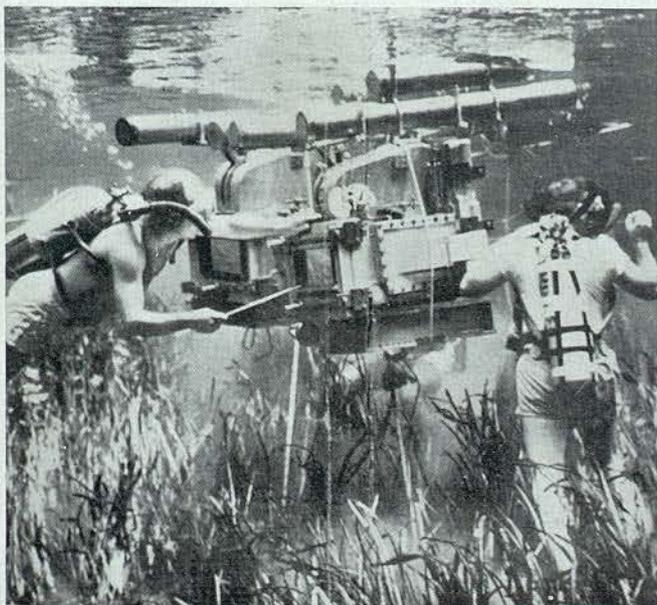
La desaparición casi inmediata de las radiaciones rojas

— a partir de tres metros de profundidad — impide registros del infrarrojo. Para el nadador, la luz se debilita progresivamente: a partir de tres metros el rojo desaparece; hacia los treinta metros ya no se distingue la superficie aun en agua nítida; a partir de los sesenta metros no se encuentran radiaciones azules y verdes; más allá de los trescientos metros el ojo humano no percibe luz alguna.

Después de Williamson, otro americano, Johnson, se había especializado en la toma de vistas cinematográficas bajo el agua. En el mismo momento en que Cousteau iniciaba sus primeras tentativas, Johnson publicaba, en el «Journal of Motion Picture and Televisión Engineers», un estudio en el cual resumía su propia experiencia: en él afirmaba que no era posible filmar a más de 15-20 metros de profundidad, y fijaba en 15 metros la distancia máxima de la cámara al objeto filmable.

Pues bien, en aquella misma época Cousteau filmaba corrientemente a 25 y 30 metros bajo el agua, a una distancia de 25 metros y con una duración de exposición de $1/50$ % de segundo. Y él ha constantemente afirmado no haber hecho ningún descubrimiento ni invención alguna en el verdadero sentido de la palabra. Sólo mediante el estudio de los filtros y de las emulsiones ya existentes logró salirse de aquellos límites que sus predecesores no habían podido superar.

Cousteau operaba al principio con una sencilla cámara Le Blay, de tipo normal «reportaje», provista de un objetivo de gran apertura y encerrada en un estuche estañado. Actualmente dispone de un aparato especial denominado «Bathygraphe», cuyas características han sido establecidas sobre la base de sus indicaciones, por la Comisión Superior Técnica del Cine francés, bajo la forma de un referéndum propuesto a los principales constructores especializados. El «Bathygraphe Cousteau-Girardot» consiste en un envoltorio hermético con una manija para facilitar el gobierno del aparato, un estabilizador y un timón para asegurar la estabilidad de la máquina durante el rodaje a pesar de la agitación del agua.



Un visor axial con corrección automática del paralaje permite centrar la imagen exactamente sobre el sujeto a notable distancia. De esta forma el operador puede mirar teniendo ambos ojos abiertos y sin dejar de vigilar constantemente la zona que le circunda.

El bloque es de latón cromado; los mandos externos son de plexiglás, para evitar la sensación del frío, creciente a medida que la profundidad aumenta; una bombona de aire comprimido permite compensar en la caja el efecto de la presión ambiente; una ventanilla lateral facilita la lectura del metraje de la película restante en la bobina.

El aparato permite una cadencia de filmación de 8 a 80 imágenes por segundo, con variaciones regulables por el operador a voluntad; va provisto de un objetivo Kinoptik de longitud focal 25 mm. f. : 2, y de un «Fulgore» 50 mm. f. : 1,3. Es accionado por un motor eléctrico con batería de 24 voltios. El chasis puede acoger bobinas de 30, 60 y 120 metros. El aparato puede también filmar al aire libre. El obturador puede abrirse de 80° a 215°, de veinte en veinte grados. Su peso, dispuesto para el funcionamiento, es de treinta y dos kilos, calculado para corresponder a la densidad del agua.

Nuevos films

Los sucesivos films del Comandante Cousteau fueron: *Una sortie du Rubis*, reportaje de un ejercicio de natación subacuática del nadador Rubis, rodado alternativamente en el interior y en el exterior de la embarcación, y mostrando la maniobra de lanzamiento de torpedos, la colocación de minas submarinas, etc. Siguió *Autour d'un récif*, realizado en el curso de la primera expedición de Picard y Cosyns, con su batisfera, en el Golfo de Guinea. El Comandante Cousteau acompañaba a la expedición como representante de la Marina francesa, habiendo participado en la preparación de los planos y del programa del experimento. La inmersión no tuvo éxito, pero Cousteau, por curiosidad y asimismo para emplear el tiempo libre, filmó bellísimas escenas marinas. *Autour d'un récif* ofrece magníficos encuentros de bancos de peces a miradas; fué aquí donde Cousteau encontró con un tiburón, al que quiso provocar y pudo escapar de él por un pelo. En el curso de la misma expedición rodó *Les phoques du Sahara*, sobre una colonia aislada en la costa de Río de Oro, plácidamente pintoresco. De la gran cantidad de película traída de dicha expedición calcula Cousteau obtener aún dos films, uno de los cuales, *Dauphins et cétacs* está casi terminado al escribir este artículo.

El color en el mar

Desde ese momento Cousteau empezó a preocuparse por el problema del color: cómo adaptar a la filmación submarina los procedimientos del cine en colores. La profunda modificación de los cuerpos bajo el agua y la rápida debilitación de la luz reclamaban soluciones totalmente nuevas. Cousteau se propuso obtener una iluminación artificial que aportara el complemento de luz indispensable a la vez que restableciera, en torno a la luminosidad añadida, los valores cromáticos originales de la luz normal. El primer film realizado de tal modo fué *Carnet de plongée*, rodado en Túnez. Se compone de tres

secuencias: descubrimiento de un antiguo galeón griego, hundido frente a Mahdía y cargado de obras de arte procedentes de Grecia; paseo agreste submarino entre la flora del fondo, y una pesca al atún con el operador que se dejaba prender en la trampa de la vasta red progresivamente levantada sobre los bordes. Este film va precedido de un breve ensayo, *Le feu sous la mer*, que constituye tan sólo una primera tentativa del sistema.

Estos experimentos de cine subacuático en color han sido reanudados en el curso de una reciente misión en el Mar Rojo, donde Cousteau se ha dirigido para un estudio de carácter geológico, hidrográfico y oceanográfico de aquella región muy imperfectamente conocida; junto a una abundante cosecha de informaciones, relativas al fondo marino, a la flora, a la fauna, a la formación de los bancos coralíferos, a los accesos portuarios locales, trajo Cousteau película en color que ha constituido para él la ocasión de someter a una prueba decisiva los diversos procedimientos del cine cromático.

La galera griega de Marsella

Se ha hablado mucho del descubrimiento, hecho por Cousteau, de una galera antigua hundida frente a Marsella hace dos mil cien años, a unos cuarenta metros de profundidad, sobre la vertical de la Roca del Grand Congloué (a 11 millas al sudoeste de Marsella). Con su escuadra de nadadores subacuáticos y con la ayuda de un instrumental adecuado, en parte instalado sobre la isla y en parte funcionando a bordo del bajel experimental «Calypso», Cousteau vació poco a poco la carga de la nave sumergida, exhumando y trayendo a la superficie centenares de ánforas un tiempo colmadas de vino y todo un cargamento de vajillas y objetos de alfarería, todo lo cual fué depositado en el Museo de Marsella.

Gracias a las marcas inscritas en las ánforas ha sido posible reconstruir la historia de este cargamento. Se ha identificado al armador, de nombre Sestio, rico negociante originario del Lacio y elegido ciudadano honorario de la ciudad de Delo. En efecto, cada vaso lleva una marca impresa en la argila y ha bastado enviar la fotografía de la impronta a algunos centros de estudios de la antigüedad para establecer la reconstrucción de los hechos. La nave había partido de Delo con un cargamento de ánforas; había hecho escala en Nápoles y completado el cargamento con ánforas de vino de Campania. Se distinguían fácilmente la alfarería griega y los recipientes campanianos. Se añadieron también algunas cajas de vajilla; luego, la nave reanudó su viaje hasta Marsella. Estaba en vista del pequeño puerto de Cassis cuando, al pasar frente a la Roca del Grand Congloué, fué lanzada contra los arrecifes. Excesivamente cargada, la pesante embarcación se quebró y se fué a pique, posándose en el fondo fuertemente inclinada, con la proa a 32 metros de profundidad y la popa a 43 metros. La presión hizo saltar los taponos de terracota y el agua del mar mezclóse con el vino, del cual ha sido posible todavía reconocer la calidad con el análisis de los sedimentos mantenidos contra las paredes. Colonias de pulpos establecieron allí su



domicilio, mientras el cieno, depositándose a lo largo del curso de dos mil años, cubría completamente el casco.

La televisión submarina

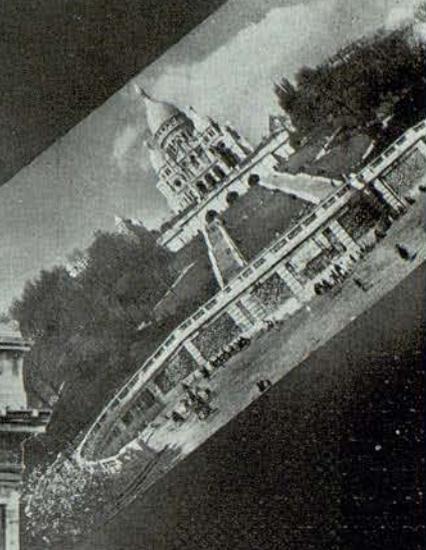
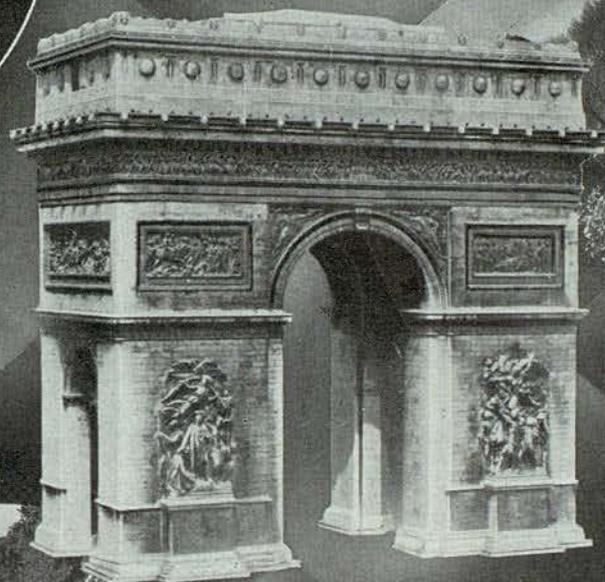
Fuó en ocasión de tales labores que el Comandante Cousteau ha puesto a punto un método de examen de la profundidad subacuática por medio de la televisión. A bordo del «Calypso», y ante el aparato telerreceptor, siguió la labor de su escuadra de nadadores ocupados en el fondo con el casco de la galera. Entiéndase bien, que a través de tal modesta experiencia Cousteau miraba de instituir un método general de examen de la vida submarina hecho por medio de la televisión. Cousteau ha concebido tres tipos de telecámara subacuática correspondientes a tres diversos grados de profundidad. El último modelo, para un nivel superior a los mil metros, está todavía en curso de construcción y, sin entrar en particularidades, puede decirse que la Marina británica y la americana se interesan vivamente por tales perspectivas.

El comandante Cousteau dejó Francia el pasado enero por un viaje a Madagascar, con la finalidad de estudiar las diversas características físicas y ópticas del agua hasta la profundidad de 8.000 y 10.000 metros; particularmente quería estudiar el «profundo lecho difuso» que es aún bastante misterioso y que puede estar ligado a algunos fenómenos cósmicos, sobre todo a la propagación de ondas y rayos diversos submarinos. En aquella zona se encuentra, además, una fauna marina especial formada por animales pelágicos. Al regreso de ese viaje, que estaba previsto para finales de julio, Cousteau tenía que reanudar la dirección efectiva de los trabajos emprendidos en el Centro de Estudios Submarinos, que él unió en una Federación de grupos de investigaciones submarinas, con sede en Marsella y bajo su dirección general.

Pierre MICHAU

ALGO NUEVO *en tomavistas*

*2 grandes angulares
62° de campo*

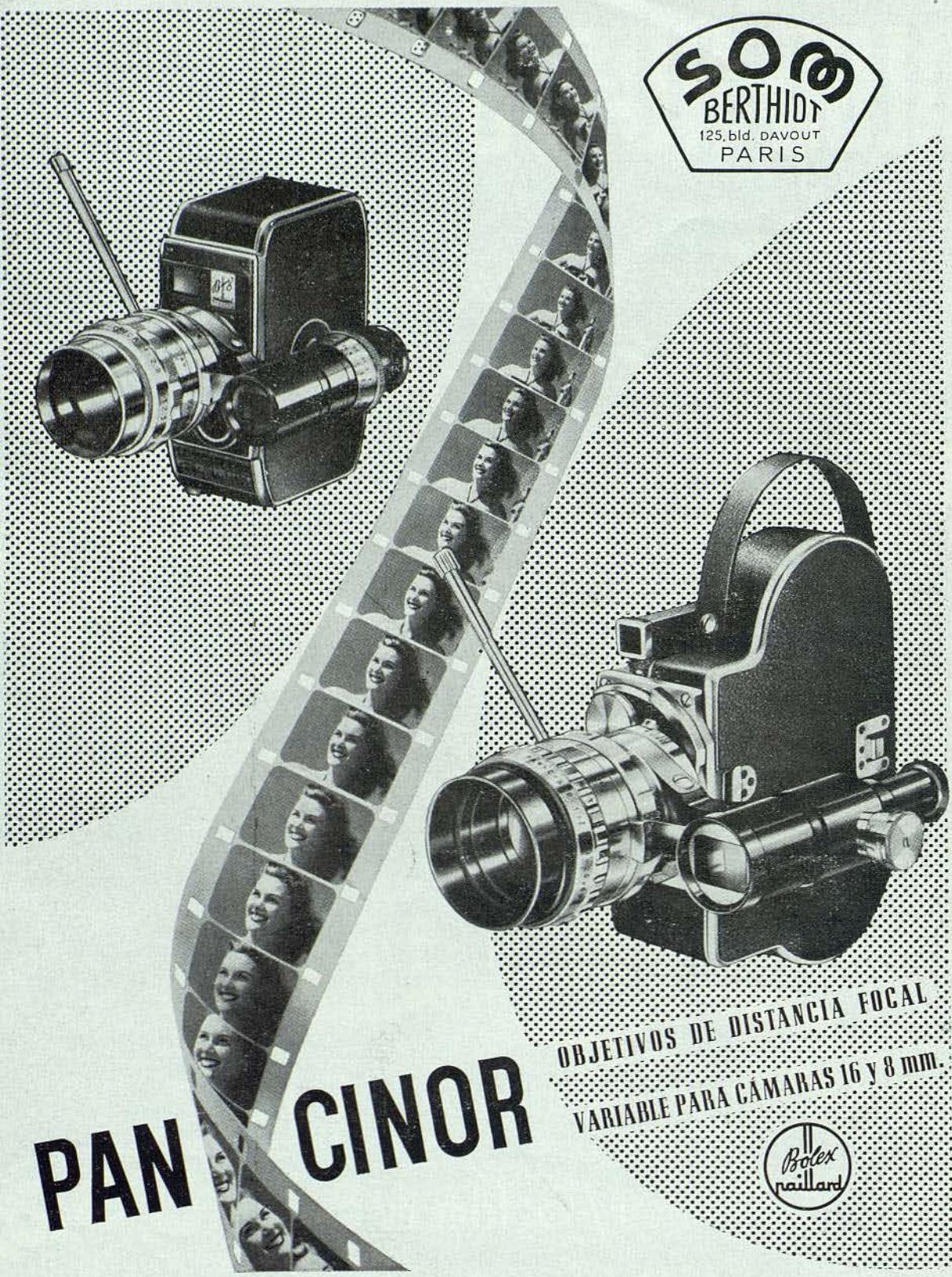


I: 19

F/6: film de 8

F/10: films de 9.5 y 16





SOM
BERTHOD
125, bld. DAVOUT
PARIS

PAN CINOR

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



DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO DEL MUNDO ENTERO

QUE NUESTRA NOTA SEA LA MAS DISCORDANTE

Por José MESTRES

En mi criterio, es posible que se camine hacia una desnaturalización del cine amateur por haber olvidado o por no haber precisado con la suficiente exactitud cuál es la misión y finalidad de nuestro cine. La cuestión no es, ni mucho menos, tan simple como pudiera parecer a simple vista. Es necesario ante todo precisar con claridad y exactitud qué es y a qué aspira el cine amateur idealmente. No creo que haya ninguna duda de que el cine amateur y los que formamos en sus filas queremos algo más que pasar agradablemente el rato. Aparte de que sobre lo agradable que resulte para su autor el filmar una película habría mucho de que hablar.

Buscando en la raíz de nuestro cine cabe hacerse esta pregunta: ¿Qué es lo que nos impulsa a querer «hacer cine»?

Y contestaremos: En primer lugar, nuestro entusiasmo y nuestro amor por él, y en segundo lugar el deseo de crear «nuestro cine», es decir, el cine que cada uno de nosotros «ve» a través del prisma de su personalidad.

Si ese cine que nosotros queremos hacer, y hacemos, en la medida de lo posible, estuviera detrás de una taquilla, lo más probable sería que nos resultase más cómodo pagar una entrada y gozar del trabajo terminado. Pero no es así y cuando uno no está conforme con lo que le dan, salvando raras excepciones, y tiene algo que decir, surge un rebelarse y un afán de crear, mejor o peor, lo que queremos, y empleando la forma en que creemos. Así nace el cine amateur en mi caso y en el de la mayoría, según creo, y ese es el camino a seguir como motor y consigna de nuestro cine.

El otro camino, el de la imitación del cine comercial, es más fácil, pero aun suponiendo que supiéramos seleccionar e imitar lo mejor, siempre nos enfrentaríamos con la enorme desproporción de medios que, cara al público, no resistirían la comparación. Es posible que aprovechando el «oficio» de otros, nos apuntáramos un éxito ante un mayor número de espectadores de esos de buena voluntad, pero ¿es en realidad a esto a lo que debemos tender? ¿O es, por el contrario, a satisfacer nuestra inquietud personal y artística, hacia donde debemos apuntar?

No seré el primero si digo que el mayor éxito que puede obtener un cineísta amateur es el que su obra le satisfaga a él en el mayor grado posible. Y añadiré que sólo así podrá desarrollar plenamente su personalidad, sin miedo a la crítica ni al fracaso, y el éxito que haya de conseguir ya le vendrá por añadidura.

Los amateurs nos preciamos de amar al cine. Lo queremos, como a todo lo que se ama, lo más perfecto posible. Luego, ya que tenemos en nuestras manos la inmensa suerte de crear nuestra obra, procedamos cuerdamente realizándola con entera libertad, sin más trabas que nuestra mentalidad o nuestro presupuesto. Démosle la forma ideal que hemos soñado para ella. Nuestro film nace con la idea, pero cobra vida y alcanza su plenitud y belleza dentro de la forma con que sepamos modelarlo. La forma en que sea realizado será la que delimitará nuestra personalidad.

Y ya que viene al caso diré que creo, y eso lo considero de gran importancia, que en los concursos debería darse más importancia a la forma de cada film presentado. Está muy bien y es preciso que la idea inicial sea cinematográfica y artísticamente buena, pero la forma en que se ha resuelto es en cine amateur algo primordial, yo diría del orden de un sesenta o setenta por ciento. La experimentación de nuevas formas es, o debería ser, la razón de la existencia de nuestro cine. Entiéndase por forma toda la realización de un film, dada una idea base, esto es: El guión, el ritmo, la cámara, la sonorización y la interpretación. Y dentro de todo ello la perfección narrativa (arranque y final del film, desarrollo de cada secuencia y su encadenamiento al resto), la intención y logro del montaje, la perfección de los encuadres o la calidad fotográfica en relación al tema desarrollado, el subrayado sonoro más adecuado y la mejor interpretación, sentida en todo momento, ya sea con actores o con objetos animados por gracia de nuestro arte.

Así pues, concretando, el cine amateur debe aspirar a satisfacer nuestras inquietudes artísticas, hollando nuevos terrenos, seleccionando de las mejores fuentes o de nuestra propia inspiración (que será seguramente la mejor), creando nuevas formas plásticas y nuevos estilos de expresión cinematográfica pura, realizando una labor sugeridora de nuevas ideas, renovando y mejorando lo ya realizado, experimentando nuevas ideas sin miedo a los temas audaces, atacándolos y resolviéndolos en formas tan llenas de audacia como equilibradas a la emoción dinámica y estética que cada uno de nosotros sea capaz de imprimirles.

Sólo así cumplirá su misión nuestro cine, dejando de lado a los amateurs que no lo son más que de nombre, al realizar esas malas imitaciones del cine comercial, al que nunca podrán igualar, consiguiendo así los films más vulgares y adocenados. Es mil veces preferible que nuestra nota sea la más disonante en ese concierto. Después de todo, el que así ocurra no modifica substancialmente nuestra intención y hace honor, el mejor honor, al espíritu más puramente amateur.

José MESTRES



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

SESIONES SEMANALES

7 diciembre 1955. — Jorge Juyol inaugura el nuevo ciclo «Aspectos del cine», con una disertación titulada «Notas sobre el factor humano en el cine», ilustrada con la proyección de *El peregrino*, de Charles Chaplin.

14 diciembre 1955. — En colaboración con la Sección de Esquí se proyectaron los documentales *Nieve en Coritna*, *Alpinisme en Suisse* y *Ski...Schuss*.

21 diciembre 1955. — Sesión de revisión dedicada a los cineastas viceses Costa, Jiménez y Riubrogent. Se proyectaron los films *Nubecillas de verano* (mención honorífica 1944) y *Adagio* (medalla de honor 1946).

11 enero 1956. — V sesión de la serie «Valores del cine profesional». Proyección de films de arte franceses.

19 enero 1956. — III proyección de fotogramas de «Historia del Cine» presentada por la Biblioteca del Cinema de Delmiro de Caralt. La colección de fotogramas de este día fué dedicada al cine ruso, y comentada ampliamente por el propio don Delmiro de Caralt.

25 enero 1956. — VI sesión del ciclo «El amateur habla de su película». Se proyectó el film *Sant Romà de Sau*, de Aniceto Altés, Luis Jiménez y M. Conill (Vich) y los dos primeros contestaron a las preguntas que les fueron dirigidas.

1 febrero 1956 — En celebración de la festividad de San Juan Bosco, el cineasta amateur don Salvador Baldé presentó una sesión de cine profesional retrospectivo. Se proyectaron los films *El asesinato del duque de Guisa* (1908), *El país de Lilibut* (primer film interpretado por Maurice Chevalier), *Max Linder conquistador* (1911-12) y *El viaje imaginario*, de René Clair (1925). Estos films pertenecen a la cinemateca particular del propio señor Baldé, quien hizo un documentado y ameno comentario de cada uno de ellos.

8 febrero 1956. — II Sesión del ciclo «Aspectos del cine». El periodista y crítico cinematográfico don Francisco Ibáñez disertó sobre «Ritmo cinematográfico» y fué proyectado el film de Pedro Font, *Golas*.

15 febrero 1956. — Conmemoración del vigésimo aniversario de la creación de esta Sección. Se proyectaron los siguientes films de José Fontanet Manén (e. p. d.), co-fundador de la Sección: *Mercat d'Olot*, *Festa infantil aristocrática*, *Els pescadors de la vila de Roses* y «*El Siglo*» es crema, todos ellos premiados en el concurso de 1933.

23 febrero 1956. — Por enfermedad del señor Torrella, a quien estaba confiado para este día el análisis del film *Variación*, fué proyectado el film *La gran aventura de Pablo*, de Jorge Feliu.

29 febrero 1956. — VI Sesión de la serie «Valores del cine profesional». Selección de films de arte norteamericanos.

7 marzo 1956. — V Sesión del ciclo «El jurado tiene la palabra». Don José Castanyer hace un interesante análisis del film de Pedro Font, *Marionetas*, y del film inglés que con el mismo título y tema inspiró a Font el suyo. A continuación fueron proyectados ambos films, siendo por primera vez que la versión británica se daba a conocer en España.

14 marzo 1956. — VI proyección de fotogramas de «Historia del cine», presentada por la Biblioteca del Cinema de Delmiro de Caralt y comentada por el propio señor de Caralt. Esta fué dedicada al Cine Alemán.

21 marzo 1956. — VII Sesión del ciclo «El amateur habla de su película». Proyección de *Nocturn*, de José Mestres, entrevista del mismo ante el público a cargo de Jorge Feliu, y coloquio.

IMPORTANTE OBSEQUIO

Con motivo de celebrarse en este curso las bodas de plata de la Sección, don Germán Ramón Cortés ha obsequiado a la misma con dos tocadiscos de 3 velocidades. Desde estas columnas de OTRO CINE la Dirección de la Sección expresa públicamente su agradecimiento al donante.

INFORMACION VARIA

G.I.C.A.T. (Tánger)

El «Grupo Internacional de Cineastas Aficionados de Tánger» (GICAT), en el que figuran varios miembros españoles, celebró una Gala de Cine Amateur con la colaboración de Madame Régine Le Hénaff. He aquí el programa: *Formes et couleurs*, premio fantasía Cannes 1952; *Moi, Bambi*, Gran premio cine educativo Cannes 1952; *Rites sauvages*, copa documentales Cannes 1951; *Ciel du Maroc*, film inédito sobre la aeronavegación a vela; *Tafraoute*, premio al documental de viaje Cannes 1954; *La dernière jeunesse de Monsieur Pomme*, copa de Ciencias Naturales Cannes 1953, medalla de oro al mejor color Ancona 1953, Gran Premio del mejor color Festival Internacional de cine de montaña en Trento.

GENTE JOVEN DEL CINE AMATEUR

El grupo así denominado, integrado por los cineastas Feliu, Juyol, Balañá y Tort, todos ellos de la Sección de Cinema Amateur del C. E. de C., ha efectuado varias sesiones de sus films. Que nosotros sepamos, en la Sección de Cineclub del Frente de Juventudes de Martorell; en el Cineclub Gerona (donde los films amateurs de «los jóvenes» constituyeron la sesión inaugural); en la Corte Angélica de San Luis Gonzaga, de Gracia; en la Agrupación de Estudios Cinematográficos del Fomento de las Artes Decorativas (Barcelona); y en el Cineclub de Zaragoza, dentro de los actos dedicados a conmemorar su décimo aniversario.

AGRUPACION DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (FAD), Barcelona

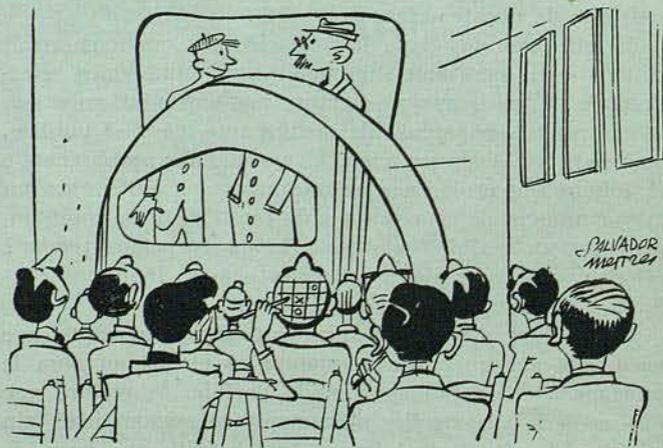
Además de la sesión de «los jóvenes» se ha celebrado en esta nueva agrupación una sesión de cine amateur a cargo del menos joven, pero también joven, José Mestres, con sus films *Angulos y polichinelas*, *Nocturn* y *Flors de Rupit*. El lector encontrará una mayor referencia a esta naciente «Agrupación» en la sección de Cineclubs.

ATENEOS CULTURAL MANRESANO

La Sección de Cinema Amateur de esta entidad manresana conmemoró la festividad de San Juan Bosco con varios actos, que culminaron en una velada cinematográfica integrada por films amateurs locales. El programa fué el siguiente: *Toros en Manresa*, de A. Oriol; *Corpus en Sitges*, del mismo (hay otro *Corpus en Sitges*, de J. Roig Trinxant); *Recortes*, de J. Arola; *Miel y abejas*, de F. J. Cirera; *Estampas de España*, de J. Ferré; *Excursiones por el Pirineo*, de J. M. Font; *Feria de Muestras de Manresa*, de D. Molins; *Abastecimiento de agua*, de F. Ribera; *Deportes manresanos*, de E. Picasó; *Un viaje por el Norte de España*, de M. Fornells; *Redención*, de la propia Sección de Cinema Amateur de la entidad.

CAJA DE AHORROS y CAMARA CLUB. Sabadell

Ambas entidades, en colaboración, y en el salón de actos del Palacio de la primera, ofrecieron al público sabadellense una selección de films premiados en el Concurso Nacional de Cine Amateur de 1955, según tradición anual en la industriosa



Eso tan delicioso que se llama "cine amateur".

ciudad vallesense. Programa *Variación*, de Feliu-Juyol-Balañá; *Shock*, de P. Balañá; *Otoño en Andorra*, *Marinada* y *San Miguel del Fai*, del cineísta local Arcadio Gili; *Nostalgia*, de Enrique Fité; *Consumatum est*, de Felipe Sagués, y *Marionetas*, de Pedro Font.

FOTO-FILM DEL VALLES. Granollers

Sesión a cargo del grupo «Ametlla Films», formado por los cineístas de La Ametlla J. Badía Moret, F. Boada Arpi y J. M. Vallmadella. Programa: *Un somni negre*, *Una indústria al servei de la química*, *Estampes ibèriques*, *Un vialge imaginari*, *Lloret en festes* y *Mallorca 1955*. La sesión fué presentada por el conocido escritor Carlos Sindreu.

CENTRO EXCURSIONISTA DE ALCOY

Dentro de una «Primera Semana Cinematográfica», organizada en colaboración de su Sección de Cineclub, este Centro dedicó una sesión al cine amateur con el siguiente programa: *Perdición*, de Llorens; *Primera marcha de obstáculos*, realización colectiva del propio Centro, y *La cova de la Sarsa*, realizado por el Grupo de Espeleología.

CINECLUB MONTEROLS. Barcelona

Dentro del Curso Cinematográfico que viene celebrando este Cineclub, ha sido dedicada una lección (el 8 de febrero) al cine amateur, con proyección de los films clásicos *El hombre importante*, de Domingo Giménez, y *Memmortigo*, de Delmiro de Caralt, y disertación a cargo de José Castanyer.

CIRCULO SABADELLÉS. Sabadell

18 de marzo, sesión a cargo del cineísta tarrasense, internacionalmente laureado don Pedro Font Marcet, presentado por el Redactor-Jefe de OTRO CINE, don José Torrella, dentro de los actos conmemorativos del centenario de esta entidad.

S. C. JUVENTUD TARRASENSE

En Tarrasa, dentro de la S. C. Juventud Tarrasense, se ha constituido una Sección de Cine Amateur, que es regida por la siguiente Junta: Presidente honorario, don Pedro Font Marcet; Presidente, don Francisco Font Pons; Vicepresidente, don Carlos Puig Vilanova; Secretario, don Marcelino Lloberas Ribal; Tesorero, don Dionisio Bellostas Prades; Contador, don José Serafi Batallé; Vocal de Proyecciones y Reportajes, don Juan Bonastre Saus; Vocal de Propaganda, don Gabriel Querol Anglada.

Al ser constituida oficialmente, llevaba ya esta entidad celebradas varias sesiones de cine amateur, durante los meses de octubre a diciembre de 1955; en dichas sesiones se proyectaron films de Juan Llobet, Luis Giménez, Aniceto Altés, Jorge Juyol, Jorge Feliu, Pedro Balañá, Pedro Font, Felipe Sagués, L. Llobet Gracia y J. Castellort.

CINECLUB ARGENTINO

Hemos recibido un atento escrito de esa agrupación argentina de cine amateur en el que se nos comunica su renovación de Junta Directiva y los deseos de esa nueva Junta de imprimir un nuevo ritmo a la tarea de la entidad. Como primera providencia ha sido reanudada la publicación de un boletín mensual, que ya anteriormente se había editado, y del cual recibimos el primer número en su nueva etapa.

Esta entidad amateur se halla en su vigésimocuarto año de vida.

Nuestra enhorabuena y con ella la de todos los cineístas amateurs españoles.

BODAS DE PLATA DEL CINE AMATEUR

PEREGRINACION A MONTSERRAT

El domingo día 13 de mayo de 1956, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña irá en peregrinación al Monasterio de Montserrat, para ofrendar a la Virgen la *Lámpara Voltiva*, en la que figuran los emblemas de cineístas amateurs, y entidades de cine amateur nacionales y de varios clubs extranjeros.

La fecha coincide con las sesiones finales de calificación del Concurso Nacional de Cine Amateur, con el fin de facilitar la asistencia a los cineístas de otras regiones españolas que se hayan desplazado a Barcelona para participar en el certamen.



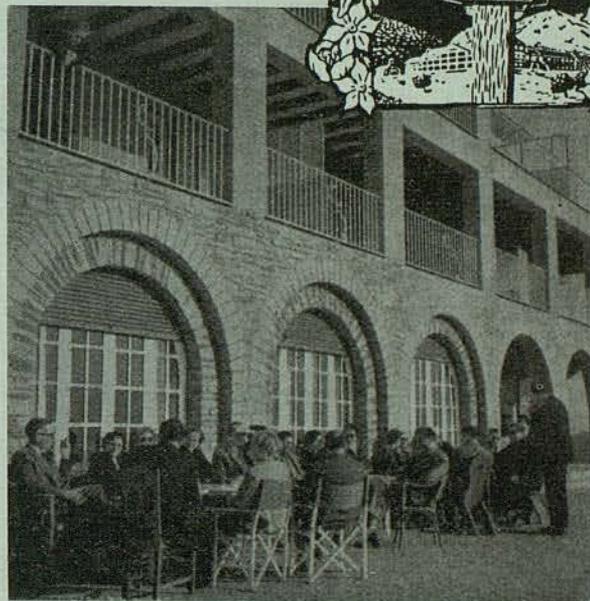
XV CONGRESO Y XVIII CONCURSO INTERNACIONAL 1956

Este año, el Congreso y el Concurso internacionales de la UNICA (Unión Internacional de Cine Amateur) se celebrarán en Zurich (Suiza), del 16 al 22 de septiembre. La fecha, pues, ofrece un retraso de un mes a un mes y medio en relación con los últimos años.

La inscripción de congresistas termina el 30 de abril, debiéndose dirigir los cineístas españoles, para cualquier consulta o para la inscripción, a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, Paradís, 10. Barcelona; entidad miembro de la UNICA en España.

El programa provisional está previsto como sigue: Domingo, 16 de septiembre, aperitivo y banquete de apertura en el Palacio de los Congresos; lunes, visita a la ciudad, recepción por el señor alcalde, asamblea constitutiva y formación de Jurados; martes, proyecciones; miércoles, gran viaje por Suiza; jueves, proyecciones; viernes, excursión por Suiza oriental; sábado, asamblea, deliberación del Jurado, banquete de clausura, baile, proclamación de resultados y entrega de premios.

NUESTROS
CINEÍSTAS
SUBEN A
SAN BERNAT



Hotel SAN BERNAT - Montseny

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

CLIMA SECO - MÁXIMO CONFORT

Los festivos, Misa a las 12 y media

TELÉFONO 8 de Montseny



XIX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR 1956

PREMIOS DE COOPERACION

EXCMO. SR. GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA DE BARCELONA. — Al mejor film sobre caza.

DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA. — A las mejores escenas documentales de un film premiado con medalla de honor.

FEDERACION ESPAÑOLA DE MONTANISMO (Delegación Regional Catalana). — Al mejor film o escenas sobre alta montaña o escalada.

SECCION DE CINEMA AMATEUR DEL C. E. C. (Premio del debutante). — Al mejor film de un amateur que se presente por primera vez al Concurso Nacional.

«OTRO CINE». — A la mejor fotografía o colección de fotos relativas a un film presentado al Concurso.

TIJERAS DE PLATA «DELMIRO DE CARALT». — Al film que no le sobre ni le falte ni un palmo.

JUAN BAS BOFILL. — Al film de mayor originalidad y audaz expresión cinematográfica.

C.I.D.A.S. FILMS, de Mataró. — Al film que demuestre mayor intuición cinematográfica entre los no clasificados.

TROFEO «JOSEP PUNSOLA» (cedido por Enrique Fité a la memoria de su colaborador). — Al mejor tema argumental. La adjudicación definitiva de este Trofeo será el ganarlo durante tres años consecutivos o alternos.

«CHURRY» (cedido por doña María Feu de Parés). — A las mejores escenas interpretadas por perros o gatos.

MANUEL VILLANUEVA, de Burgos. — Al film de argumento que mejor exalte el sentimiento católico.

AMIGOS DE LOS JARDINES. — Al mejor film o escenas sobre jardines.

AMIGOS DE LA MONTAÑA DE «SANT LLORENÇ DE MUNT». — Al mejor film o escenas sobre la montaña de «Sant Llorenç de Munt» o leyenda que se relacione con dicho macizo.

ASOCIACION NACIONAL DE INGENIEROS INDUSTRIALES (Agrupación de Barcelona). — Al mejor film o escenas sobre tema o ambiente industrial.

LUIS BALTA. — Al mejor film o escenas sobre excursiones o viajes.

CASA PIPE, de Madrid. — Al mejor film o escenas realizadas por un amateur de Madrid o Segovia.

CINEMATOGRAFIA AMATEUR. — Al mejor desarrollo discursivo de un film.

COLUMBIA. — A la sonorización más expresiva.

JOYERIA A. SERRAHIMA. — A las mejores escenas humorísticas de un film.

KODAK, S. A. — Al mejor film impresionado con película Kodak, o con motocrámaras Cine-Kodak.

PAILLARD 8 mm. — Al mejor film impresionado con motocrámara «Paillard-Bolex» de 8 mm.

PAILLARD 9,5 mm. — Al mejor film impresionado con motocrámara «Paillard-Bolex» de 9,5 mm.

PAILLARD 16 mm. — Al mejor film impresionado con motocrámara «Paillard-Bolex» de 16 mm.

PAILLARD-BOLEX. — A los mejores recursos técnicos.

PAILLARD REGIONAL. — Al mejor film impresionado con motocrámara «Paillard-Bolex» de un amateur residente en cada una de las regiones de España; un premio por región, excluidos los amateurs de la provincia de Barcelona.

SALON ROSA. — A la mejor «fantasía» no argumental.

S.O.M. BERTHIOT. — Al mejor film cuyos encuadres, ángulos de toma y movimientos de cámara sean los más expresivos al servicio de la idea desarrollada.

TROFEO «GEVAERT», cedido por «Infonal». — A destinar por el Jurado.

VDA. RIBA. — Al mejor film o escenas de reportaje.

CASA ALEXANDRE. — Al film más genuinamente amateur entre los no clasificados.

INDUSTRIAL GRAFICA ESPAÑOL. — A la originalidad o perfección en la narración descriptiva de un documental.

JUNTA PROVINCIAL DE TURISMO. — Al film o escenas que mejor despierten el interés turístico de España.

PREMIO BAUCHET. — Al mejor film impresionado con película «Bauchet».

JORGE FERRET ISERN, de Villanueva y Geltrú. — Al mejor film clasificado que no exceda de 30 metros en 9,5 ó 16 milímetros, o de 15 metros en 8 mm.

CAMARA CLUB, de Sabadell. — A la mejor utilización expresiva de los recursos técnicos.

SOCIEDAD CORAL JUVENTUD TARRASENSE (Sección Cine Amateur). — A la mejor ambientación de un film. En caso de que no hubiese lugar a ser adjudicado al destino señalado anteriormente, se destinará por el Jurado a interpretación infantil.

SESIONES DE CLASIFICACION

PROGRAMA

LUNES, 30 DE ABRIL, A LAS 10.30 NOCHE

*Tauromaquia?	8 mm.	50 m.	Documental
*Bañolas	» »	35 »	»
*Week-end en Cadaqués	» »	55 »	»
*Fuentes y Surtidores	» »	55 »	»
*Toros en Barcelona	» »	50 »	»
Modalidades de Pesca en España	» »	20 »	»
*La Vall Ferrera	» »	50 »	»

MIÉRCOLES, 2 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

Aquí París	8 mm.	120 m.	Documental
*En la India	» »	115 »	»
*Egipto	» »	120 »	»
*La Costa del Sol - en Málaga	» »	90 »	»
Caza de aves rapaces con buho	» »	20 »	»

VIERNES, 4 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

II Juegos Mediterráneos	16 mm.	350 m.	Documental
*Noruega	» »	215 »	»
*Estocolmo	» »	150 »	»
*Cortina d'Ampezzo	» »	280 »	»

SABADO, 5 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

Pelegrins a Lourdes	9½ mm.	60 m.	Documental
*Después de muchos años.	16 »	120 »	»
*Visions de Pedraforca	» »	150 »	»
*Barcino MCMLV (Visión del Barrio Gótico)	» »	130 »	»
Nihil Novum Sub Sole	» »	75 »	»
Tren de Chapa	» »	70 »	»
El descenso del Sella	» »	65 »	»
Sanfermines en Pamplona	» »	70 »	»
Flors de Rupit	» »	70 »	»
Un programa completo en 16 mm.	» »	100 »	»

LUNES, 7 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

Fuentes y estatuas (Aranjuez)	16 mm.	90 m.	Documental
Avila - Silencio místico	» »	120 »	»
*Otoño	» »	60 »	»
Ruta al Norte	» »	100 »	»
Tres playas	» »	75 »	»
Vacaciones en Andorra	» »	120 »	»
San Bernat	» »	70 »	»

MARTES, 8 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

La figura de Belén	16 mm.	50 m.	Documental
Un pueblo	» »	50 »	»
Andalucía	» »	100 »	»
*La persiana indiscreta	8 mm.	50 m.	No documental
Primera danza	» »	20 »	»
*No	» »	60 »	»
El lechero	» »	50 »	»
*La concha	» »	15 »	»
Momento musical	» »	30 »	»

MIÉRCOLES, 9 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

Okay Mercurio	9½ mm.	60 m.	No documental
Cuento de Reyes	» »	150 »	»
La receta	» »	62 »	»
Ballet burlón	» »	50 »	»
Nunca y siempre	16 mm.	50 »	»
Wolfrán	» »	240 »	»
Fantasia en cristal	» »	30 »	»
Amargo revivir	» »	100 »	»

VIERNES, 11 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

Un nido para dos	16 mm.	120 m.	No documental
Noche de Reyes	» »	130 »	»
*El diumenge del Sr. Pere	» »	90 »	»
Gessen	» »	75 »	»
*La frágil felicidad	» »	150 »	»
Las tijeras	» »	120 »	»
Forma, color y ritmo	» »	50 »	»

LUNES, 14 DE MAYO, A LAS 10.30 NOCHE

Aplicación: mala	8 mm.	45 m.	No documental
El suicida	» »	30 »	»
El puente	» »	50 »	»
*Serenata	» »	15 »	»
*Idilli imaginari	» »	30 »	»
Somni	9½ »	60 »	»
Concierto	» »	20 »	»
*Lecciones de inglés	» »	100 »	»
*Sin salida	» »	140 »	»
*Amaneció	» »	95 »	»



I CONCURSO DE GUIONES DE LA AGRUPACION CINE AMATEUR DE LERIDA

Fallo. Primer premio: *Veinticuatro horas de la vida de una rosa*, original de Juan Blanquer Panadés, de Sabadell.

Accésits: *Vita aeterna*, de Joaquín Bernat Gombau, de Lérida. *Paz, amor y arte*, de Fermín Marimón Marimón, de Prat de Llobregat.

Mención honorífica a *Eucaristia*, de José María Trepal Padró, de Lérida, considerado fuera de concurso por no ajustarse a las Bases, si bien contiene una gran calidad técnica y de realización posible.

El total de guiones presentados es de 29, habiendo sido rechazados por el Jurado de admisión, por no ajustarse a las Bases o llegar fuera del plazo, 10 guiones.

El Jurado estaba compuesto por los señores siguientes: don José Estadella Albiñana, Presidente de la Agrupación; don Francisco Porta Vilalta, Redactor-Jefe del Semanario «Labor»; don Diego Martínez Peñalver, Director del periódico «La Mañana»; don José María Álvarez Pallás, por el Círculo de Bellas Artes, y don Juan Baró Porqueras, como Secretario.

La Entidad organizadora nos comunica, contestando a una petición de OTRO CINE, que no tiene inconveniente en que sean publicados en esta revista los guiones premiados, lo cual iniciaremos en el próximo número. Muchas gracias en nombre de los lectores.

FALLO DEL CONCURSO DE GUIONES DE CINE AMATEUR DE «AGORA FOTOCINE-CLUB», de Oviedo

Puntuación	Título	Autor	Premio
78'4	<i>El último servicio</i>	J. Roig Trinxant	Premio Extraordinario y Medalla de Honor
72	<i>Estudiantina</i>	Ramón G. Jerez	Medalla de Honor
62'6	<i>El beso del Rey</i>	Santiago Menéndez Quintana	Medalla de Plata
60'4	<i>Un M'sieur me suit dans la rue</i>	J. Roig Trinxant	Medalla de Bronce
53'2	<i>Alborada</i>	Ramón G. Jerez	Medalla de Bronce
	<i>Cuento de Navi-dad</i>	J. Roig Trinxant	Mención honorífica

COPA INTERNACIONAL DE CINE AMATEUR DE CARCASONA

Este festival se celebrará del 6 al 10 de junio de 1956. Adhesión de principio, hasta el 30 de abril. Secretario: M. Ernest Barthe, 41, Rue Antoine Marty. CASSONNE (Aude), Francia.

XII CONCURSO INTERNACIONAL DEL CINEMA DEPORTIVO (Cortina d'Ampezzo)

Del 27 de febrero al 4 de marzo se celebró en Cortina d'Ampezzo este festival, en el que participaron ochenta films procedentes de gran número de países. Ocupa el primer lugar en el fallo un film japonés.



GRAN FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE AMATEUR TANGER

Se celebrará del 16 al 22 de julio de 1956. Para información: Régine Le Hénaff, 8, Rue Raphaël. TANGER (Marruecos).

III CONCURSO DE CINE AMATEUR DE LA AGRUPACIÓN FOTOGRÁFICA DE LEÓN (1956)

FALLO

CATEGORÍA «ARGUMENTO»

MEDALLA DE HONOR:

«El Pájaro de oro», 75'7 puntos. Autor, D. Constantino D. Villamil, de Oviedo. *Trofeo Paillard*, a la mejor película hecha con cámara Paillard de 16 mm. *Copa Cine Club Casino*, al film de mejor argumento.

MEDALLA DE PLATA:

«Gaita Plena», 65 puntos. Autor, D. Juan Manuel Roa Rico, de León. *Trofeo Paillard*, al mejor film con cámara Paillard de 8 mm.

MEDALLAS DE BRONCE:

«Un Bohemio», 55'5 puntos. Autor, D. Julián Oñate, de Murcia. *Copa del Casino de León*, a la mejor interpretación. «El Limpia», 54'5 puntos. Autor, D. Pedro Sanz, de Murcia.

MENCIONES HONORIFICAS:

«El Billete», 50'1 puntos. Autor, D. Juan Manuel Roa Rico, de León. *Copa Gevaert*, al mejor film impresionado con película «Gevaert». «Destino: Valencia», 44'1 puntos. Autor, D. Antonio Medina Bardón, de Murcia. «Dr. Manoloff», 43'7 puntos. Autor, Agora Fotocine Club, de Oviedo. *Copa del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de León*, al film más amateur. «Cargols» (Caracoles), 39'3 puntos. Autor, D. Juan Capdevila Nogués, de Barcelona.

CATEGORÍA «DOCUMENTAL»

MEDALLA DE HONOR:

«Pamplona», 75'4 puntos. Autor, D. José Roig Trinxant, de Oviedo. *Placa de Plata Kodak*, al mejor film impresionado en material Kodak 16 mm. *Copa Excmo. Diputación Provincial de León*, al film que mejor recoja una acontecimiento popular.

MEDALLAS DE PLATA:

«Modelos», 68'5 puntos. Autor, D. José Roig Trinxant, de Oviedo. «Descenso del Sella», 64'1 puntos. Autor, D. José Roig Trinxant, de Oviedo.

MEDALLAS DE BRONCE:

«Yellowstone» (en Vistascope), 61'7 puntos. Autor, D. Joaquín Valcarce Avello, de León. *Copa Excmo. Ayuntamiento de León*, al film que incorpore un nuevo recurso técnico. «Monasterio de Piedra», 58'4 puntos. Autor, D. Antonio Botella Baselga, de Barcelona. *Placa dorada Kodak*, a un film impresionado en material Kodak. «Apuntes de Holanda», 56:6 puntos. Autor, D. Juan Antonio Miralles Bravo, de León. *Copa Cámara de Comercio de León*, al mejor relato filmico de un viaje. «Demag», 55'4 puntos. Autor, D. José Roig Trinxant, de Oviedo. *Copa Cámara de Comercio de León*, al film que tenga mejor fotografía. «Hockey», 55'3 puntos. Autor, D. José Roig Trinxant, de Oviedo. «Costa Brava», 54'4 puntos. Autor, D. José Roig Trinxant, de Oviedo. *Copa Información y Turismo*, al film que despierte mayor interés turístico de España.

MENCION HONORIFICA:

«Floral», 51'8 puntos. Autor, D. Antonio Medina Bardón, de Murcia.

CATEGORÍA «FANTASÍA»

MEDALLA DE PLATA:

«Fantasía en cristal», 64 puntos. Autor, D. Antonio Medina Bardón, de Murcia. *Copa de Óptica Navarro*, de León, al mejor film intelectual o de fantasía.

El Jurado acordó conceder Diplomas de Cooperación a cada uno de los restantes films presentados al Concurso que no han obtenido puntuación suficiente para ser clasificados.

Dicho Jurado estaba constituido de la siguiente forma: Presidente, Excmo. Sr. D. José Eguiagaray Pallarés. Vocales: Ilmo. Sr. D. Juan Bautista Serrano, D. José M.^a Alvarez Acebal, D. Manuel F. Ramos, D. Dionisio Pérez de Frutos, D. César Llamazares, D. Victoriano Crémer, D. José M.^a Garcés Sánchez Signo y D. Manuel Valdés.



Esta es una idea que hemos seleccionado dentro de nuestro Concurso Permanente:

BURBUJAS

Lentamente, en mágica ascensión, balanceándose suavemente, aparecen en el cuadro unas burbujas de jabón: pequeñas, medianas, grandes... Unas se funden, otras desaparecen... Mas he aquí ésta, la mayor de todas, que persiste flotando en el espacio, inquieta, perfecta, fascinante, reflejando en su superficie, de cambiante colorido, un sinfín de cosas maravillosas. Ahora permanece casi inmóvil, como suspendida misteriosamente, mientras van siendo cada vez más insospechados sus multicolores reflejos.

Un rostro infantil, embelesado, aparece ahora en cuadro y se acerca tanto a la burbuja, tanto, que la burbuja estalla. Total, nada; es el

FIN

J. B.

El film es un "crescendo"

Tenemos ante nosotros un espectador que se halla en el punto *cero* y hay que conducir al punto *veinte* (si consideramos el veinte como el límite máximo). Es, pues, necesario hacer progresar al espectador y ello será posible tan sólo imponiéndole un movimiento que vaya acelerando sin cesar, es decir: un crescendo.

La obra es siempre un paroxismo, pero un paroxismo fijado. El film, que también es una obra de arte, es, por consiguiente, un paroxismo, pero un paroxismo por progresión.

Unos harán prevalecer la noción de *ritmo*; otros la de *interés*. En el fondo, ambas son contenidas en la necesidad del crescendo. En resumen, para interesar al espectador hay que utilizar un movimiento que no deje de progresar en intensidad.

Lo que mata al cine amateur es la banalidad, debida a que el film amateur no es nunca lo suficientemente *pensado*. Ciertamente para realizar una obra cinematográfica hay que conocer la técnica y hay que contar con una idea. Pero es preciso, sobre todo, pensar esta idea para hacerle rendir su máximo valor.

Es, pues, necesario, tender siempre hacia la originalidad, no a lo sensacional sino a lo que imprime la marca de la personalidad en la creación artística.

De P. M. CHARBON
En «Ciné Amateur»
Núm. 197. Noviembre 1955

A sus films les falta algo:

¡EL SONIDO!

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

—

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

—

Pistas magnéticas "MAGNESON" SISTEMA SONOCOLOR

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

—

PROYECTORES SONOROS
MAGNETICOS Y OPTICOS

MATERIAL VIRGEN CON PISTA MAGNETICA

—

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

la casa especializada

RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELEFONO 22 14 70
BARCELONA

Labor de cineclub

NOTAS SOBRE EL MOVIMIENTO CINECLUBISTA EN PORTUGAL

Por JORGE PELAYO

Trazábamos en el núm. 17 de OTRO CINE un panorama exacto del cineclubismo portugués. Creemos conveniente estudiar ahora, en particular, este cineclubismo. Así vamos a relatar ampliamente las actividades de cuantos cineclubs permanecen en primera línea de combate. Empezando por los más antiguos, tenemos que hacerlo por el Cine Club de Oporto.

EL CINEBLUB DE OPORTO

Fundado hace diez años, está dirigido por los señores Alves Costa, Neves Real, Mario Bonito, G. Ramos Pereira, Manuel de Acevedo, V. Figueiredo Pereira y José Borrego. Dentro de esta serie de nombres destaca la casi totalidad en el periodismo y en el ensayo cinematográficos.

Cine Club de Oporto reúne a 2.700 adheridos, lo que obliga a dar dos sesiones simultáneas en diferentes salas de exhibición todos los domingos por la mañana.

Paralelamente a esta labor mantiene una actividad editorial que ha dado a la estampa los siguientes libros: «Modernas tendencias do Cinema Europeu» (agotado), «Charlie Chaplin» (agotado), «Perspectiva do Cinema Português», «O Cinema e a Criança», «Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa», «Iniciação á Técnica e á Estética cinematográficas» y «Em defesa do Cinema (cartas aos Snrs. Deputados da Nação)».

Además de este esfuerzo editorial, el más intenso en el sector cinematográfico entre nuestros editores, hay que anotar que este Cine Club sostiene una sección infantil, para socios de seis a trece años, que organiza sesiones con films especialmente seleccionados para niños. Esta sección cuenta aproximadamente con 200 asociados.

Al tiempo de redactar estas notas, el Cine Club de Oporto lleva realizadas unas doscientas sesiones normales, además de cincuenta sesiones para la sección infantil y algunas extraordinarias.

Dentro del programa del décimo aniversario de su fundación, consiguió reunir, el día 15 de agosto de 1955, en Coimbra, a los dirigentes de los restantes cineclubs portugueses, al modo como se había hecho en España por el Cine Club de Salamanca. Veamos a qué fué dedicada esa Reunión:

I CONVERSACION NACIONAL DE CINECLUBS

Treinta dirigentes, representando a los mayores cineclubs portugueses, reunieron en la vieja ciudad universitaria de Coimbra y discutieron durante una jornada entera una serie de puntos presentados por el Cine Club de Oporto.

Esta Asamblea concluyó con la constitución de dos comisiones, a las que fueron atribuidos los cometidos siguientes:

Una, de carácter consultivo, destinada a suministrar las informaciones necesarias para la constitución de nuevos cineclubs; elaborar un catálogo de films con interés artístico que se hallen en circulación en Portugal, etc.

La otra comisión representará a todos los cineclubs portugueses ante los organismos oficiales para elaborar un proyecto de ley que defina y reglamente los cineclubs; procurar conseguir facilidades (aduaneras y de censura) para la exhibición de films extranjeros y solicitar protección para las obras de arte cinematográfico con miras a su conservación en la Cinemateca Nacional o en cinematecas particulares.

Otros asuntos fueron abordados y discutidos, pero los que dejamos anotados representan lo más importante nacido de esta «Conversación» que promovió el Cine Club de Oporto.

EL CLUB DE CINEMA DE COIMBRA

El Círculo de Cultura Cinematográfica fundado en 1948 por Ruy Barbosa y Julio Sacadura, transformóse el 2 de abril de 1949 en «Club de Cinema de Coimbra» y está dirigido por los señores Dr. Julio Sacadura, Filomeno S. Cartaxo, L. Gaspar da Silva, Eng.º Luiz Efrem E. Casanova, Germano S. Fernandes, A. de Figueiredo y Silva, Rosa de Sousa Lima y Ruy Tota Marinho.

El Club de Cinema de Coimbra reúne a 450 socios, en su mayoría estudiantes de la Universidad, y lleva realizadas cincuenta sesiones quincenales. Como es natural, suspende sus actividades en la época próxima a los exámenes y las reanuda con el inicio del nuevo año académico. Al comienzo del presente curso este cineclub se disponía a organizar sesiones culturales con films de 16 mm. y a editar cuadernos antológicos, el primero de éstos dedicado al cine británico.

En un próximo artículo trataremos de las actividades de los restantes cineclubs portugueses.

Jorge PELAYO

ACTIVIDADES

CINECLUB ORENSE

Dos sesiones de estreno: *Cómicos*, de Bardem, y *La red*, de Emilio Fernández.

CENTRO EXCURSIONISTA DE ALCOY

En colaboración con su sección de Cineclub organizó su «I Semana Cinematográfica», con una sesión de cine amateur local, una de film profesional de largo metraje y una de cortometrajes documentales.

CINEBLUB GERONA

Patrocinado por la Excm. Diputación Provincial, ha iniciado sus actividades este Cineclub. En su sesión inaugural, presentó el III Festival gerundense de cine amateur, con films de Jorge Feliu, José Mestres, Pedro Balaña y Jorge Juyol. En otra sesión, Juan Franciso de Lasa presentó las más recientes películas de Norman Mc Laren. Finalmente, fueron programados en una tercera sesión. *El testamento del Dr. Mabuse*, de F. Lang, y *¡Qué bello es vivir!*, de Frank Capra. Este Cineclub nos ruega que transmitamos desde estas páginas su saludo cordial a todos los cineclubs y aficionados.

ASOCIACION CULTURAL IBEROAMERICANA

15 enero 1956. Documentales ingleses y *El pequeño rey*, de Duvivier.

Primera y segunda sesiones: *Enrique V* y *La belleza del diablo*. El orden de las sesiones es como sigue: Presentación del film, proyección y coloquio dirigido.



Eso tan delicioso que llaman "cine amateur."

En el Fomento de las Artes Decorativas se ha constituido esta Agrupación, que preside el joven escritor cinematográfico José M.^a Picó Junqueras, y cuya misión es la realización de diversas actividades encaminadas a la difusión y dignificación del arte cinematográfico. La inauguración tuvo lugar el 28 de diciembre de 1955, con un programa dedicado al IX Aniversario de la Invención del Cine: Presentación de la «Agrupación» por el Presidente del FAD; Glosa a la primera sesión pública en el «Grand Café» de París, por María Luz Morales; y proyección del documental francés *Cinema Lumière*. La segunda sesión estuvo dedicada al cine amateur, en colaboración con «Amigos del Cinema», con un programa de films de José Mestres.

CINECLUB PONTEVEDRA

De diciembre a febrero (1955-56) este Cineclub ha celebrado siete sesiones, en las que destacan los siguientes films: *La red*, *La conquista del Monte Everest*, *Le puritain*, *Grandes Maniobras*, *El limpiabotas* («Sciúscia»), *Cuatro pasos por las nubes* y *La gran ilusión*.

Ciclo sobre Jean Cocteau. *El águila de dos cabezas*, *La bella y la bestia* y *Orfeo*, con sendas discusiones públicas dirigidas por Juan Ripoll.

CINECLUB MONTEROLS

I Ciclo Cinematográfico en Valls. *Introducción al cine*, por José M.^a Otero y proyección de *Juegos prohibidos*. *El neorrealismo*, por Fernando Lázaro, y proyección de *El limpiabotas*. *El cine como nueva forma expresiva*, por Juan Ripoll, y proyección de *Solo ante el peligro*.

I Curso Cinematográfico. Este Cineclub viene celebrando desde primero de febrero un Curso Cinematográfico compuesto de treinta y ocho lecciones teóricas y de diez lecciones prácticas de rodaje, a terminar el 15 de abril. Desfilan por este Curso, además de los elementos del Cineclub, realizadores, guionistas, operadores y decoradores del cine español. Una de las lecciones ha estado confiada al redactor-jefe de OTRO CINE, don José Torrella, bajo el tema *El cine y la moral*.

CINECLUB DE ZARAGOZA

Este Cineclub ha celebrado el X aniversario de su fundación. Con tal motivo celebró diversos actos. Conferencias a cargo de León Klimovsky, Carlos Fernández Cuenca, Marcelín Defourneaux, José M.^a García Escudero. Coloquios con intervención de García Escudero, Fernández Cuenca, Fernando Fernán Gómez, Luis García Berlanga y José Gutiérrez Maeso. Proyección de *Ballerina*, *La puerta del infierno* y *Cuerda de presos*. Este último film, dirigido por Pedro Lazaga sobre la novela de Tomás Salvador, fué estreno en España. También se celebraron sesiones de cine amateur a cargo de elementos zaragozanos y del grupo *Los jóvenes del cine amateur*, del Centro Excursionista de Cataluña.

Otras sesiones: *La red*, *María Candelaria* y *La sombra enmascarada* (ciclo Emilio Fernández). *Pacific 231* y *Pigmalión*. Sesión retrospectiva de cine histórico: *Cabiria* y *Napoleón*.

¡SENSACIONAL!

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

C O L A C I N A

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

RONDA UNIVERSIDAD, 24

BARCELONA

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERÁ OFERTAS

por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA

CINECLUB INFANTIL

En diciembre de 1955 ha iniciado sus sesiones el Cineclub Infantil dentro del Cineclub de Zaragoza. En una sesión pre-inaugural se proyectaron películas cómicas y de dibujos animados. En la segunda sesión, además de varios documentales y dibujos, se ofreció a los pequeños cineclubistas el bellissimo film *Crin blanca*. Además, sobre este film fué abierto un concurso entre los niños, invitándoles a escribir un breve comentario del mismo.

CINECLUB DE BURGOS

5 de febrero de 1956. *Valahol Europanan* (En algún lugar de Europa).

COLEGIO MAYOR DE SAN JORGE (S.E.U.)

8 de febrero de 1956. Conferencia a cargo de N. Soro, técnico cinematográfico, sobre *La técnica de realización cinematográfica*. Ciclo de Cine Español. Del 21 de enero al 26 de febrero de 1956. Seis conferencias a cargo de Juan Franciso de Lasa. Proyección de cintas retrospectivas y de *La laguna negra*, de A. Ruiz Castillo, y *Felices Pascuas*, de J. Antonio Bardem.

CINECLUB UNIVERSITARIO DE LAS PALMAS

8 y 11 de diciembre de 1955. *Jour de fête*, de Jacques Tati, y *L'armoire volant*, de Carlo Rim. 22 de enero de 1956: *Bodas de arena* y *Crin Blanc*. 26 de febrero: *Ballerina*.

Bajo la dirección de don Román Gubern Garriga-Nogués ha sido reorganizado el Cineclub Universitario de Barcelona, tras una prolongada etapa de inactividad. Inicia sus sesiones el 14 de enero de 1956 con *Au delà des grilles* y *Jeux Interdits*, ambas de René Clément. Y le siguen los siguientes programas: 2 de febrero: *Crin blanc*, *María* y *Rapto*. 9 de febrero: *Ballerina* y *Groza* (*La tempestad*). 16 de febrero: *Olimpiada*. 23 de febrero: *Poil de Carotte* y *La bandera*. 1 de marzo: *En algún lugar de Europa*. 8 de marzo: *Pacific 231*, *El nuevo Gulliver* y *Vampyr*.

CINECLUB DEL S.E.U. DE SALAMANCA

27 de noviembre de 1955: *Serenade*. 11 de diciembre: *Novio a la vista*. 15 de enero de 1956: *Cabiria* y *Napoleón*. 22 de enero: *Asalto y robo de un tren* y *El forastero* (con una conferencia sobre *Realidad y fantasía en el cine del Oeste*, por don Carlos Fernández Cuenca). 5 de febrero: *Ballerina*. 12 de febrero y 4 de marzo: Ciclo Emilio Fernández, con *María Candelaria*, *Pueblerina*, *Duelo en las montañas* y *La Malquerida*. 19 de febrero: *Olimpiada*. 8 de marzo (tercer aniversario del Cineclub): *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil, y *Don Quijote*, de Pabst.

CINECLUB MANRESA

23 de enero de 1956: Films de arte moderno. 24 de enero: Films inéditos en versión original (*Il treno del Sole* y *Sylvie et le Fantome*). 29 de enero: Fiesta de San Juan Bosco, Misa con plática dedicada al «Día del Cinema»; conferencia a cargo de don Carlos Fisas sobre el tema *No estamos conformes con el cine actual*. 5 de febrero: Historia del Cine (*Lumière*, *A la conquista del Polo*, *Así nace una escena de película*, *Leyenda india* y films de Norman Mc Laren). 19 y 21 de febrero, 11 y 18 de marzo: Films documentales dentro de la serie de sesiones *Difusión del film educativo*.

CLUBE DE CINEMA DE BRAGA (Portugal)

6 de diciembre de 1955: *Amor 47*, de Liebeneiner. 20 de diciembre: *Balada de Berlín*, de Stemmler. 3 de enero de 1956: *Do lodo nasceu uma flor*, de Robert Montgomery. 17 de enero: *O crime da Avenida Foch*, de Clouzot.



«CINEMA» — Técnica y estética del arte nuevo.» — Manuel Villegas López. — Editorial Dossat, Madrid.

Bastaría, quizá, dar el breve enunciado de las materias que forman el cuerpo de este espléndido libro, para hacerse una idea de su ambición y de la amplitud de campos que abarca dentro del fenómeno general del cine. Pero podríamos pecar de injustos, pues no siempre coinciden los propósitos con los resultados, si no afirmáramos en seguida que Manuel Villegas, un intelectual que sabe divulgar sus conocimientos, desmenuza una a una las distintas partes de su estudio con una autoridad y competencia excepcionales.

Los capítulos dedicados a la teórica y a la definición artística del cine no tienen desperdicio. El autor hace gala de una argumentación aguda y convincente, llegando a resultados y conclusiones incontrovertibles. Son tratados igualmente con una claridad de exposición extraordinaria, la técnica y el proceso mecánico del film y todos aquellos factores directos o indirectos que intervienen en su explotación. En otro apartado estudia la forma, extendiéndose sobre la toma de vistas, el montaje y todos los valores de la imagen cinematográfica. Más adelante es el tema o argumento el que es objeto de atención, siempre con la diafanidad de juicio que preside toda la obra. Finalmente, en los restantes capítulos trata del análisis del film, de los grandes creadores del cine, de los estilos y unas consideraciones últimas sobre el cine como arte de nuestro tiempo.

Las fotografías que ilustran el libro están íntimamente relacionadas con el texto y son claros ejemplos que completan en forma adecuada las explicaciones escritas, en una prueba más del elevado criterio que ha dirigido la confección de esta interesantísima obra. Obra que no vacilamos en recomendar a nuestros lectores y a todas las personas que deseen formarse un concepto claro de lo que es el cine, de sus reglas y valores, de su alcance y posibilidades y de su peso e intervención en la vida social y el pensamiento humano de nuestra época.

J. BALAGUER

NOTICIARIO OTRO CINE

— Editado por la Cinemateca de Bélgica, con la ayuda de la Comisión Nacional Belga de la UNESCO (Subcomisión de Cine) y de la Federación Internacional de los Archivos del Film. se ha publicado un «REPERTORIO MUNDIAL DE PERIODICOS CINEMATOGRAFICOS». Entre las revistas españolas figura, naturalmente, la nota bibliográfica de OTRO CINE, y en el índice por temas está clasificada nuestra revista en los apartados «Cine Amateur» y «Revistas críticas». El volumen es de 130 páginas y está redactado en francés y en inglés.

— «ARTE FOTOGRAFICO», revista mensual que se publica en Madrid, dedicada mayormente, como su título indica, a la fotografía, viene dedicando una sección fija a Cine amateur y en ella se hacen frecuentes alusiones y citas de OTRO CINE y del libro «El cine amateur español», lo cual les agradecemos desde estas columnas.

— «SIGNO», órgano nacional de la Juventud de Acción Católica, publicó en su núm. 824, de 29 de octubre de 1955, un artículo firmado por C. de la Rica, con el título «OTRO CINE». En dicho trabajo se hace una cálida y elogiosa glosa de la labor cultural del Centro Excursionista de Cataluña, de su Sección de Cine Amateur, de los cineístas amateurs catalanes y de nuestra revista. Además, el autor invita a los cineístas catalanes a un escarceo fílmico en las otras regiones españolas.

— «CINEMA RIDOTTO», revista italiana, en su número de enero de 1956, publica una crónica de su corresponsal en Barcelona, José M.^a Tintoré, donde se reproduce, traducido al italiano, parte del comentario de OTRO CINE al último Festival del Cine Amateur de Cannes, en cuanto nuestro comentario se refería a la declaración del film español «Marionetas», fuera de concurso.

CINEMATOGRAFIA

A M A T E U R

la casa especializada,

se complace en anunciar a todas las casas de CINE y FOTO y al público en general, que por concesión en EXCLUSIVA para España de WALT DISNEY y bajo el nombre de

FILMS VEDETTE

se irán editando sobre los pasos de 9'5, 8 y 16 mm., todas las maravillosas producciones cinematográficas del genio de los dibujos animados: WALT DISNEY.

Están ya a la venta los títulos siguientes:

- MICKEY Y EL GIGANTE
- MICKEY JUEGA AL POLO
- MICKEY EN EL GOLF
- MICKEY Y EL AVESTRUZ
- MICKEY- PRECEPTOR DE PLUTO

Precio de venta al público: 198 ptas.
con caja y bobina de 30 mts., 9'5 mm.

Está también a la venta el nuevo

VEDETTE 333

el proyector de 9'5 mm. más sencillo y perfecto, propio para iniciarse en las alegrías del cine en el hogar.

Distribuidores exclusivos para España:

CINEMATOGRAFIA

A M A T E U R

Ronda Universidad, 24

TELÉFONO 22 14 70

BARCELONA

NUEVO PROGRAMA DE FABRICACION DE PELICULAS ESTRECHAS **PERUTZ** PARA 1956

NUEVA EMULSION - NUEVOS NOMBRES

En la evolución de la película estrecha de fabricación alemana, utilizada por los aficionados de gran número de países, se advierte un fenómeno de considerable trascendencia: el interés en la película estrecha aumenta de modo sorprendente, superando toda previsión.

Esta evolución es perfectamente comprensible si se tiene en cuenta que el hombre moderno, dedicado intensamente a sus actividades profesionales, necesita para sus horas libres una afición que le absorba por completo, por ejemplo el rodaje, montaje y proyección de películas cinematográficas, que proporcionan una satisfacción mucho mayor que la simple fotografía de escenas sin movimiento.

Al enorme incremento que se registra en el uso de la película estrecha, ha contribuido, sin duda, el perfeccionamiento técnico que ha experimentado esta clase de películas, especialmente la de 8 mm., siendo éste el formato cuyo uso se ha extendido más en los últimos tiempos.

Películas de 8 mm. han sido premiadas en numerosas competiciones públicas, especialmente en el último concurso alemán para películas estrechas. La concesión de estos premios se interpreta como demostración contundente de que, con las películas de 8 mm., pueden lograrse imágenes de suma perfección. La calidad de una de estas películas era tan extraordinaria que ésta pudo ser utilizada, con excelente resultado, en la emisión de un programa de televisión.

La casa PERUTZ hace constar con satisfacción que dicho rodaje fué realizado con una película Perutz-Perkine U 15, recte-pancromática, cuya emulsión es de calidad superior a la de las películas usualmente empleadas hasta la fecha.

Esta nueva película reversible, recte-pancromática Perutz-Perkine U 15, de la clase 15/10° DIN, ha sido perfeccionada, en la medida en que tales perfeccionamientos son técnicamente factibles en películas reversibles, en lo que a finura de grano, nitidez de la imagen, sensibilidad, gradación y gama de exposición se refiere.

Los progresos realizados en el perfeccionamiento de la emulsión de nuevo tipo, de las películas Perutz, se perciben claramente al ver las imágenes en la pantalla, dando la impresión de «una proyección grandemente perfeccionada» en cuanto al ancho máximo de la imagen, calidad y belleza.

Análogos perfeccionamientos fundamentales han sido introducidos en la película reversible Perutz, de la clase 21/10° DIN, cuya sensibilidad es cuatro veces mayor que la de la clase 15/10° DIN, y que se utiliza preferentemente para el rodaje con luz artificial y, en general, cuando las condiciones de iluminación son poco favorables.

La película estrecha *negativa*, principalmente la de 16 mm., se ha convertido, hoy en día, en un material de extenso uso, incluso entre los «cameramen» profesionales, para todos aquellos cometidos especiales que se tengan que realizar bajo condiciones difíciles, que no permiten el empleo de aparatos de 35 mm., considerablemente más pesados y voluminosos. La película negativa Perutz, de la clase 17/10° DIN, corresponde perfectamente, en cuanto a sensibilidad, gradación y finura de grano, al tipo de películas que se emplea corrientemente en la fotografía profesional, y cuyas propiedades están determinadas por normas firmemente establecidas. Ello simplifica y mejora de forma decisiva las condiciones técnicas en el rodaje y manipulación. El nuevo programa de fabricación de películas estrechas Perutz comprende, además de la película Perkine 17/10° DIN, de 16 mm., otra, de sensibilidad 21/10° DIN, destinada, principalmente, a la cinematografía profesional. Su extraordinaria calidad permite emplearla, incluso, para fines de televisión.

El conjunto de datos técnicos que se acaba de exponer respecto a las películas Perutz, con emulsión perfeccionada de nuevo tipo, constituye el nuevo.

PROGRAMA DE FABRICACION DE PELICULAS ESTRECHAS «PERUTZ», para 1956

Perutz presenta, no solamente nuevas calidades, sino nuevos envases y también nuevos *nombres*, lo que mencionamos aquí expresamente, a título de orientación.

El nombre «Perkine», internacionalmente conocido y desde hace tiempo usado para la película virgen negativa Perutz, se hace extensivo, ahora, al terreno de la película estrecha, con adición de letras y cifras, para la clasificación de los diferentes tipos.

El programa de fabricación de películas estrechas Perutz, para 1956, es el que sigue:

PELICULAS ESTRECHAS «PERUTZ» DE 2x8 mm. y 16 mm.

PERUTZ - PERKINE - U 15

Película reversible.

Exposición como 15/10° DIN = 25 ASA.

Película universal, recte-pancromática, de sensibilidad apropiada para luz diurna y luz artificial potente. Equilibrio perfecto de todas las propiedades características: grano extremadamente fino y máximo poder de resolución, viva brillantez y gran riqueza de tonos, capa anti-



halo de suma eficacia y excelentes valores cromáticos. La película «Perkine» proporciona imágenes de sorprendente nitidez, plasticidad y luminosidad.

PERUTZ - PERKINE - U 21

Película reversible.

Exposición como 21/10° DIN = 100 ASA.

Sensibilidad cuatro veces mayor que la de la película Perkine U 15. Película especial de la más alta sensibilidad, apropiada para toda clase de trabajos con luz artifi-



variadísima, mientras que la película N 21, de extrema sensibilidad, debido a su peculiar gradación y sensibilidad, es preferida, como película especial, para rodajes en el estudio. La calidad de las películas negativas Perutz-Perkine responde íntegramente a las normas internacionales más estrictas. La calidad de la emulsión Perutz satisface las exigencias técnicas que la cinematografía profesional formula para el rodaje de películas y su posterior manipulación en el laboratorio.



cial y el rodaje de exteriores con luz poco favorable. Excelente finura de grano. Las luces intensas y el dibujo de los detalles más finos son equivalentes a los que se logran en la técnica cinematográfica profesional, con películas de 35 mm. Primeros planos de gran luminosidad. Fiel reproducción de trajes e interiores. Tono uniformemente agradable en las imágenes.

PERUTZ - PERKINE - N 17

Película negativa de 16 mm., 17/10° DIN = 40 ASA.

PERUTZ - PERKINE - N 21

Película negativa de 16 mm., 21/10° DIN = 40 ASA.

Estos dos tipos de película negativa son empleados por los «cameramen» profesionales y los aficionados expertos, como científicos, exploradores, reporteros deportivos o comisionados de asociaciones y colegios, que deban rodar películas de las que deban hacerse un elevado número de copias. La Perkine N17 sirve, como película universal de grano extremadamente fino, para trabajos de índole



PELICULA POSITIVA «PERUTZ», DE 16 mm., DE GRANO FINO

Película especial para copias, prácticamente exenta de grano. La exacta reproducción de la nitidez del negativo, así como la uniformidad compacta de las superficies de la imagen, dan por resultado una proyección impecable. Perfecta adaptación a negativos de diversa gradación. Fácil manipulación con toda clase de reveladores.

Las películas "Perkine" permiten, desde ahora, efectuar la proyección sobre una pantalla cuyas dimensiones son, por lo menos, el doble del usual.

La nitidez de la imagen es excelente y las superficies críticas quedan lisas como la seda.

Las imágenes tienen, con sol o sin él, maravillosa brillantez, nitidez de detalles y vida.

En resumen : Gracias a la serie «Perkine», la película de 8 mm. se ha convertido en un formato de categoría profesional.



INSTALACION DE CINES CON PROYECTORES DE 16 mm.

Por JOSÉ M.^a TINTORÉ

Para aquellas salas cinematográficas de reducidas dimensiones y con un aforo inferior a las 1.000 localidades, puede utilizarse el equipo de proyección de 16 mm., por dos poderosas razones: porque su coste de instalación y mantenimiento es mucho menor que los de paso normal, y porque ante el espectador pueden y deben dar, el mismo rendimiento que los cines con instalación de 35 mm.

Claro está que para conseguir esto último, es condición indispensable poseer un buen aparato de proyección y disponer de películas de excelente calidad, tanto técnica (edición de la propia copia) como comercial, es decir, asunto argumental, intérpretes, etc.

Hoy día, el Cine de 16 mm. ya ha entrado en su «mayoría de edad», y por un lado existen en el mercado excelentes proyectores, tanto de fabricación nacional como extranjera, y por el otro las casas Distribuidoras ponen a disposición del empresario un selecto y nutrido lote de películas de gran categoría.

Una buena prueba de los continuos adelantos del 16 mm. la tenemos en que dentro de breve plazo ya habrá en el mercado español films en dicho paso en la versión Cinemascope, como también hay ya al alcance de cualquiera las lentes anamórficas necesarias para dicho sistema de proyección.

En España registramos la difusión del Cine de paso reducido, en el hecho de que en poco tiempo funcionan más de 400 locales de tipo comercial, es decir cines públicos, equipados con aparatos de proyección de 16 mm. No hay duda de que este número irá creciendo de forma constante, pues son muchos aún los pueblos y pequeñas aldeas donde el Cine no ha puesto el pie.

Por otro lado, la totalidad de las Casas Distribuidoras de películas presentarán sus films en ambos pasos, y lo que es más interesante, alguna de ellas ofrecerá al mismo tiempo sus películas en las versiones de 35 y 16 mm. Este es un aspecto que no debiera pasar inadvertido para las casas españolas, para dar así una mayor difusión a la producción nacional.

No olvidemos que estamos hablando de locales comerciales, de cines que deben satisfacer todos los impuestos establecidos y funcionar de una forma legal, pues es creencia general — y lo que es peor dentro de las mismas esferas cinematográficas — que los locales de 16 mm. constituyen un espectáculo clandestino, perjudicando los intereses de los Cines de 35 mm. Para los que así actúan — que por desgracia también los hay — no va nuestra defensa, pero sí para los que procuran, dentro del cauce legal, llevar el Cine a todas aquellas situaciones donde a base de proyectores y material de 35 mm. no era posible hacerlo.

El 16 mm., que en principio fué una diversión familiar para luego convertirse en un poderoso auxiliar de la enseñanza (escuelas, institutos, fábricas, etc.), ha sido más tarde un valioso complemento de la televisión y en su «mayoría de edad» el sistema de proyección más adecuado para equipar todos aquellos cines públicos de reducidos recursos económicos, pero con amplios horizontes de divulgación.

José M.^o TINTORÉ

UN AMERICANO EN PARIS

Película Metro Goldwyn Mayer

REPARTO:

Jerry Mulligan	Gene Kelly
Lise Bourvier	Leslie Caron
Adam Cook	Oscar Levant
Henri Baurel	Georges Guetary
Milo Roberts	Nina Foch

DIRECTOR: VINCENTE MINNELLI

PERSONAL TÉCNICO

Productor: Arthur Fried
Argumento y guión: Alan Jay Lernes
Música: Ira y George Gershwin

SINOPSIS

Al terminar la guerra, Jerry Mulligan, un joven americano licenciado del ejército, se queda en París para proseguir su carrera de pintor. Como dispone de muy pocos recursos, se instala en una habitación de la casa en cuya planta baja se encuentra el café Huguette. Adam Cook, pianista, es otro inquilino de la finca. Cook recibe la visita del cantante francés Henri Baurel, a quien había acompañado en sus jiras, el cual le hace saber que está enamorado y va a casarse con una jovencita huérfana, muy bonita, que se llama Lise, a la que él había protegido durante la ocupación de las tropas alemanas en Francia.

Mientras tanto, Jerry hace amistad con Milo Roberts, una acaudalada americana aficionada a proteger artistas pobres. De momento, los tratos entre los dos son puramente comerciales, aunque Milo deseaba algo más; pero como Jerry ha conocido a Lise y se ha prendado de ella — sin saber que es la prometida de Baurel —, no hace caso de la millonaria. Lo más trágico es que Lise también se ha enamorado de él, pero cuando Jerry se le declara, ella le cuenta que está próxima a casarse con Baurel. Entonces Jerry se retira pensando en la posibilidad de consolarse con Milo, y con ella va a un baile de máscaras donde vuelve a encontrar a Baurel y Lise. En un momento en que Lise y Jerry se cruzan, no pueden menos que hablarse y se despiden para siempre. Baurel, que oye la despedida de los dos enamorados, cuando Lise se reúne con él la hace subir a un coche y la devuelve a Jerry.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5

Y 8^m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS

FERLANDINA, 20
TELÉFONO 31 07 39
BARCELONA



EL MARAVILLOSO PROYECTOR DE CINE DE 16 MM. TAN ESPERADO

MODELO **MARIN-75** MAGNETICO

Borra, graba y reproduce sonido por pista magnética
Reproduce sonido fotográfico

CONJUNTO EN UNA SOLA MALETA - ESTUCHE BELLAMENTE PRESENTADA

¡Un extraordinario proyector como no podía imaginárselo jamás!

Fabricado por

Cinematografía MARIN

Balmes, 178 - Teléfono 27 97 63
BARCELONA

AGENCIAS:

ALMERIA: D. José Góngora Castillo. Rbla. Alfareros, 67.

BARCELONA: Casa Alexandre; Cinematografía Amateur; Georgia.

BILBAO: D. Ricardo Marín. Bailén, 1.

CASTELLON: Radio Jovino. Mayor, 111.

CORUÑA: Industrias Varias Miranda. Marcial del Adalid, 4.

MADRID: D. Enrique Plo. Vallehermoso, 42.

FALMA DE MALLORCA: Frau y Arague. Pl. España, 5.

STA. CRUZ DE LA PALMA: D. Antonio Herrera. A. Cabré Pont, 40.

STA. CRUZ DE TENERIFE: Radio Mundo. San José, 13.

SEVILLA: D. Salvador Manzano. Cuna, 35.

VALENCIA: Cinematográfica Bernabeu. Alcoy, 9.

VALLADOLID: Optica Iris. Ferrari, n.º 11.

DISTRIBUCIÓN DE PELÍCULAS SONORAS
DE LARGO METRAJE EN 16 MM.

SOLICITE CATÁLOGOS DE LOS INTERESANTÍSIMOS TÍTULOS





**CADA
ESTACION
TIENE
SUS
TEMAS...**

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



Del z
JOSÉ
FORA
Y RI

de Catalunya

ADEMA