

SOMBRAIS

1975

Revista Fotográfica

AÑO IV - JUNIO 1947
PUBLICACION MENSUAL



N.º 37 5 ptas



UNA OFERTA EXCLUSIVA DE

S. A. F. E.

Avenida de José Antonio, 31 - MADRID
APARTADO 9031

TIP-TOP

Fijador invisible de múltiples ventajas y con ficha saliente a voluntad

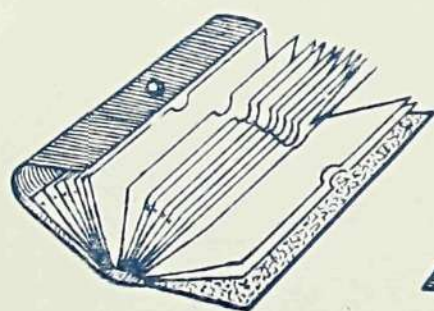
Precio de venta: 6 pesetas la cajita para 25 fotografías

Envíos contra reembolso a partir de 6 cajitas



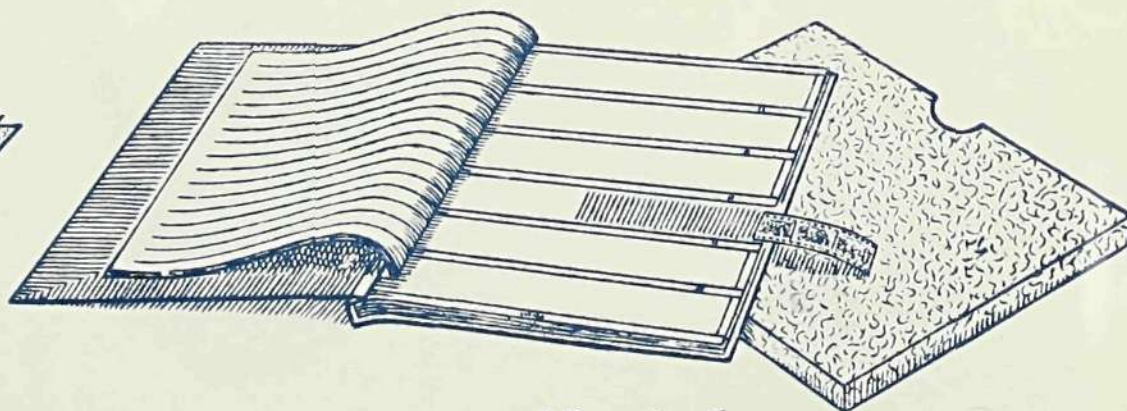
ARCHIVADORES DE NEGATIVOS 24 X 36

prácticos y de esmerada encuadernación. Interior de papel cristal primera calidad



Modelo para 600

Pesetas 45



Modelo para 1440

Pesetas 85

Dos pesetas de aumento por envíos contra reembolso

Digesto *de fotografía y cine "amateur"*

EXCURSIONES EN EL CAMPO DE LA ILUMINACION

Por PERCY W. HARRIS
(Véase el número 35)

Entre las cartas recibidas con motivo de nuestro artículo aparecido en el número de Diciembre pasado referente al tema de la iluminación fotográfica, hay una en la que su autor dice se encuentra en la misma situación que el escritor de novelas de crímenes: no sabe qué hacer con el cuerpo. "El respaldo de la silla no aparece nunca en su debido lugar. ¿Cómo se las arregla usted para obviar esa dificultad?"

En todas las fotografías del artículo anterior la modelo estaba sentada en una silla plegable y sin respaldo. Asiento suficientemente bueno para obtener fotografías de medio cuerpo, ya que en ese caso la cámara se la puede colocar en una posición conveniente. En las fotografías del presente artículo la modelo aparece sentada en una silla corriente y, naturalmente, en seguida aparecen inoportunamente el respaldo y brazos de la silla. Sin embargo, esto no es una dificultad insuperable, y basta cubrir la silla con un paño cuyo color y tono sea semejante o el mismo que el del fondo empleado.

Nuestra modelo del artículo anterior tenía un rostro a propósito para la clase de iluminación que tiende a acentuar el modelado, así que la *pose* que va a adoptar ahora será sencilla, comprendiendo sólo el rostro y la parte superior del cuerpo. En la parte superior, y enfrente de la modelo, se cuelga una lámpara de 500 watios en un reflector de 10 pulgadas, de tal modo que la sombra de la nariz caiga exactamente encima de la boca. Esta clase de iluminación no es la más adecuada para toda clase de modelos, pero en nuestro caso produce un modelado perfecto de las órbitas de los ojos, de la cara y de la boca. También ayuda a lograr perfectamente el vestido de seda de la modelo, aunque las sombras resultan algo borrosas y duras y necesitan una mayor iluminación. A lo largo de la cámara se coloca otra lámpara del mismo tipo que la anterior, pero a una distancia mayor de la modelo que la colocada anteriormente. Esta se debe mover de un lado para otro, hasta obtener un equilibrio completo entre la luz y la sombra.

Se coloca luego una tercera lámpara en forma de *spotlight* o reflector, con luz bien difusa, detrás y a la izquierda de la modelo, para que ilu-

mine ligeramente el cabello. También, en lugar de esa lámpara, se puede emplear un foco dentro de un tubo amplio de cartón, ya que su fin es el de



Fig. 1.—Una pose frontal. Se ha usado una iluminación frontal y alta para efectos del modelado y otra para las sombras al nivel de la cámara.

limitar la luz a determinada área e impedir que llegue a los objetivos de la cámara.

Los resultados de todo esto pueden apreciarse

en la figura 1, en la cual queda bien determinada la brillantez de la iluminación producida por la lámpara colocada sobre la cabeza de la modelo, y ni son demasiado fuertes las sombras ni pierden nada los efectos de la contextura del vestido de la modelo. El fondo es el mismo que se usó anteriormente, iluminado hasta cierto punto por las lámparas colocadas en la parte frontal y encima de la cabeza de la modelo.

La mayoría de los principiantes hacen sentar a las personas que van a ser fotografiadas mirando de frente a la cámara, pero suele dar mejores



Fig. 2.—Una pose más interesante, con la misma iluminación.

resultados colocándolas del modo que indica la figura 2. Este esquema de iluminación varía con cualquier cambio que se produzca en la posición del cuerpo o del ángulo de la cabeza. La luz difusa, colocada para iluminar el cabello, cae en este caso más directamente sobre la parte superior de la cara, y con un ligero cambio de posición, como también con una ligera variación de la luz de encima de la cabeza, se obtienen efectos más agradables. Desde luego, en esta posición no aparecen más que tres partes del rostro, y se tiene que poner sumo cuidado en el ángulo que hay que tomar al retratar el rostro, rogando a la persona que mueva su cabeza hasta que quede de perfil con respecto a la máquina. Así como no

hay dos rostros iguales, tampoco hay dos fotografías exactamente iguales de la misma persona, y ésta siempre tendrá una *pose* que será la más adecuada para obtener su fotografía.

En la colocación del rostro hay dos cosas que conviene evitar. La primera es que la punta de la nariz aparezca en la línea de la mejilla. Esto produce siempre efectos desagradables. La segunda es que la cabeza no esté en una posición, con respecto al cuerpo, que se formen arrugas y pliegues en el cuello. Véase cómo se han obviado estos defectos en la figura 2. Esta misma fotografía es una buena muestra de la importancia que tienen los fondos de medio tono, siendo algo más ligero que el del cabello de la modelo y más oscuro que los tonos de la piel, produciendo un contraste agradable con la parte más brillante de la cara y del vestido. De haber empleado en este caso un fondo más brillante, la mayoría de los matices de la iluminación se hubieran perdido por completo. El material del fondo, como puede observarse, está fuera del alcance del foco y, en consecuencia, su contextura no cuenta para nada y puede usarse en la mayoría de los casos una pieza de color marrón de material de Hese adherida a un palo, puesto que esta clase de material puede enrollarse, sin que se arrugue, tan pronto como el trabajo concluya.

Ya se dijo algo en el artículo anterior acerca de la iluminación llamada "de hechizo", muy a propósito para esta clase de rostros, y la figura 3 sería el modelo ideal para esta clase de iluminación. Se hace sentar a la modelo en una silla de brazos con los almohadones colocados de manera conveniente, teniendo especial cuidado de que no haya luces innecesarias que pudieran estropear el efecto que se busca. Se coloca luego el reflector o *spotlight* algo detrás y encima de la modelo y se le mueve luego de un lado para otro, hasta que las sombras de los ojos, nariz y labios tengan la posición debida. Si se puede conseguir que las sombras de las cejas caigan sobre las mejillas, tanto mejor, pues todo ello contribuye a darle un mayor encanto y atracción. La excesiva dureza de las sombras se puede evitar colocando un foco en la parte frontal, el cual debe ser o de poca potencia o estar lo suficientemente retirado, para que no haya exceso de iluminación en la parte frontal. En la figura 3 sólo se usaron un reflector de luz difusa, colocado detrás de la modelo, y un foco en la parte frontal, pero colocado detrás de la cámara. Nótese el contraste que existe entre la contextura del almohadón y la piel suave de la modelo y la brillante contextura del vestido.

En la figura 4 el esquema de iluminación es muy parecido al empleado en las figuras 1 y 2, salvo una ligera variante en la posición de la modelo, procurando guardar perfecto equilibrio entre la luz y las sombras y evitando toda clase de cruces de luces y los efectos de dobles sombras. En esta clase de iluminación siempre hay que tener presente la clase de vestido de la modelo, y en especial su color, pues el poder de reflexión de un vestido brillante es mayor del que ordinaria-

mente se cree, y los efectos que se buscan no se lograrían nunca si la modelo usase un vestido más oscuro.

Ya dijimos en nuestro artículo anterior, al hablar de la iluminación y tono del fondo, que el valor del tono de éste no depende precisamente de su color, sino de la iluminación que se da al fondo comparada con la que tiene el resto de la fotografía. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la figura 5. El fondo sólo está iluminado por el foco colocado a lo largo de la cámara. Aunque la pared es completamente blanca, en la fotografía final tiene un color gris y de tonos más oscuros que las partes más iluminadas del rostro.

Algunos de los lectores me han preguntado si sería conveniente usar filtros en retratos con luz artificial y si las cintas usadas deben ser ortocromáticas mejor que pancromáticas, especialmente si se trata de retratos de hombres. Los que prefieren las cintas ortocromáticas se fundan en que con ellas se obtienen mejor los rostros que con las otras.

Estas dos cuestiones están íntimamente ligadas la una a la otra, y no se las puede resolver separadamente. La cinta pancromática moderna tiene una sensibilidad proporcional a los colores del espectro parecida a la del ojo humano, pero para obtener una mayor fidelidad es necesario un filtro. La película pancromática es demasiado sensitiva al azul y al rojo, o dicho en otras palabras, la sensibilidad con respecto al verde es más baja

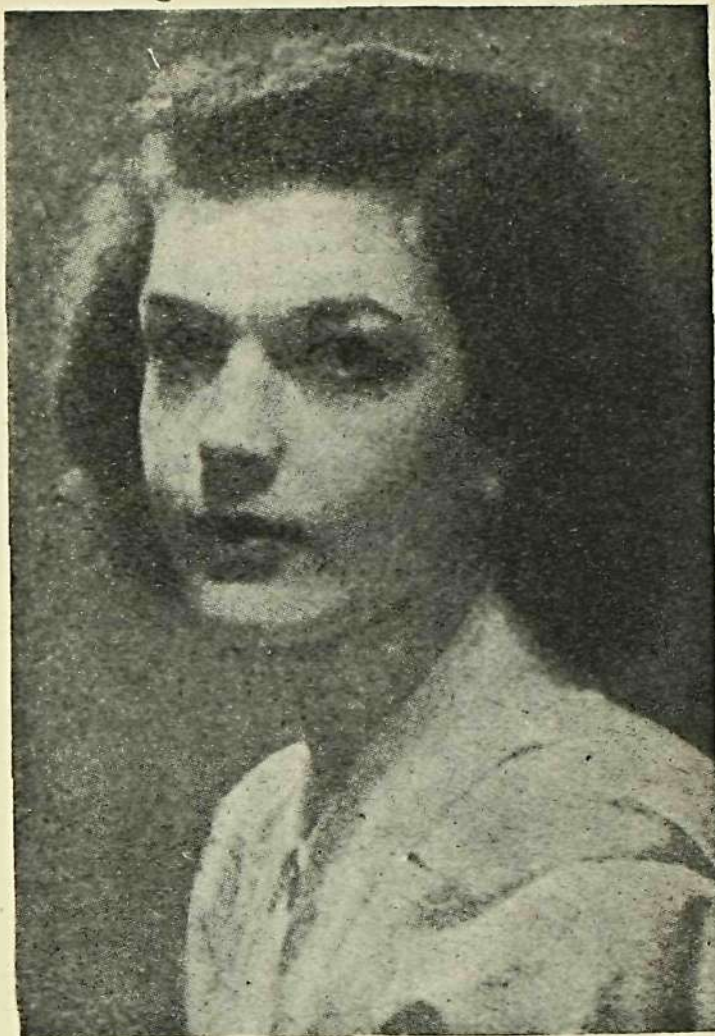


Fig. 4.—Una modificación de la iluminación de la figura 2. El reflector, con luz un poco más difusa, y la luz de la parte superior, más alta. El fondo igual que antes.



Fig. 3.—Una pose estilo Hollywood. Un reflector de luz difusa detrás y a la izquierda del almohadón. Una lámpara nitrophot de 500 watios en un reflector colocado al nivel de la cámara.

de lo que debiera ser. Por consiguiente, si usamos un *film* pancromático con luz natural, los verdes, de la naturaleza que se obtengan, resultarán algún tanto oscuros, y para corregirlos habrá que emplear un filtro verde que contrarreste la sensibilidad al azul y al rojo. No sucede lo mismo cuando se trata de la luz artificial. Esta es escasa en azul y demasiado rica en rojo, lo cual quiere decir que una cinta pancromática es más apropiada para la luz artificial que para la natural, por lo que al azul se refiere; con respecto al rojo, sucede precisamente todo lo contrario. El resultado de todo esto es que en las fotografías de luz artificial los rojos resultan demasiado brillantes, lo cual, si es conveniente para retratos de mujeres, ya que contribuyen a borrar y mejorar las deficiencias del rostro y de su color, no lo es para los retratos de hombres, cuyos rostros deben tener una expresión de carácter y personalidad.

Y puesto que la ocasión se presenta vamos a hacer unas observaciones someras sobre la *toilette* femenina en la fotografía. Con el empleo de una cinta pancromática corriente, sin filtro, ciertos colores de los labios no son convenientes, en particular los de color naranja, pues aunque ellos

sienten bien a la persona que los usa al natural, en la fotografía resultan demasiado brillantes, dando la impresión de una boca anémica. Para la fotografía los mejores colores son los rojos oscuros. Tampoco se debe usar un maquillaje de escena, pues éste es a propósito para producir efectos a distancia, mientras que las fotografías siempre se obtienen desde cerca.

Las fotografías aquí reproducidas fueron hechas con una cinta pan corriente, de la cual son



Fig. 5.—El reflector, un poco más cerca. La única luz frontal, cerca de la cámara y al nivel de los objetivos. El fondo, completamente blanco, aunque, por no estar bien iluminado, parezca gris.

ejemplos típicos el Panatomic X y el Ilford FP3, sin filtro.

Si se trata de fotografías de hombres, es preferible usar la película ortocromática, ya que, siendo insensible al rojo, contribuye a dar mayor énfasis a la piel. No hay cintas ortocromáticas de 35 milímetros, pero, en cambio, de rollo las hay de varias clases y tipos, tales como el Kodak Regular, el Selo, el Verichrome y el Selochrome. Los dos primeros son, prácticamente, sólo sensi-

tivos para el azul y demasiado lentos para la luz artificial, pero los tipos de cinta "cromo", siendo sensitivos para el azul y el verde, son mucho más útiles, y con ellos se obtienen excelentes fotografías de hombres.

En cuanto a las cintas de rollo, conviene tener presente que los tipos de gran rapidez responden al color de un modo diferente que los tipos de rapidez normal que llevan el mismo nombre. Así, el Kodak Super XX, aunque tiene, aproximadamente, la misma rapidez en la cinta de rollo y en la de 35 milímetros, es más sensitiva, proporcionalmente, al rojo en la cinta de rollo que en la de 35 milímetros. Esto no es ningún secreto, y los que las elaboran proveen diferentes factores de filtro para el rojo, según se trate de una cinta o de otra. Así, por ejemplo, tenemos que los tres filtros de tres colores, rojo, verde y azul violeta, los factores filtro para el verde y azul violeta son casi los mismos, pero en el *film* 35 milímetros el tricolor rojo necesitará un aumento de exposición de 7, mientras que en la cinta de rollo sólo necesita 4. Y algo parecido hay que decir con respecto a la emulsión en dos tamaños del Ilford HP3. En resumen, si se usan cintas de gran rapidez, la contextura de la piel y el color se obtendrán mejor con una cinta de 35 milímetros que con una de rollo. Pero si se usan cintas pan de rapidez media se obtendrán los mismos efectos con cualquier clase de cintas.

(De "The Miniature Camera Magazine".)

Sierra

MATERIAL FOTOGRAFICO

Gevaert, Infonal, Valca,

Proyectores Cine - Amateur

8, 9 $\frac{1}{2}$ y 16 m/m.

Hortaleza, 2 - Teléf. 22-50-87

Sierra

ESTUDIO FOTOGRAFICO

Montera, 45 - Teléf. 21-72-93

M A D R I D

Las transparencias para positivas en gasparcolor

Por HARVE WOBBE

Con el Opaque gasparcolor se pueden obtener positivas de cualquier clase de transparencia, sea por contacto, sea por proyección. El tratamiento, aunque algo más complicado que el empleado para las positivas en blanco y negro, es, no obstante, suficientemente sencillo y está al alcance de cualquier fotógrafo. El tiempo necesario para su desarrollo no llega a una hora y los resultados son excelentes.

La luz.—El color de la luz es de suma importancia para la fotografía de color. Una bombilla de amplificación Mazda 212 ó 213 en el impresor de contacto o en el amplificador es a propósito para el caso. Empléese, por consiguiente, esta clase de luz, procurando controlar bien su voltaje, pues cualquier cambio de éste no sólo afecta a la cantidad de la luz, sino también la temperatura del color. Así, cuanto mayor sea el voltaje, más azul será la luz. El balance del color de las diversas emulsiones no es siempre el mismo, por lo cual, en cada paquete se mencionan las instrucciones para ciertas combinaciones de filtros, que es preciso colocar entre la luz y la positiva en el amplificador para modificar el color de la luz, que llega hasta la transparencia. Estos filtros se obtienen en hojas de color amarillo, magenta y cyan.

Empleo de los filtros.—Aunque en el paquete en donde va la película están indicadas las combinaciones de los filtros, como el equipo de que uno dispone no es probablemente igual que el del laboratorio, será preciso introducir algunos cambios para obtener el balance correcto de color en la luz; no obstante, no estará de más hacer algunos experimentos empleando los filtros que se indican antes de introducir cambio alguno en la combinación de los mismos.

Los cambios se pueden obtener o bien añadiendo más filtros o bien quitando algunos de los que hay. El lugar más adecuado para ellos es sobre los lentes de condensación en el amplificador o debajo del cristal del impresor de contacto. Si se colocan en el amplificador, deben ir protegidos de un cristal que absorba el calor, para que no sean afectados por el calor que despiden la lámpara.

Son muy pocas las transparencias que por sí mismas tienen un balance ideal de color, pues ordinariamente alguno de ellos es o demasiado intenso o demasiado débil. Esto es debido a que la temperatura del color de la luz bajo la cual se hizo la exposición de la película es diferente de aquella para la cual el *film* fué hecho. Esta falta de intensidad en el color puede ser corregida al hacer la impresión. Al efectuar estas correcciones es conveniente elegir un color, aquel que se quiera que sea el más perfecto, y hacer la corrección

para él, dejando que los demás colores se reproduzcan como quieran. En las fotografías en que deben predominar los colores o tonos frescos la impresión debe reproducir del mejor modo posible el color de la piel.

Como queda anteriormente indicado, un cambio en los filtros o en su número lleva consigo otro cambio en el color de la luz. Nunca debe añadirse un solo color de cada filtro, amarillo, magenta y cyan al mismo tiempo, porque una densidad de cada uno estropeará el otro, y todo lo que se conseguiría sería cortar la luz con la adición de una densidad neutral. He aquí un cuadro-guía para hacer las correcciones en el balance de color:

Para eliminar de la positiva	Quitar	o Añadir
Azul.	Cyan y magenta.	Amarillo.
Verde.	Cyan y magenta.	Magenta.
Rojo.	Magenta y cyan.	Cyan.
Cyan.	Cyan.	Magenta y amarillo.
Magenta.	Magenta.	Cyan y amarillo.
Amarillo.	Amarillo.	Cyan y magenta.
Para añadir a la positiva	Quitar	o Añadir
Azul.	Amarillo.	Cyan y magenta.
Verde.	Magenta.	Cyan y amarillo.
Rojo.	Cyan.	Magenta y amarillo.
Cyan.	Magenta y amarillo.	Cyan.
Magenta.	Cyan y amarillo.	Magenta.
Amarillo.	Cyan y magenta.	Amarillo.

Elaboración de las impresiones al contacto.—

Una positiva por contacto puede obtenerse a base de un impresor de contacto modelo o en un marco de impresión usando el amplificador como fuente de luz. En el primer caso, se cortan los filtros en piezas de tamaño adecuado y se los coloca dentro del impresor encima de las luces. Debe uno cerciorarse de que la única luz que llega hasta el cristal de impresión es una luz filtrada. Si los bor-

des de la transparencia están iluminados por rayos de luz sin filtrar, los resultados obtenidos no serán nunca satisfactorios, pues el color de los bordes de la transparencia nunca será el mismo que el del centro y la positiva no será uniforme ni en su color ni en su densidad.

El tiempo de la exposición dependerá del número de lámparas empleado (cualquier G. E. 212 ó 213 tiene un balance de color satisfactorio), de la distancia entre la luz y la superficie de la positiva, del número y densidad de los filtros y de la densidad de la transparencia. El método más sencillo para determinar la cantidad de la luz es el uso de un metro de lectura. El metro General Electric, sin el Photrix, modelo A o B, es uno de los mejores para el caso. Se colocan los filtros en su respectivo lugar, se da la luz de la impresión y se efectúa la lectura sobre el cristal de la impresión sin poner la transparencia en su sitio. Una lectura de 10 necesitará, aproximadamente, una exposición de 30 segundos para una transparencia de densidad normal. El aumento o disminución de la densidad del filtro hará variar la lectura y la exposición, aumentándola o disminuyéndola. Es conveniente anotar los *records* de las lecturas y de las exposiciones finales.

El método seguido por nosotros nos parece bastante interesante. Consiste en imprimir con toda corrección tres transparencias, todas ellas utilizables y de diferente densidad, una delgada, otra de densidad normal y una tercera densa, y montarlas sobre una caja ligera en una habitación oscura. Cuando se deseen imprimir nuevas transparencias se colocan sobre la caja ligera y se establece su densidad. La nueva transparencia que se va a imprimir resultará algo más densa que la transparencia montada, pero no tanto como la densa de las tres mencionadas. Puesto que los tiempos de exposición de las guías nos son conocidos, nos será fácil calcular el tiempo exacto de exposición para la nueva transparencia. Cuantas más se tengan, tantas mayores serán las facilidades que habrá para comparar con ellas las nuevas que se vayan obteniendo. También sirven estas transparencias modelos para establecer bien las comparaciones de color.

Es posible que para la transparencia modelo se haya usado un balance de filtro 2 A, más 5 densidades cyan, más 8 densidades magenta. En la nueva transparencia dominará probablemente el color rojo o, por el contrario, este color no será lo suficientemente intenso. También si se emplea el mismo balance de filtro para la transparencia modelo, antes neutral, la positiva resultante tendrá todavía un color rojo débil. Su corrección se

puede obtener añadiendo filtros cyan, y es fácil que así la primera impresión resulte satisfactoria, puesto que ha sido posible hacerla tomando como modelo otra cuyo exacto balance de filtro había sido previamente determinado. Al igual que antes, también en este caso se pueden montar diversas transparencias modelos de características de diferente color, y para las cuales se haya previamente determinado el balance de filtro, para así poder comparar con ellas las nuevas transparencias hasta obtener una de resultados completamente satisfactorios.

En cuanto a la exposición, el procedimiento es el mismo que para las de blanco y negro. La emulsión de la transparencia está en contacto con la emulsión del Opaque. Y esto suscita la cuestión de cómo averiguar cuál es la emulsión del material. La hoja va marcada de igual modo que la película cortada, con una señal en el ángulo superior derecho. Aunque este material es sensitivo a todos los colores, convendría examinarlo bajo las tres series Wratten u otros filtros pancromáticos similares, con una bombilla más fuerte o de luz más intensa que la empleada para la película. Una lámpara de 25 a 40 vatios sería buena para el caso, y no causaría daño alguno siempre que el material no quede expuesto directamente a su luz por largo tiempo. Con la ayuda de un contraluz es fácil determinar cuál es el lado de la emulsión, puesto que tiene un color muy oscuro. Si se le examina con una luz blanca, aparece de un color marrón oscuro.

Al servirse del amplificador como fuente de luz para la impresión por contacto, con el material y la transparencia en el marco de la impresión o bajo cristal, conviene establecer una regla fija para la distancia que debe haber entre el caballete y los objetivos de tal modo que la cantidad de luz sea siempre la misma. La luz puede medirse en el caballete mismo con el metro dirigido hacia los objetivos. Los filtros pueden ser colocados en cualquier parte, entre el material y la luz. Sin embargo, cuando se trata de ampliaciones, los filtros no deben caer dentro del sistema óptico, pues eso daría lugar a una imagen torcida y afectaría sus contornos. Un amplificador de difusión no es adecuado en este caso, porque disminuye la brillantez y encubre la imagen. En el amplificador de condensación los filtros deben estar entre el objeto que produce la luz y los condensadores.

Una ventaja de hacer positivas por contacto usando el marco de impresión y el amplificador

(Sigue en la pág. 31.)

F. MATURANA
Hernani núm. 10 - Teléf. 10926
SAN SEBASTIAN

**MATERIAL FOTOGRAFICO DE
LAS MAS ACREDITADAS MAR-
CAS. TRABAJOS PARA AFICIO-
NADOS. ENTREGA EN EL DIA.**

SOMBRAS

REVISTA MENSUAL DE FOTOGRAFIA

AÑO IV

NUM. 37

JUNIO 1947

FUNDADOR:
DOMINGO DE LUIS

DIRECTOR:
FEDERICO VELILLA

Dirección:
Avenida José Antonio, número 11
MADRID Teléfono 22 80 46

Redacción y Archivo:
Avenida José Antonio, número 11
Teléfono 22 62 72

SUSCRIPCIONES:
España: Un año (12 números)... 57 ptas.
Extranjero: » » » » ... 72 »
Números atrasados..... 6 »

Inter-Nos

Seguimos recibiendo felicitaciones por nuestras páginas de "Digesto", que unánimemente fueron bien acogidas desde que empezamos su publicación.

Correspondiendo a este favor, las hemos aumentado cuanto nos es permitido; pero llegados al número tope de páginas autorizadas, ya no nos es posible añadir otras. Decimos esto porque hay lectores que nos han escrito en tal sentido, y como explicación anticipada a otros que eventualmente tuvieren intención de formular idéntica demanda.

Han sido también numerosos los que desean que les procuremos ejemplares de revistas extranjeras, especialmente de aquellas que ven mencionadas en el "Digesto", pero ello nos es absolutamente imposible, pues las revistas que nosotros recibimos nos llegan en concepto de canje. Algunos pretenden que se las prestemos, y nosotros lo haríamos con especial placer, pero deben darse cuenta de la dificultad que ello representa, ya que, además de necesitarlas continuamente, sería imposible contentar a todos y tener constantemente las revistas en circulación entre unos y otros.

Realizamos intentos para ver si conseguimos recibir alguna publicación de las que más interesan, pero no tenemos grandes esperanzas, ya que en algunos casos se tropieza con dificultades insuperables, y en otros resultan a precios tan enormes que el fracaso sería seguro.

Paciencia y a esperar otros tiempos; pero séanos permitido asegurar una cosa: son muy contadas las revistas extranjeras que aventajen a SOMBRAS en presentación y contenido; luego no hay lugar de afanarse en conseguirlas. Puede que alguien nos tache de inmodestos, pero así es.

Además, como venimos publicando lo más saliente que las mismas contienen, no creemos que valga mucho la pena el sacrificio.

"EL BIBLIOFILO"

Unica revista para el
amante del buen libro

Ejemplar, 6 pesetas

Avd. José Antonio, 31 MADRID

HIPERSENSIBILIZACION Y LATENSIFICACION

S. E. SHEPPARD,
W. VANSELOW
Y R. F. QUIRK.
(J. Franklin Inst),
240, 439. 1945.

En la primera parte se examinaron dos métodos de latensificación: el de pre-exposición y el del vapor de mercurio. Ahora se indica el método de la latensificación con ácidos débiles o con ácido sulfuroso. El método del ácido sulfuroso fué dado a conocer por primera vez por Mueller y Bates, en 1944; si una emulsión después de ser expuesta, pero antes de ser revelada, se somete durante algún tiempo a los vapores de diversos ácidos orgánicos, como fórmico, acético, propiónico, etc., o a los vapores de dióxido de azufre húmedo, se produce un aumento apreciable de su sensibilidad. Este puede ser, como máximo, de un 200 por 100 en la parte de las bajas exposiciones de la curva H & D, mientras en los niveles de elevada intensidad este aumento es nulo o muy pequeño. Sheppard y colaboradores han probado que el ácido oxálico actúa del mismo modo, pero no el succínico, ambos en solución.

Siguiendo la técnica de Mueller y Bates, la película expuesta se coloca en un depósito cerrado, en el cual se pone una vedija de algodón humedecido con el ácido. Las emulsiones más rápidas latensifican más que las lentas, contra lo que ordinariamente sucede en la hipersensibilización. Para el ácido fórmico o acético y el aire saturado de sus vapores se requiere una exposición de dos horas para obtener el mejor resultado; en presencia de vapor de agua resultan mejores. Este método al vapor no es práctico, pero se ha visto que puede sustituirse por un baño, siempre que el disolvente sea un líquido no polar, como benceno, tetracloruro de carbono, etc., e incluso alcohol, si su contenido en agua está por debajo del 1 por 100. El ácido debe estar en una concentración de 1 por 100, y el tratamiento dura unos quince minutos. El disolvente adherido se evapora o lava con un líquido miscible con el agua, a no ser que el disolvente usado sea el alcohol, en cuyo caso no se precisa tratamiento especial.

El descubrimiento de que los ácidos fuertemente diluïdos puedan ejercer una acción hipersensibilizadora resulta sorprendente ya que desde hace tiempo se conoce el efecto de los ácidos y las bases sobre la sensibilidad de las emulsiones, y se sabe que es proporcional al pH, de modo que la sensibilidad aumenta al aumentar la alcalinidad; pero esta técnica es diferente a la utilizada para la latensificación.

Sheppard y colaboradores creen que la latensificación ácida es debida a la movilización de los iones plata en la superficie del gránulo, a causa de la neutralización de los grupos amino o imino de la gelatina, los cuales, en otras circunstancias, los inmovilizan. Apoya esta hipótesis el hecho de

que se puede lograr una latensificación apreciable tratando de las emulsiones después de la exposición con solución diluïda de nitrato de plata; pero se obtiene un velo manifiesto si el pAg se rebaja a 5 ó menos y el pH se lleva por debajo del punto isoeléctrico de la gelatina; es decir, 5.

La latensificación por medio de agentes oxidantes fué notada por primera vez por Luppó-Cramer, que descubrió el efecto del peróxido de hidrógeno y diversos peróxidos orgánicos. Luppó-Cramer observó también que ciertos agentes oxidantes, como ácido nítrico permanganato o gas peróxido de nitrógeno producen velo; sin embargo, en el último de ellos, si la concentración es del orden de 1 a 100 p. p. m., tiene lugar la latensificación. De todos estos métodos, sólo el peróxido de hidrógeno da resultados reproducibles, pues los otros son variables y, en muchos casos, conducen a un velo espeso.

Otro método de latensificación se funda en el empleo de vapores de amoníaco o aminas, método conocido hace tiempo como procedimiento de hipersensibilización y utilizado en la primitiva fotografía para aumentar la sensibilidad de las emulsiones fabricadas por el fotógrafo, así como cuando antes del uso se preparaba la placa pancromática por inmersión en colorantes adecuados. Minck propuso una solución de nitrato o cloruro de plata en amoníaco como baño hipersensibilizador, que aumenta 30 veces la sensibilidad cuando se utilizan soluciones muy diluïdas. El tratamiento con amoníaco altera, sin embargo, la calidad del producto tratado, especialmente reduciendo la vida de la emulsión, mientras que en la latensificación no aparecen efectos secundarios si el revelado se hace a continuación del tratamiento, aunque la tendencia al velado tiene que tenerse en cuenta en algún caso.

El que el amoníaco tenga una acción preferente sobre la imagen latente se deduce del hecho que es posible "revelar" una imagen con vapores de amoníaco, siempre que se le haya dado suficiente exposición. Esta imagen no está formada de plata, sino de bromuro de plata, lo que ha permitido establecer la hipótesis de que los haluros de plata no expuestos son más solubles en amoníaco que los expuestos. Los autores del trabajo dan para este método de latensificación la misma explicación que en el caso de los ácidos débiles; es decir, que los iones plata quedan libres de la gelatina y pueden pasar así a una partícula que es demasiado pequeña para iniciar su desarrollo, y por esta emigración la partícula puede hacerse suficientemente grande para actuar como imagen latente.

Colaboración espontánea

"UN CHIRIMBOLO MAS"

Por A. ALBORS

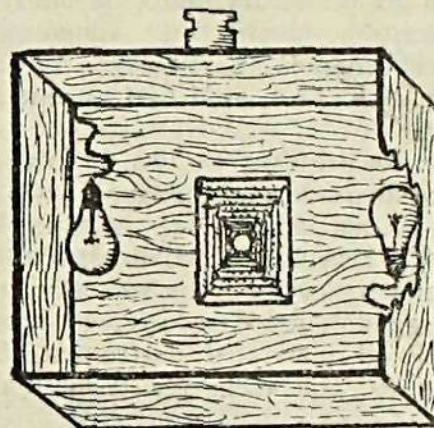
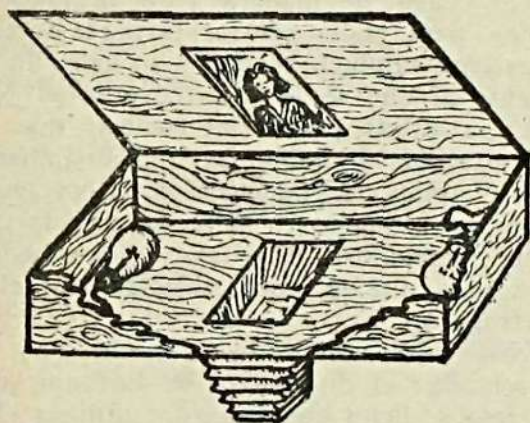
He aquí un nuevo chirimbolo que viene a aumentar la ya larga lista de "artefactos que tenemos en campaña". Se trata de un sencillo cajón que nos servirá para reproducciones y otros esparcimientos.

El cajón puede tener las siguientes dimensiones: 40 X 40 cms., y de fondo, según la máquina que se vaya a emplear. Para saberlo con certeza, consúltese las tablas de distancias para ampliadora, que se publicaron en anteriores números. El cajón se destapa por arriba, y conviene que la madera sea muy blanca, pues lo que se tiene que reproducir se tendrá que sujetar con chinchetas.

Como sea que tiene que funcionar por reflexión, o sea, la luz de abajo iluminando hacia arriba.

con papel bromuro rápido, y para sacar las copias se sacan con el cajón, y si se quiere se amplían con el mismo. Desde luego que esto tiene sus pegas, porque el papel no es tan rápido como las placas; pero con un 1:4:5, buen sol y a 25 de velocidad salen perfectamente.

Aquí solamente me he limitado a dar una ligera idea de lo que se trata, y cada uno, con su máquina en mano, actuará según y como mejor le convenga. Si se tiene ampliadora y se quiere aprovechar el mismo objetivo o máquina, tiene ahorrados todos los cálculos, pues esto es como si fuera una ampliadora. Con cartón y papel estaño, o pintándolo de blanco, se forra el interior del cajón, colocándolo de manera que refleje para



ba (figura 1), pondremos dos bombillas en el fondo del cajón, y, por tanto, sólo nos servirán negativos opacos y toda clase de dibujos y fotografías que se desee reproducir y ampliar.

Pero para lo que más lo aprovecharemos, y más ahora que tan escasos estamos de material negativo, será para hacer fotografías sistema "minutero".

Con la máquina de placas, se cargan los chasis

arriba. El papel estaño se sujeta muy bien al cartón con grapas.

Y nada más. El que se encuentre con ánimos y quiera hacerlo o darlo a hacer verá, a medida que se vaya familiarizando con él, cómo le encuentra la mar de ocupaciones. También tengo que hacer notar que para trabajar con el cajón empleo como negativo —para las reproducciones, claro está— papel bromuro mate, superficie fina.

IMPORTADOR Y VENDEDOR

AL POR MAYOR DE PRODUCTOS FOTOGRAFICOS · CINEMATOGRAFICOS Y PRODUCTOS QUIMICOS

MIGUEL OLIVER SALLERAS

Enrique Granados, núm. 3 - Teléfono. 24903 - BARCELONA

Album LUZ Y SOMBRAS

CONFIRMAMOS A NUESTROS LECTORES QUE SOLO RECIBIMOS SUSCRIPCIONES COMPLETAS AL PRECIO DE **50 PSETAS** HASTA EL LIMITE QUE HEMOS FIJADO A LA TIRADA

Procedimientos pigmentarios por ampliación directa

Por R. M. P.

En los tratados y revistas de Fotografía se ha repetido que el positivado artístico por los distintos procedimientos pigmentarios, ha de obtenerse precisamente por contacto, por requerir papeles sensibilizados al bicromato poco sensibles a la luz, lo que impide el poderlos impresionar por ampliación directa, a no ser que se recurra a potentes arcos voltaicos.

Sin embargo, nada más fácil que obtener ampliaciones de cualquier tamaño sobre papel a la goma, carbón, óleo.

A continuación voy a exponer en qué he fundado y cómo he construido mi ampliadora, con la esperanza de que induzca a los aficionados a interesarse por los bellos procedimientos pigmentarios, hoy al parecer en decadencia por las dificultades y caro presupuesto, ya que por este proceso se simplifica y abarata tanto, que una prueba pigmentaria resulta mucho más económica que otra en papel bromuro, particularmente hoy en día que, además de caro, es difícil encontrarlo en el comercio.

Mi ampliadora utiliza la luz directa del sol a través de condensador apropiado.

Consideremos una ampliadora para la luz artificial; en ella tenemos el condensador con su manantial luminoso, cuyos rayos van a reunirse en su punto conjugado, que debe estar lo más aproximado posible al plano del diafragma. El problema es sencillo; traslademos el manantial luminoso al infinito; pero sabemos que cuando esto sucede su punto conjugado es el foco principal de la lente y un condensador corriente es de foco demasiado corto para ser utilizable; necesitamos, pues, un condensador de mayor distancia focal que la del objetivo, ya que al ampliarse se hace con mayor tiraje que dicha distancia. Estas características las reúne una sola lente de condensador; el de mi ampliadora 9×12 para la luz artificial da con una sola lente 22 cm. de distancia focal, siendo la del objetivo 16,5.

En efecto, adaptada esta lente a una ampliadora para la luz natural, la imagen producida es magnífica, brillante, intensísima de luz, tanto que en diez minutos se obtiene un carbón u óleo.

Si se dispone de una buena ampliadora para luz natural, no hay más que adaptar el condensador y un sencillo aparatito, del que hablaremos después, y si no vamos a construirla.

Se necesita un aparato de fuelle de 9×12 ó 6×9 con un objetivo de mediana calidad, aunque sea poco luminoso, pues sólo vamos a utilizar su parte central, a ser posible de lentes no encolados y de larga distancia focal para que no difiera mucho de la del condensador; una lente de condensador de 16 ó 12 cm. de diámetro; la distancia focal de esta lente ha de ser algunos centímetros mayor que la del objetivo; un fuelle de largo tiraje fácil de construir.

Un gran cajón de tablero contrachapado terminado en forma de pirámide truncada, de cierta

profundidad, que se aumenta con el fuelle. Esta ampliadora tiene 70 cm. de profundidad de cajón, y el fuelle, 40 cm. de tiraje; la medida del marco posterior es de 45×55 cm., permitiendo ampliaciones de 40×50 .

En el cajón hay varios agujeros, dispuestos de modo que no pueda entrar luz, para su ventilación, evitando la posible condensación de vapor acuoso sobre el objetivo. Un cristal esmerilado con capuchón y chasis de madera contruídos exactamente como los de los aparatos de placas; en cristal y chasis están rayados los distintos tamaños de ampliación; en el chasis se fija la hoja sensible con chinchas.

El cajón lleva adosado un soporte horizontal de 50 cm. con unas guías por las que se ha de deslizar el aparato sujeto a una tablita y unido al fuelle para el enfoque a distintos tamaños.

Un chasis de madera para la placa, de doble juego, para poder centrar la parte interesante del negativo; también se puede utilizar un chasis corriente al que se le haya cortado el fondo.

Unas largas patas con ranuras que se sujetan con tornillos de palomilla. Inmediatamente al chasis se aplica el condensador sujeto en un marco a su vez acoplado en la misma tablita que el aparato, pudiéndose desplazar unos pocos centímetros para que su foco coincida con el plano del diafragma.

Nos falta solamente la parte más importante y sencilla: el dispositivo de enfoque al sol.

Hemos dicho que vamos a utilizar el sol como manantial luminoso, el que formará, por tanto, parte de nuestro sistema óptico, y no podrá salirse del eje, en el que tenemos que colocarlo con facilidad y vigilarlo durante la ampliación. Para ello he dispuesto sobre la ampliadora y en posición paralela al eje óptico un tubo de metal de paredes finas de unos 9 cms. de largo por 3 de diámetro, y detrás de él una pantallita de aluminio en posición perpendicular; cuando el tubo se proyecta sobre la pantalla en forma de una circunferencia perfecta, la ampliadora está exactamente



CASA

Jiménez

MANTONES DE MANILA
MANTILLAS - APARATOS
FOTOGRAFICOS - OBJETIVOS - ARTICULOS
PARA REGALO

PRECIADOS, NUM. 52

ENTRE CALLAO Y SANTO DOMINGO

TELEFONO 21-20-49 MADRID

en dirección al sol; como durante la ampliación el sol se mueve, hay que seguir su marcha, aunque no con precisión absoluta; el movimiento en altura se sigue con las dobles patas que suben o bajan lentamente con ayuda de un tornillo micrométrico, y el movimiento lateral, sencillamente moviendo la ampliadora, aunque podría hacerse sobre una plataforma giratoria. En la pantallita vemos claramente por la deformación de la circunferencia hacia dónde hay que corregir el enfoque de dirección, lo que durante la ampliación no hay que hacer con exagerada frecuencia.

Para mayor comodidad, en el soporte he marcado en centímetros las distancias al vidrio esmerilado, para colocar el aparato con rapidez en la posición correspondiente al tamaño de ampliación deseado, con ayuda de unas tablas también marcadas en el aparato y calculadas para el objetivo empleado; aunque estas distancias no se midan muy exactamente, la nitidez de la ampliación no sufre, pues cuando el manantial luminoso es punctiforme, como en nuestro caso, y el condensador está bien centrado, trabajamos como con diafragma muy pequeño y tenemos gran profundidad de foco.

A continuación expongo las tablas para mi ampliadora:

TABLA DE AMPLIACIONES

Objetivo Huttar $F = 16,5 \text{ cms.}$

Placa	Ampliación	Dist. placa a objetivo	Dist. objetivo a papel
$4\frac{1}{2} \times 6$	18×24	20,62	82,50
$4\frac{1}{2} \times 6$	24×30	19,80	99
6×9	24×30	21,45	71,50
6×9	30×40	20,20	89,83
8×10	30×40	20,62	82,50
8×10	40×50	19,80	99
9×12	30×40	21,45	71,50
9×12	40×50	20,46	85,25

Estas tablas se calculan según las fórmulas:

$$R = \frac{f \cdot G}{g} + r$$

$$r = \frac{f \cdot R}{R - f}$$

R = distancia del objetivo a la pantalla.
 r = distancia del objetivo a la placa.
 f = distancia focal.
 G = lado mayor de la ampliación.
 g = lado mayor de la placa:

En cuanto se refiere a los clisés apropiados para la ampliadora solar, hay que advertir que los duros de dorso mate no sirven.

Si he de ampliar con el clisé original, éste debe ser suave, con luces transparentes; si el clisé original, por su pequeño tamaño o dureza, no conviene, debemos reproducirlo a un clisé un poco ampliado, corrigiendo su dureza y ampliando solamente su parte interesante; para ello, si el clisé es duro y no nos atrevemos a armonizarlo por su posible pérdida, particularmente si no es reciente, lo positivaremos sobre material negativo de gran rapidez 30° , con exposición abundante y revelado en el D25, con lo que habremos obtenido una positiva sin la pérdida del menor detalle, sin dureza, suavísima y armonizada, y de la que por copia o ampliación sobre material más o menos rápido, obtendremos el negativo definitivo con las características requeridas para obtener una perfecta ampliación sobre goma o carbón de poca capa de gelatina (clisé transparente y fuertemente armonizado), o sobre carbón de capa gruesa de gelatina u óleo (clisé mórbido).

Es de recomendar que el clisé definitivo sea de cristal; caso de ser de película, se debe poner entre dos recuadros de papel grueso para que no se pegue con el calor a los cristales que lo sujetan.

Material fotográfico

«Aquí»

Papeles Belfo Placas Valca
 Agfa - Gevaert - Infonal

DISPONEMOS DE EXISTENCIAS DE
 PELICULA DE PASO UNIVERSAL

AMPLIADORAS
 POSITIVADORAS
 ESMALTADORAS

(Remitimos pedidos a reembolso)

Princesa, 45 MADRID
 TELEFONO 235479

LABORATORIO FOTOGRAFICO FOTOCOPIAS

Revelado, copias, ampliaciones. Especialidades en 35 mm. La mejor calidad: Entrega a las 24 horas. También se compran, cambian y reparan máquinas fotográficas.

AOLIAN

Avda. José Antonio, 1

MADRID

¿Quién es Quién?

En la fotografía



Hernando López, Joaquín.—N.: En Sigüenza (Guadalajara), el 22 de junio de 1905. *Dom.:* Sigüenza, calle Mendoza, 1, teléfono 7. *Est.:* Profesor Mercantil.—*Carg.:* Varios.—*Col.:* Fotografías.—*Deportes:* Billar, fútbol, pelota.—*Colab.:* Nunca presenté en ningún concurso ni exposición. Únicamente he publicado, hace años, varias

fotos en diarios y revistas (*A B C, Blanco y Negro, Estampa* y otras), a base de ejecutar personalmente todos los trabajos de laboratorio, pues en esto consiste, a mi juicio, la satisfacción del verdadero aficionado y lo que, a veces, nos compensa con creces nuestro trabajo.



Hernández Sanjuán, Manuel.—N.: en Madrid, el 2 de mayo de 1915.—*Dom.:* Madrid, Jenner, 6, teléf. 232494.—*Est.:* Bachiller, Derecho, Música, Dibujo y pintura, idiomas.—*Cargo:* Actualmente Director cinematográfico de Hermic Films.—*Col.:* Obras de Arte y antigüedades.—*Dep.:* Navegación a vela, golf, equitación, etc.—*Hist.:*

Gran aficionado a la fotografía desde la niñez. En 1936 realizó un viaje por Francia, Alemania y Noruega, de donde trajo un millar de fotografías, tomadas con Leica, las cuales, previa selección, fueron publicadas en la *Revista Geográfica Española*, a la que pertenece como redactor-jefe. En 1939, recorrió el Marruecos español en viaje de turismo, siempre con la Leica en la mano, conservando aún inéditas las fotos que de allí trajo, excepto una docena de ellas que publicó la *Revista Geográfica*. Con el director de la citada Revista, señor Salas, y el operador "Segis", marchó, en 1940, a Ifni, el Sahara e islas Canarias, donde realizó diez documentales cinematográficos y una serie de fotografías que, en colaboración con los señores citados anteriormente, expuso en los dos patios del Ministerio de Asuntos Exte-

riores. Continuando sus actividades cinematográficas, realizó, como productor y jefe de producción, dos películas de largo metraje: "El milagro del Cristo de la Vega", en 1940, y "Primer amor", en 1941, dedicándose posteriormente a la producción y dirección de películas documentales, más en consonancia con sus aficiones artísticas y su ansia de viajes. En 1944, marchó a la Guinea al frente del equipo de Hermic Films, donde ha permanecido cerca de dos años, habiendo realizado, con el jefe de producción señor Torreblanca y el operador señor "Segis", 32 películas documentales y 9.000 fotografías de aquellos territorios, muestra de las cuales es la exposición que se ha celebrado en la Dirección General de Marruecos y Colonias. Como director cinematográfico, ha obtenido cinco premios, y como productor, ocho. Lleva realizados un centenar de documentales. No ha presentado fotografías en ningún concurso.



Alonso, José Manuel P.—N.: En Gijón, el 19 de abril de 1919.—*Dom.:* Mieres (Oviedo), teléfono 122.—*Estudios:* Cuatro años de Bachiller.—*Carg.:* Sirvió como fotógrafo en el Ejército del Aire, en la 3.ª Reg. Aérea de la 2.ª Sección E. M.—*Colaborador:* La mayor afición es la fotografía.—*Dep.:* Alpinismo.—*Hist.:* Actualmente posee un estudio en Mieres, dedicándose a la fotografía de Arte especialmente. No concurre a ningún concurso.

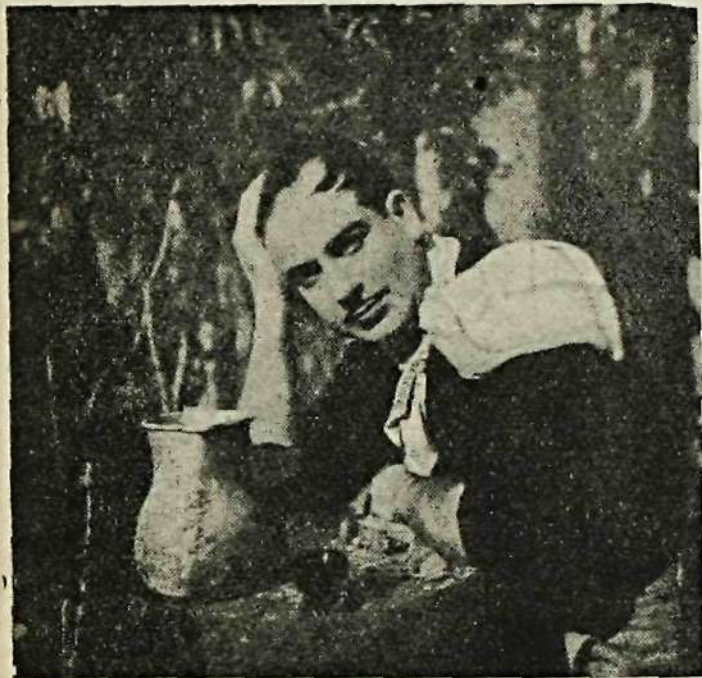


TODO POR LA FOTO
 APARATOS, ACCESORIOS Y MATERIAL
 Pasaje Matheu, 3 • MADRID
 (Entre Espoz y Mina y Victoria)

Insistiendo sobre los fotomontajes

En el número 33 de nuestra revista SOMBRAS, correspondiente al pasado mes de febrero, y en la sección "Digesto", publicamos un artículo titulado "Montajes", para que nuestros lectores tuviesen una ligera idea de la forma en que se pueden realizar estos trabajos.

Con gran satisfacción, hemos podido observar que algunos de ellos han conseguido realizar tra-



bajos interpretando las enseñanzas que en el indicado artículo se establecían, bien en la forma que se indica en el mismo, o bien de otra forma similar, a gusto del operador.

Hoy nos vamos a referir precisamente a esta otra forma *similar*, para la debida divulgación entre nuestros lectores.

El señor Strate establece en su escrito el empleo de dos o más negativos para realizar el fotomontaje; pero como puede verse por los ejemplos que tenemos el gusto de acompañar, realizados por nuestro suscriptor señor Padín, también pueden ser ejecutados estos trabajos valiéndose de un solo *clisé*.

La forma de efectuarlo no consiste nada más que en colocar el negativo dentro de la máquina ampliadora, y en la proyección que se efectúe sobre el tablero que se destina a la colocación del papel sensible, colocaremos primeramente un recuadro metálico del tamaño que deseemos el trabajo del fotomontaje.

Acto seguido, como en todos los fotomontajes, colocaremos dentro del recuadro metálico el papel fotográfico y sobre éste, un cartón o pele negro intransparente. Con el fin de poder determinar el lugar exacto en que se ha de pro-

yectar el negativo o parte del mismo que nos interese, tendremos que señalarlo en un papel blanco, el que colocaremos sobre el cartón o papel intransparente mencionado anteriormente.

Cerraremos a continuación el haz luminoso de la ampliadora con el obturador de cristal rojo que suelen llevar casi todas las máquinas de este tipo, o, de carecer del mismo, apagando la luz blanca de la proyección, con el fin de proceder a descubrir solamente la parte del papel fotográfico que vayamos a impresionar, a la que daremos seguidamente la exposición correspondiente.

Una vez hecha esta primera operación, y después de apagar nuevamente la proyección de la ampliadora y de tapar nuevamente el papel fotográfico para evitar posibles velos, procederemos a cambiar el negativo. En el caso que estamos tratando, el cambio del negativo consistirá en invertir lo del lado derecho al izquierdo, y viceversa. Daremos luz a la proyección de la ampliadora nuevamente y la haremos coincidir exactamente por medio del diseño que con anterioridad habíamos hecho en un papel blanco, con la otra parte que ya tenemos impresionada, tanto en aproximación como en tamaño y altura, para que nos resulte con la perfección precisa.

Procederemos a apagar otra vez la proyección de la luz, destaparemos la parte que nos falta por impresionar y, dejando tapada la que ya tenemos expuesta a la luz, daremos la misma exposición a esta otra parte, con el fin de que al revelar nos dé la misma intensidad de tonos en toda la superficie fotográfica.

En los fotomontajes, como en todo lo relacionado con la fotografía, la práctica es lo que más enseña, no pudiendo dar en estos escritos nada más que normas generales para que los lectores las interpreten a su mejor arbitrio y practiquen sobre las mismas, con el fin de poder sacar el mayor provecho posible de sus propias enseñanzas

A. A. D.



ESTUDIOS
V I N A L V A



Revendedor Oficial
de Artículos

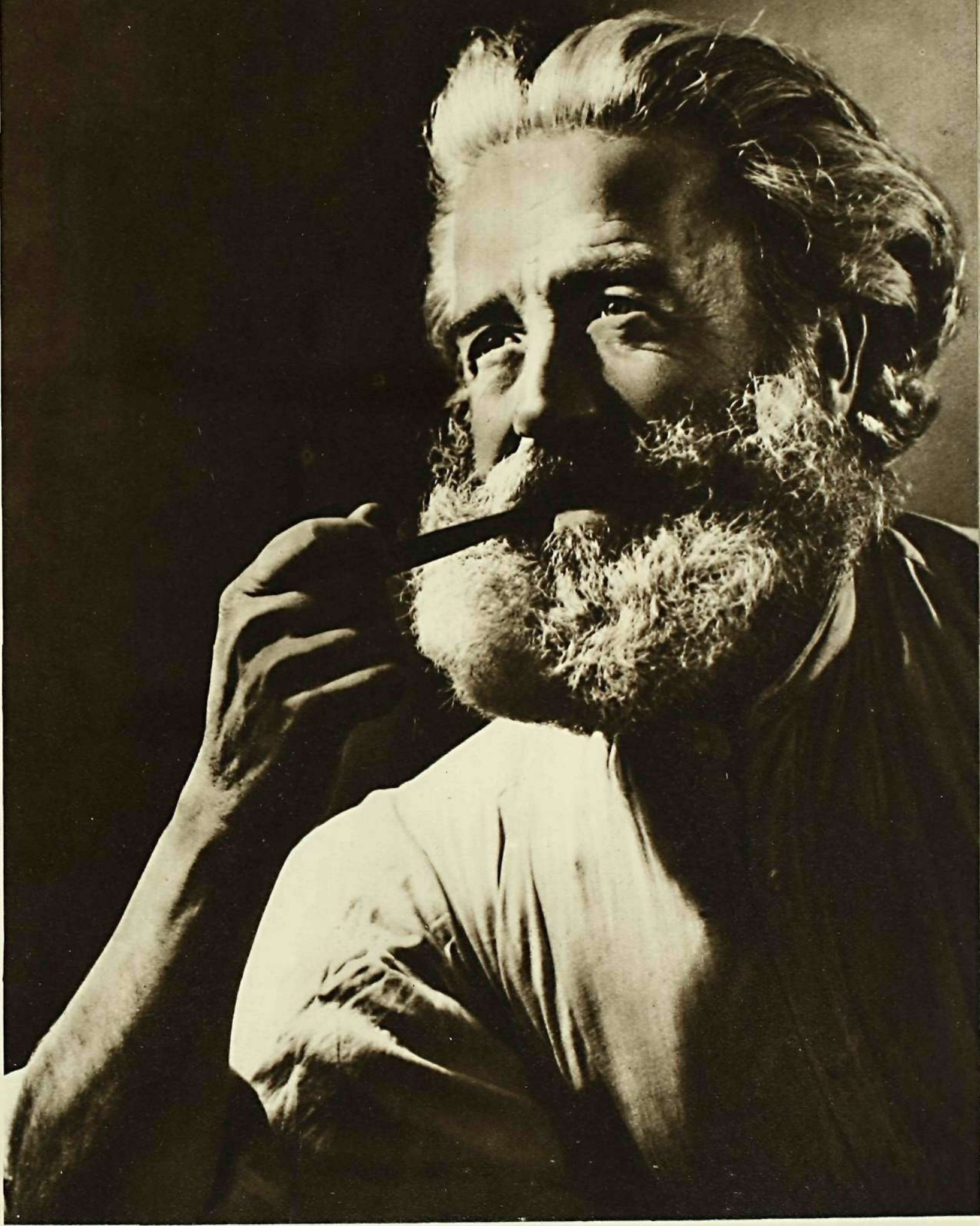
K O D A K

Materiales Fotográficos
Productos Químicos

:- :- purísimos :- :-



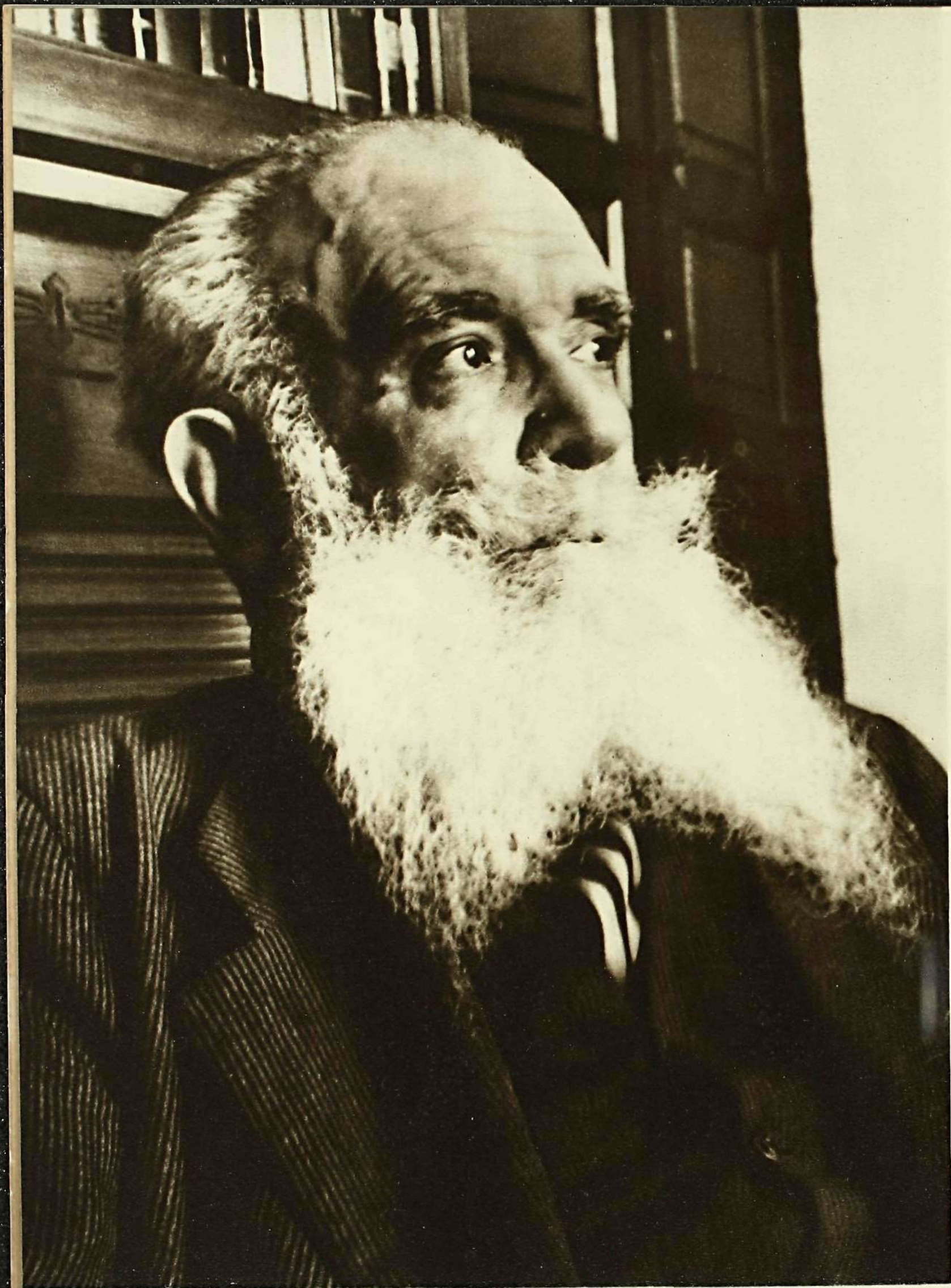
Corrida, 79 - GIJON - Teléfono 1522



BOHEMIO

Valentín Roldán.

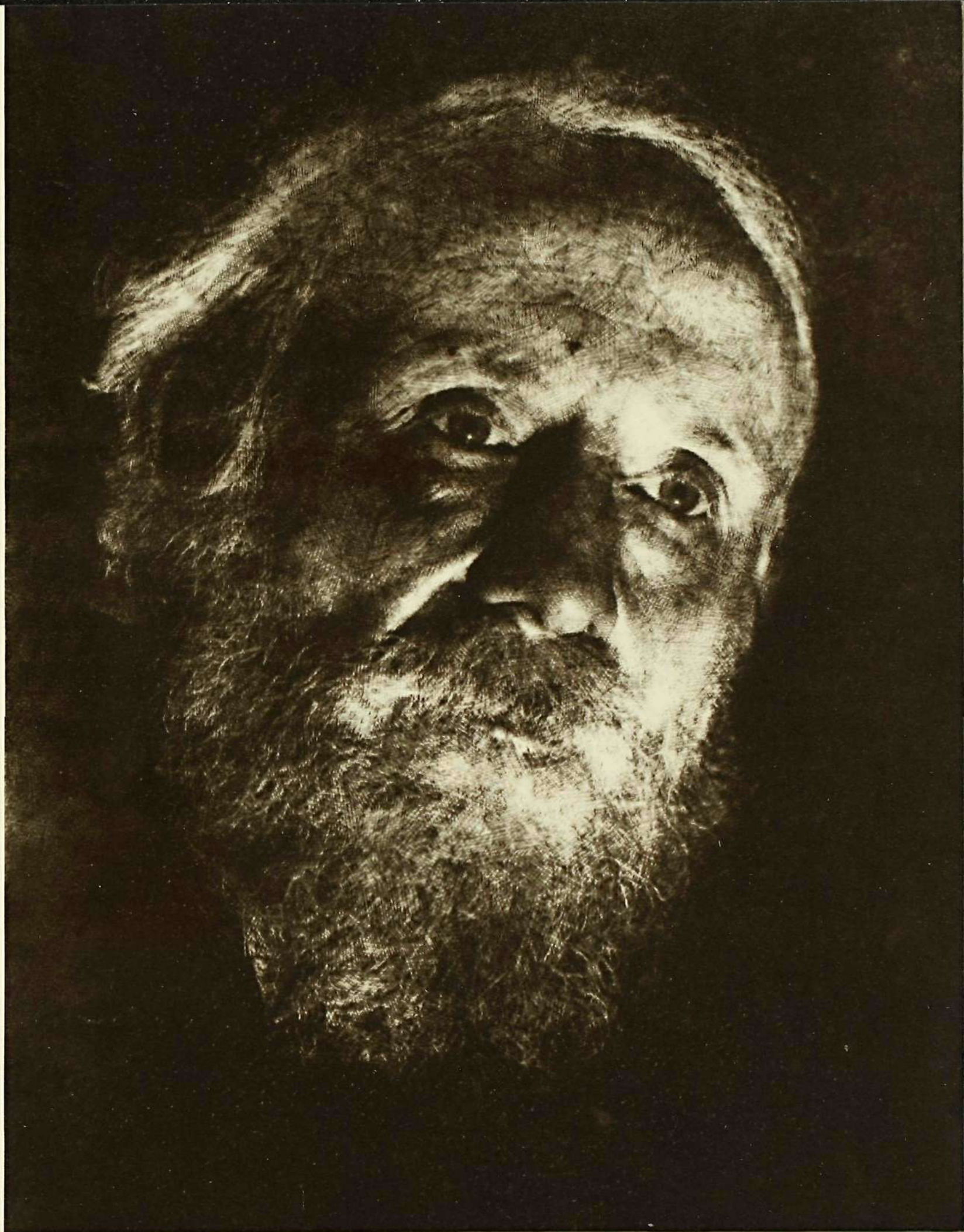
Del Concurso "SOMBRAS" "La Vejez"



ANCIANO

J. López Torruella

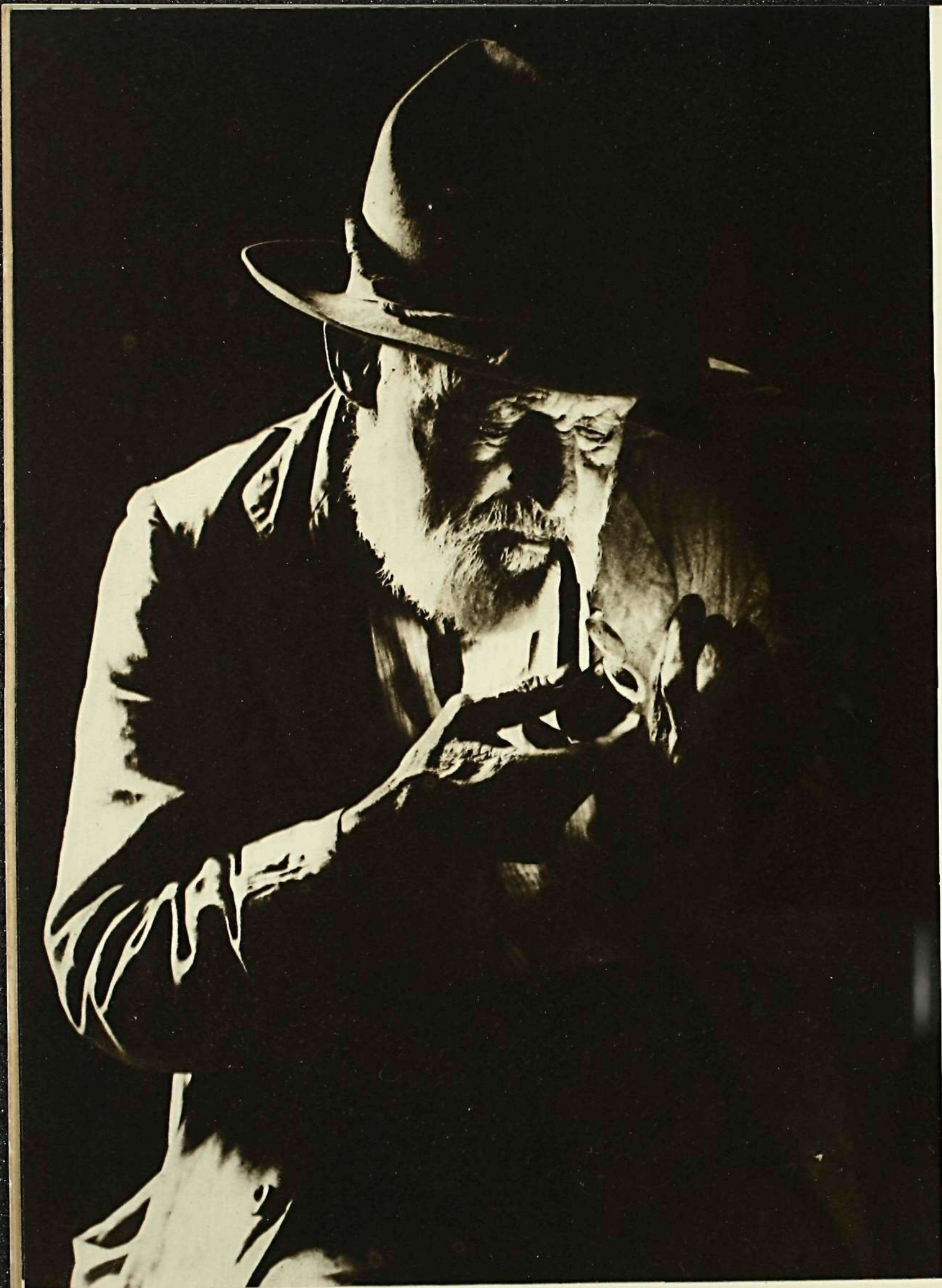
Del Concurso "SOMBRAS" "La Vejez"



CABEZA BIBLICA

Jesús Mota.

Del Concurso "SOMBRAS" "La Vejez"



FUMADOR

Nieves Lugo de Martín.

Del Concurso "SOMBRAS" "La Vejez"



PARASOL

Del Concurso "SOMBRAS" "La Vejez"



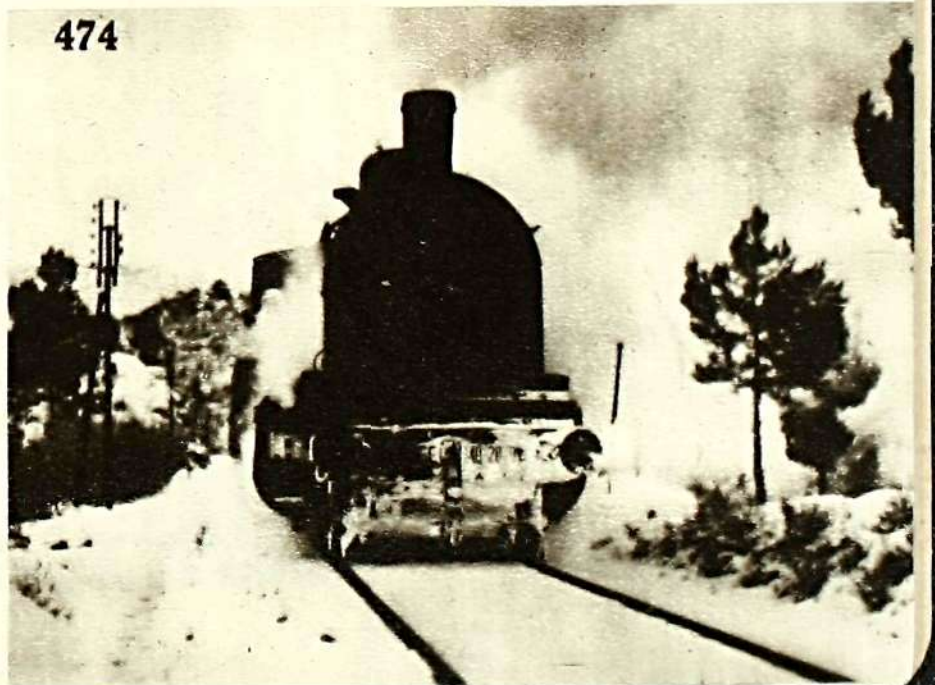
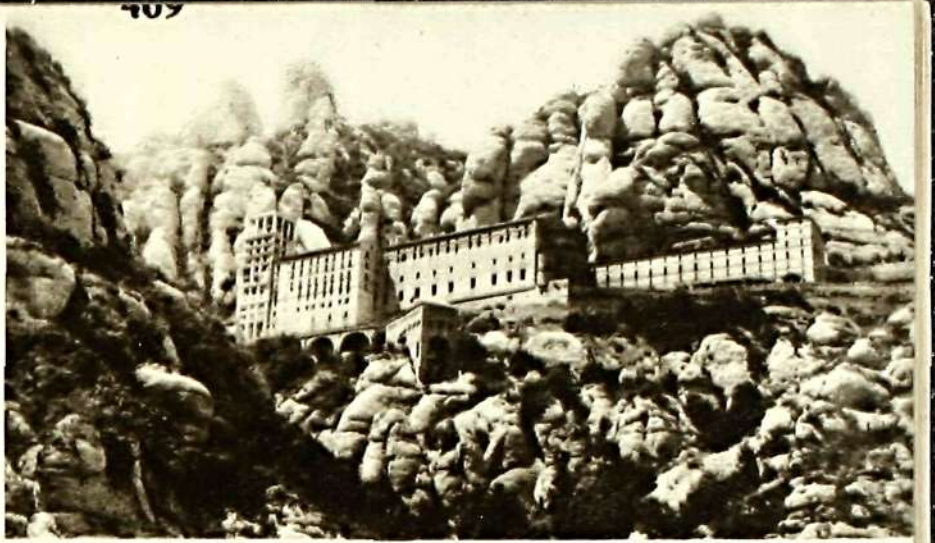
Sierra Calvo.



MATRIMONIO SEGOVIANO

J. Cesáreo Sánchez-Mata.

Del Concurso "SOMBRAS" "La Vejez"





475



476



477



478



479



480



481



482

ito

esardov

ESTUDIOS
V I N A L V A



Distribuidor Oficial de
los materiales sensibles

INFONAL

Y

GEVAERT



Corrida, 79 - GIJON - Teléfono 1522

CRITICA DE FOTOGRAFIAS

POR DHARIS

Publicaremos, por riguroso orden cronológico, crítica razonada de las fotografías enviadas por nuestros suscriptores, excluyéndose aquellas notoriamente malas si su comentario no puede proporcionar alguna enseñanza, así como las que, al dorso, no contengan las indicaciones manuscritas siguientes: "Para Crítica", nombre o seudónimo del autor y datos que se recuerden sobre el material empleado: objetivo, diafragma, tiempo de exposición, etc. No devolvemos los originales ni sostenemos correspondencia sobre los mismos.

468 "FUTUROS NAVEGANTES."—J. Poch. Pineda (Barcelona).—Cámara Leica 1: 3,5. Vel. 1/100.—Filtro amarillo-verde.—Fotografía bien interpretada, con excelentes luces y muy buenas medias tintas. La actitud de los niños, muy natural, lo que demuestra (si no cambian de parecer) que muy bien, en el futuro, pudieran descubrirnos otro nuevo Mundo...

469 "MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE MONTSERRAT."—Juan Claret.—Manresa (Barcelona).—Cámara Photo Plait 6 X 9.—Obj. 1: 6,3.—Vel. 1/25.—Diaf. II.—Doce de la mañana.—Dentro de lo vulgar que resulta siempre esta vista, por ser obsesión de todos los aficionados que visitan esos lugares, está bien tomada, a pesar de no ser la hora que indica la mejor para ello. En hora más avanzada se hubiese evitado ese contraste de luces entre la parte superior izquierda y la inferior. El enfoque es perfecto.

470 "NIEVE EN LA DEHESA DE LA VILLA."—Felipe Fernández del Campo.—Madrid.—Cámara Zeiss Ikon.—Diaf. 1: 4,5.—Velocidad 1/2 segundo.—Filtro amarillo.—Cuatro de la tarde del 28 de enero de 1947.—Enfoque a infinito.—Las fotografías en que aparecen árboles en primer término no deben intentarse nada más que en contraluces o efectos de nubes, cosas que en la suya no figuran como principal motivo. El foco, aunque a infinito, no ha dado el resultado propuesto, ya que está todo desenfocado o, mejor dicho, movido, y sobre todo el infinito precisamente. La causa se debe, sin duda alguna, al movimiento impulsado a la cámara en el momento de accionar el disparador de la misma.

471 "ALREDEDORES DE MANRESA."—Jaime Picasó.—Manresa (Barcelona).—Cámara Coromet.—Obj. 1: 7,7.—Diaf. 32 (mínimo). Exp. siete segundos.—Filtro amarillo.—Película Infonal.—Plena noche.—Conjunto bien conseguido y con inmejorable detalle, lo que hace creer no se haya conseguido en plena noche, como indica, y más todavía si nos fijamos en el color del cielo y en la sombra que proyecta el puente sobre

el río, cosas que denotan más bien un cielo nublado de media tarde.

472 "TIEMPO LLUVIOSO."—C. F.—Mataró (Barcelona).—Cámara Brownie Kodak 4 X 6.—Película Infonal.—Instantánea once de la mañana.—Bonita idea, pero mal interpretada en cuanto a luces, porque mientras los edificios de la izquierda, en su parte alta, pierden detalle por exceso de luz, el carro y la señora del paraguas están faltos de iluminación, cosa que se podía haber aminorado con instantánea más lenta o con mayor abertura de diafragma, detalles que no ha consignado en su envío.

473 "BUENAS NOCHES."—Marcos Bello.—Baeza (Jaén).—Obj. 1: 4,5.—Vel. 1/25.—Nueve de la mañana, con luz natural.—Buena instantánea en interior, excelentemente interpretada. La actitud del modelo, muy natural y simpática; pero la posición del pie izquierdo, tan retrasada, da la impresión de que el niño está cojo, lo que Dios quiera no sea así, para bien del simpático peque y de sus progenitores.

“AMBILUX”

El mejor aparato eléctrico
de luz de ambiente

Compuesto de dos focos gemelos articulados e independientes, montados sobre columna niquelada muy sólida y con desplazamiento sobre ruedas

Va equipado con lámparas matesadas sobrevoltadas, lo que, unido el gran ángulo de sus reflectores, asegura un alumbrado suave y general

VENTA:

SARRALDE
MATERIAL FOTOGRAFICO

Montera, núm. 29

Teléfono 216110

M A D R I D

474 ENRIQUE PICASO.—*Manresa (Barcelona)*.—Cámara Supericontax Zeis Ikon.—Obj. 1:3,5.—Diaf. 1:5,6.—Vel. 1/100.—*Once de la mañana, semi-nublado.*—Filtro amarillo.—Película Infonal.—Fotografía de conjunto agradable, aunque con el objetivo que usted posee se podía haber tomado un poquito más lateral, con el fin de que se hubiese visto algún vagón y hubiese resultado más agradable a la vista. La máquina muy bien enfocada, pero no así el resto, que da la sensación de que es lo que se encuentra en movimiento y el primer término parado, siendo en realidad ésta la que se halla en marcha, según sus indicaciones.

475 "RETRATO".—J. M. V.—Cámara Agfa.—Obj. 1:5,6.—Diaf. 1:8.—Vel. 1/25.—Este retrato se ha conseguido con la postura del modelo un poco forzada y mala interpretación de luces, que hacen las sombras un poco duras, aunque en la copia que envía se han atenuado por haber empleado papel suave. El fondo, tan negro, y el traje, tan blanco, también exageran un poco el conjunto, y en cuanto al modelo... ¡no se ponga tan serio conmigo, señorita, que yo no tengo la culpa!

476 "MONUMENTO AL CORAZON DE JESUS EN TOLEDO".—José Cesáreo Sánchez Mata.—*Santa Cruz de la Zarza (Toledo)*.—Cámara Zeiss 9 X 12.—Obj. 1:4,5.—Diafragma 1:9.—Vel. 1/25.—Filtro amarillo núm. 1. Placa Valca ortocromática.—1,30 de la tarde.—Sin ser la hora que se indica la más adecuada, por exagerar excesivamente las sombras, el conjunto está bien interpretado; pero las ramas del árbol que se ven en el ángulo superior derecho, si se viesan un poquito menos, resultaría mejor y no taparían, en parte, al Sagrado Corazón, lo que hace desmerecer un poquito el conjunto.

477 "PAISAJE DEL BOSQUET".—J. Cándas. — *Mogente.* — Cámara Voigtlander 4 X 6.—Obj. 1:3,5.—Diaf. 1:8.—Filtro amarillo oscuro.—Vel. 1/50.—Película Gevaert pancromática.—Bonito paisaje, con unos términos muy oportunos y un conjunto de nubes ideal. En resumen, buena fotografía y bien interpretada.

478 V. MOYA.—*Puerto Sagunto (Valencia)*.—Cámara Adox 6 X 9.—Diaf. 11.—Velocidad 1/100.—*Once de la mañana.*—Película Infonal.—Bonito fondo para el dios Cupido. Más... la fotografía no presenta las luces bien buscadas, ya que la cara del varón pierde todo detalle por hallarse en la sombra y la de la señorita resulta con detalles muy pronunciados por la misma causa. La hora, como venimos diciendo constantemente, no es la indicada para estas fotografías.

479 S. MACHUCA.—Cámara Ica 6 X 9.—Diaf. 1:6,8.—Exp., un segundo.—4,30 de la tarde, con cielo nublado.—Placa Valca pancromática.—Bonito grupo de caras simpáticas; pero en estos grupos se debe tener absoluta seguridad de que los modelos no se van a mover, porque en caso contrario nos "exponemos" a que ocurra lo

que en este caso, que algunos de ellos salen movidos. El recuadro en la copia que envía no está bien colocado, lo que hace desmerecer el trabajo.

480 "MARIA BELEN".—J. Cardós.—*Mogente.*—Cámara Voigtlander 4 X 6.—Objetivo 1:3,5, a plena abertura.—Luz artificial.—Velocidad 1/25.—Película Gevaert pancromática.—Simpática actitud la de esta fotogénica nenita. Buena interpretación de luces y agradables medias tintas, así como la copia, bien acabada. En general, buena fotografía.

481 "GITANILLA".—Federico Torres.—*Málaga.*—Cámara Reyna Cross III.—Diafragma 1:4.—Luz artificial 200 y 200 w.—Bonita gitánilla, aunque un poquito seria. Las luces no han sido bien situadas, lo que hace que resulten las sombras un poco duras. En la situación de las luces, y sobre todo en las artificiales, que se manejan mejor, se debe buscar más simetría en las tonalidades, y para conseguirlo no hay nada más que aproximar o separar las lámparas, como es sabido.

482 FULGENCIO G. MARTINEZ.—*Ciudad Rodrigo (Salamanca)*.—Cámara Voigtlander 6 X 9.—Obj. 1:7,7.—Toda abertura.—Velocidad 1/25.—Filtro amarillo claro.—Película pancromática.—Esta fotografía podía haber resultado más artística con menos cielo, aunque el que aquí se ve no desdice tanto gracias a las nubes. El diafragma a toda abertura da como consecuencia los defectos que se observan en los extremos. La prueba que envía está falta de revelado.

ATHIA

A P A R A T O
Patente núm. 169.464



Amplía
Reproduce
Proyecta

24 X 36

con 4 - 6
110 - 125
voltios

ATHIA

Trineos de enfoque. Cajas de enfoque Contax

ATHIA

Pies de trípode regulables

ATHIA

Cargadores automáticos para cargar en plena luz los cartuchos Leica, Contax, Retina, etc., con 1,60 mts. de película 35 mm.
Patente núm. 172.858

ATHIA

Artículos fotográficos y cinematográficos
LABORATORIO FOTOGRAFICO
Villanueva, 27 - Teléfono 256697 - MADRID

CONSULTORIO

Rogamos encarecidamente a nuestros lectores y suscriptores que al hacernos consultas no lo hagan sobre asuntos ya tratados con anterioridad en nuestra Revista, ni hagan más de dos preguntas en la misma consulta, por ser el espacio dedicado a esta sección muy limitado. Asimismo, las preguntas deberán ser concretas.

La causa de que algunas veces se retrasen nuestras contestaciones más de lo que quisiéramos se debe al exceso de consultas que recibimos.

FRANCISCO MARTINEZ PORTILLO. Arnedo (Santander).

La fórmula de revelador que solicita, para los fines que usted persigue, muy bien pudiera ser:

Hidroquinona	10 grms.
Sulfito de sosa	25 "
Carbonato de sosa	50 "
Bromuro de potasa	2 "
Agua	1 litro.

Para el uso, diluirla en un 50 por 100 de agua. El velo amarillo que me indica le sale a las copias reforzadas (cosa que no debe hacerse, puesto que el refuerzo se hace generalmente sobre el negativo y la copia que sale falta o mal, resulta mejor repetirla), puede hacerse desaparecer pasándolas por un baño de solución de sulfito de sosa al 10 por 100.

En cuanto a las preguntas que hace sobre lentes y teleobjetivos, es nuestro parecer que no haga usted esos intentos, por requerirse para ello material especial, muy costoso y de una precisión matemática para que salga el trabajo perfecto; de no tener conocimientos especiales, no creo pudiese lograr sus propósitos, por muchos datos que la Revista le pudiese facilitar, puesto que no consiste solamente en los conocimientos, sino principalmente en los medios a emplear.

Sintiéndolo muchísimo, no nos es posible publicar su foto, por estar desenfocada, y al reproducirla perdería todavía más y carecería de valor. En otra ocasión procuraremos complacerle.

J. B., Gran Canaria.

Nos ruega usted le indiquemos un procedimiento adecuado para sensibilizar papel fotográfico. Como esto requiere una complicada y adecuada instalación, que le costaría muchísimo más que comprar el papel preparado, al mismo tiempo que presenta muchísimas dificultades, creemos que, una vez conocida por usted la fórmula y sistema a emplear, desistirá de hacerlo, por lo que nos limitamos a hacerle la aclaración.

H. GOMEZ, Fitero (Navarra).

Las lesiones o agrietaciones que usted padece en sus manos no creemos se deban a habérselas mojado simplemente, como usted nos indica, sino que más bien se deba al baño revelador, y muy especialmente al Metol, producto que suele atacar a las pieles delicadas.

El mejor remedio para su curación consiste en la aplicación de una pomada hecha con los siguientes productos:

Vaselina esterilizada... ..	50 grs.
Lanolina	40 "
Ictiol	10 "
Acido bórico	40 "

Durante la aplicación de la pomada, y hasta la total curación, no se deben mojar las manos. La única forma de evitarlo, vista la delicadeza de su piel, es la de revelar con dediles o guantes de goma o usar pinzas.

M. ALVAREZ, Madrid.

Para hacer fotografías de fuegos artificiales, la exposición precisa estará en relación con la luminosidad de los mismos y el material empleado. Como punto de partida, podemos indicar que con un objetivo 1:2 y material pancromático de 18° DIN, con 1/10 de segundo será suficiente, si los fuegos a fotografiar son blancos. De ser amarillos, habrá de duplicar la exposición.

En cuanto a las fotografías de rayos tormentosos, se consiguen colocando la cámara fotográfica en el interior de una habitación oscura, en un día de tormenta, con el obturador abierto y el objetivo hacia el cielo. Una vez pasada la primera exhalación, cerrar inmediatamente el obturador, con el fin de evitar la doble impresión en el mismo negativo.

A. RIBAGORZANA, León.

Es para nosotros una satisfacción poder complacer a cuantas preguntas nos hagan nuestros lectores y suscriptores, relacionadas con la fotografía y sus aplicaciones. El fin principal que persiguen todos los filtros que se anteponen a los objetivos de las máquinas es el de dejar pasar libremente el color del cristal que se aplique, eliminando o atenuando los demás. En cuanto al filtro rojo, oscurece los tonos verdes y azules, por lo que se recomienda no se emplee en asuntos que predominen estos colores, y sí cuando existan en pequeña cantidad y los queramos hacer resaltar. En el número 32 de SOMBRAS, en la sección titulada "Digesto", se ha publicado un extenso artículo sobre el particular.

Noticias, exposiciones y concursos

IV CONCURSO MENSUAL «SOMBRAS» MAYO: «LA VEJEZ»

- 1.º **Copa de Plata: D. Jesús Mota.**
- 2.º **Primera medalla: Señorita Nieves Lugo de Martín.**
- 3.º **Segunda medalla: D. J. C. Sánchez Mata,**
- 4.º **Y siguientes: D. Valentín Roldán, etc.**

Hasta fines del presente, recibimos envíos para el Concurso de junio, cuyo tema es: «La Infancia».

CONCURSO FOTOGRAFICO EN SALAMANCA

Organizado por la Sección Fotográfica del C. F. D. se celebró un Concurso Exposición de Fotografías en el Salón del Casino, que se vió concurridísimo durante la semana que ha durado el certamen.

Esta Exposición ha tenido carácter provincial, como preámbulo al Salón de Otoño, que se celebra todos los años con carácter nacional.

Un numeroso grupo de aficionados salmantinos enviaron obras de verdadero mérito artístico, siendo fallado el concurso del siguiente modo:

Tema salmantino: Primer premio, José Núñez Larraz.

Menciones honoríficas: J. Pérez González, Rafael Basuli, José Luis González.

Tema libre: Primer premio, José G. Vicente.

Menciones honoríficas: Isidoro Alvarez, Fernando Montero Maldonado y Gaspar Escudero.

Educación y Descanso

AGRUPACION FOTOGRAFICA VALENCIANA

Somos informados de la constitución de esta Agrupación, a la que deseamos larga y próspera vida, con felices éxitos.

FOTO-CLUB DEL CIRCULO CULTURAL GUIPUZCOANO San. Sebastián

Deseando la Junta directiva de este Círculo Cultural Guipuzcoano prestar la mayor ayuda a toda clase de manifestaciones culturales, y conociendo el gran número de aficionados a la fotografía existentes en la provincia, convocó, por radio y prensa, a la afición fotográfica guipuzcoana a una reunión que, bajo la presidencia del

presidente del Círculo, don Leandro Martín Santos, se celebró el 16 de mayo, con asistencia de gran número de aficionados a la fotografía, tanto de la capital como de la provincia, entre los que se encontraban varios expositores que han concurrido a salones y certámenes nacionales e internacionales, quedando formado el Foto-Club de este Círculo y designada la siguiente Junta:

Presidente nato, Dr. D. Leandro Martín Santos.

Presidente, D. Bernardo Aurrecoechea.

Secretario, D. Faustino María Hernández de Urquía.

Vocales: D. Rafael Calparsoro, D. Fernando Núñez de Prado, D. Carlos Fagoaga, D. Roberto Sáenz Alonso y D. José J. Arjona.

Merced a las facilidades dadas por la Junta del Círculo, se procederá a la instalación de un laboratorio y se celebrarán exposiciones individuales y colectivas, así como salones nacionales e internacionales, y un archivo fotográfico; habiéndose acordado también que el I Salón Nacional de Fotografías de San Sebastián se celebre, organizado por el Foto-Club del Círculo Cultural Guipuzcoano, del 6 al 22 de septiembre próximo.

Obra Sindical de Educación y Descanso de Villanueva y Geltrú - Sección Fotográfica

V SALON NACIONAL DE ARTE FOTOGRAFICO - BASES

1.ª Podrán tomar parte en este Salón todos los españoles y extranjeros residentes en el territorio nacional.

2.ª Se aceptarán toda clase de pruebas de verdadero carácter artístico, ejecutadas por cualquier procedimiento fotográfico, a excepción de los de transparencia.

3.ª Cada autor deberá presentar tres obras, las cuales serán sometidas en su totalidad al fallo del Jurado. Dichas obras deberán ser completamente inéditas en esta localidad. Una vez efectuado dicho fallo, la comisión organizadora del Salón, asesorada por el Jurado, seleccionará las obras que serán expuestas y constarán en el catálogo del mismo.

4.ª El tamaño mínimo de las pruebas será de 18 X 24, debiendo estar montadas sobre cartulina blanca o de tonos claros y exactamente del tamaño 45 X 45, para mayor facilidad de colocación y vistosidad del Salón. Las que no reúnan estas condiciones serán automáticamente rechazadas.

5.ª Cada prueba llevará en sitio visible el lema común al grupo y el título de la obra, siendo rechazadas todas las que vayan firmadas.

6.ª Cada expositor deberá llenar y remitir los boletines A y B, con todo detalle, abonando la cantidad de 15 pesetas en concepto de presentación, cantidad que podrá remitirse por giro postal

o telegráfico. Ningún remitente tendrá derecho a la devolución de la cuota, en caso de no ser aceptadas sus pruebas. Los gastos de envío correrán a cargo del expositor. La devolución de las obras se efectuará durante todo el mes siguiente a la clausura del Salón, por el mismo procedimiento que se haya recibido y a cargo de esta Sección.

7.^a Los envíos y correspondencia deben dirigirse al jefe de la Sección Fotográfica de la Obra Sindical Educación y Descanso (calle del General Mola, número 7, Villanueva y Geltrú), siendo el plazo de admisión de las obras desde el 1 al 28 de junio inclusive.

8.^a El Jurado calificador dispondrá de 20 copias, como mínimo, de diversos centros oficiales, culturales, empresas particulares y de esta Sección, para premiar los conjuntos que, a su juicio, presenten la más alta calidad artística. De cada conjunto se mencionará la obra más destacada. También se distribuirá un premio especial al mejor conjunto perteneciente a un afiliado a la Obra Sindical Educación y Descanso.

9.^a A los expositores premiados se les avisará oportunamente el premio que les ha sido concedido, debiendo pasar a recogerlo personalmente el día de la clausura del Salón, en que se hará la entrega oficial de los mismos. En caso de que a algún expositor le fuera imposible desplazarse a dicho acto, deberá delegar en un representante o bien avisar oportunamente, a fin de que la Sección Fotográfica pueda retirarlo en el momento del acto y remitírselo con cargo a su cuenta.

10. Será condición indispensable la presentación de una prueba tamaño postal de las obras mencionadas, en el momento de la entrega de los premios, con destino al archivo de esta Sección.

11. Todos los concursantes recibirán el catálogo del Salón y un juicio crítico del mismo, a la devolución de las obras.

12. La Sección Fotográfica queda autorizada para reproducir en el catálogo las obras que crea convenientes.

13. Los organizadores del Salón pondrán todo el cuidado en la mejor conservación de las obras, pero no serán responsables de cualquier accidente que de modo involuntario pudieran sufrir las mismas. Asimismo, resolverán los casos no previstos en las presentes bases.

CASA

ROMAN GARCIA

MATERIAL FOTOGRAFICO DE
CONFIANZA Y LABORATORIO
FOTOGRAFICO INDUSTRIAL

Victoria, 8 y 10
Teléfono 21-37-49

Madrid

FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE

Rua Sao Bento, 357 - Sao Paulo (Brasil)

El Foto-Cine Clube Bandeirante celebrará el próximo mes de noviembre su VI Salón Internacional de Fotografía, que tendrá lugar en la "Galería Prestes Maia", de Sao Paulo.

Las condiciones de inscripción, como en años anteriores, son las siguientes:

1.^a Son admitidas cuatro obras por autor, aceptando todos los procedimientos, menos las fotografías iluminadas con lápiz o pincel.

2.^a Tamaño mínimo 24 X 50.

3.^a En cada fotografía debe anotarse el título, nombre y dirección del autor.

4.^a A cada expositor le será comunicado el resultado y le será enviado un catálogo.

5.^a Los trabajos deberán ser enviados como impresos, con la indicación: "Fotografías para Exposición."

6.^a Ultimo plazo, 20 de septiembre próximo.

EL SALON DE FOTOGRAFIA DE LONDRES 1947

Los miembros del Salón de Londres de Fotografía han organizado la XXXVIII Exposición, que se celebrará en las galerías de la Real Sociedad de Pintores acuarelistas, 26-27, Conduit Street, New Bond Street, London, W. 1, desde el sábado 13 de septiembre hasta el sábado 11 de octubre de 1947.

El objeto de esta Exposición organizada por el Salón de Londres es el de incluir en ella solamente aquellas fotografías que se distinguen por una ejecución y sentimiento artístico completamente personal.

Toda correspondencia debe ser dirigida a: The Hon. Secretary, The London Salon of Photography, 26-27, Conduit Street, New Bond Street, London, W. 1.

Condiciones de admisión.

1.^a Las fotografías de los residentes en las Islas Británicas pueden ser enviadas montadas o desmontadas, y su tamaño no debe exceder de 25 X 20.

2.^a Las fotografías seleccionadas para ser expuestas se exhibirán en marcos apropiados, cuyos tamaños serán: 25 X 20, 20 X 16 y 15 X 12.

3.^a Cada fotografía llevará en la parte inferior del revés, escrito con toda claridad: a), el nombre del fotógrafo, y b), el número y título, según lo indica la tarjeta de admisión.

4.^a Las fotografías procedentes del extranjero deben ser enviadas desmontadas, como impresos.

5.^a Todos los paquetes del extranjero traerán la siguiente dirección: Photographs for Exhibition only —Sólo contiene fotografías para la Exposición—. No Commercial value —Objetos sin valor—. To be returned to sender —Devuélvase al remitente.

6.ª La tarjeta de admisión debe ser enviada separadamente por correo, junto con la entrada y el coste del paquete, que es de cinco chelines. Este dinero es suficiente para cualquier número de fotografías que pueda enviar un solo expositor. Los residentes en Gran Bretaña pueden enviar la tarjeta de entrada y los derechos de entrada junto con las fotografías mismas.

7.ª Los paquetes no deben venir enrollados, sino planos, bien envueltos y con la dirección indicada anteriormente.

8.ª El tiempo de admisión para los que residen en Gran Bretaña es hasta el miércoles día 3 de septiembre; para los que vengan del extranjero, hasta el día 6 de agosto.

9.ª Las fotografías que sean aceptadas serán expuestas bajo cristal.

10. Las fotografías que sean enviadas por correo serán devueltas en las mismas envolturas en que vinieron, tan pronto se termine la exposición.

11. Como con frecuencia se nos pide permiso para reproducir fotografías de la Exposición, se ruega a los expositores que indiquen si tienen algún inconveniente en que lo sean.

12. Se tendrá sumo cuidado con toda fotografía enviada, pero el Salón no responde de la pérdida o deterioro.

13. El Salón cobra un 15 por 100 de comisión.

14. Los envíos implican la aceptación de las condiciones indicadas.

15. En caso de aceptación, se comunicará inmediatamente.

16. Se enviará una invitación a todos aquellos cuyas fotografías no han sido expuestas, para que puedan asistir a la sesión privada.

17. El Comité de Selección considerará como punto desfavorable el que las fotografías enviadas hayan sido ya expuestas en cualquier otra exhibición de Londres o que sean enviadas para ser expuestas a la vez en diversas Exposiciones.

PRIMER SALON IBERICO DE FOTOGRAFIA DE FIGUEIRA DA FOZ (PORTUGAL) REGLAMENTO

1.º Su objeto es la divulgación de la fotografía artística y turística y reunir, en lo posible, documentos que se relacionen con las bellezas naturales, tipos y costumbres del concejo de Figueira da Foz.

2.º Sólo podrán ser admitidas en este Salón las obras que, además de una buena ejecución técnica, presenten un carácter artístico.

3.º Esta Exposición-Concurso será dividida en dos clases: A y B.

A) Las de verdadero carácter artístico, en que el concurrente podrá enviar el máximo de cuatro pruebas, indicando en cada una de ellas, en el respaldo y de manera bien legible, el nombre y dirección del concurrente, título, número y procedimiento positivo empleado.

B) Las de carácter documental o turístico del concejo de Figueira da Foz, pudiendo el concurrente enviar como máximo 10 pruebas, hechas

por cualquier procedimiento fotográfico. En aquellas que no estén hechas en papel brillante debe el concurrente acompañar una prueba detallada hecha en este papel, en el formato mínimo de 18 X 24.

4.º Todos los concurrentes a este Salón se obligan a autorizar la reproducción de sus trabajos; los de la clase B, si fuera necesario, a ceder por préstamo los negativos para una mejor obtención de pruebas para grabados y ampliaciones.

5.º Para la clase B el concurso es anónimo, es decir, las pruebas enviadas no podrán llevar el nombre del autor ni indicación alguna por la que pueda ser reconocido. Cada envío podrá llevar, independientemente de su título, un lema a gusto del concurrente. Dicho lema será escrito e incluido dentro de un sobre cerrado y lacrado, conteniendo, además del nombre del autor, la dirección y títulos de las obras.

6.º Los concurrentes podrán firmar sus trabajos después de la apreciación del Jurado.

7.º Los formatos de las imágenes admitidos para las dos clases son los comprendidos entre un mínimo de 18 X 24 centímetros y un máximo de 30 X 40. La dimensión mayor, con márgenes incluidas, no podrá exceder de 38 X 48 centímetros, y las fotografías no deben ser, en caso alguno, pegadas ni montadas. No se aceptarán las pruebas que no reúnan estas condiciones.

8.º A los concurrentes de la clase B serán atribuidos los siguientes premios:

1. Un gran premio de Esc., 1.000\$00.
2. Un gran premio de Esc., 1.000\$00.
3. Un premio de Esc., 800\$00.
4. Un premio de Esc., 600\$00.
5. Un premio de Esc., 400\$00.
6. Un premio de Esc., 200\$00.

9.º Todas las pruebas premiadas quedarán en poder de la Comisión Organizadora.

10. Los envíos deben ser hechos solamente por correo (pero no por paquete postal) certificado, con la indicación "sin valor comercial", o entrega contra documento.

11. Toda la correspondencia y envíos serán remitidos al presidente de la Comisión Municipal de Turismo (Figueira da Foz, Portugal). La fecha límite para la recepción de las pruebas y de los boletines de adhesión está fijada, con todo rigor, en el 15 de agosto de 1947.

12. Habrá un Jurado de Admisión para la elección de las fotografías que crea dignas de figurar

SI ES V. AFICIONADO A LA FOTOGRAFIA,
LA CAZA Y LA PESCA LE OFRECERAN
MARAVILLOSOS MOTIVOS PARA ELLO

SUSCRIBASE AL

Calendario de Caza y Pesca

Y SE CONVENCERA

ADMINISTRACION
Plaza de Santo Domingo, 16

M A D R I D

en este Salón y para la atribución de los premios a los concurrentes con mejor clasificación, y de sus deliberaciones no hay recurso.

13. Diplomas o premios suplementarios podrán ser atribuidos a los concurrentes de las dos clases. La Comisión Organizadora se reserva el derecho de no atribuir los dos grandes premios, si el Jurado así lo determina.

14. A todos los concurrentes, admitidos o no, será enviado el catálogo.

15. La Comisión Municipal de Turismo tendrá el mayor cuidado con las pruebas recibidas y su reexpedición, pero no adquiere ninguna responsabilidad respecto a los riesgos de pérdida, robo o daño a que están sujetas por efecto de exhibición o transportes.

16. Ninguna prueba puede ser retirada antes del cierre del Salón, después de lo que todas las pruebas serán devueltas francas de porte.

17. Todos los casos no previstos en este Reglamento serán resueltos por la Comisión Municipal de Turismo (Comisión Organizadora).

RESULTADO DEL IV CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFÍAS DE MONTAÑA, DE LOS MONTAÑEROS DEL REAL CLUB CELTA DE VIGO

Don Juan Ribera Furnells. 1er. premio: Edelweis. Copa Excmo. Ayuntamiento de Vigo.

Don Juan Rigual Auladell. 2.º premio: Josa. Copa del Real Club Celta.

Don Juan Domingo Bisbal. 3er. premio: Copa Federación Española de Montañismo. Fotografía: Amanecer en Montserrat.

Don Vicente Aris Julia. 4.º premio: Pedraforca. Copa de los Montañeros del Club Celta.

Don Arcadio Cortel Pla. 5.º premio: Nieve. Copa Infonal.

Don José Font Vilaseca. 6.º premio: Montserrat. Copa Valca.

Don Francisco Ripa Vega. 7.º premio: Pasó la tormenta. Copa de don Cesáreo González.

Don José Oltra Mera. 8.º premio: Nieve, sol y nubes. Copa Agrupación Fotográfica Gallega.

Don Jaime Llopas Casanovas. 9.º premio: Nubes. Copa Agfa.

Don Juan Antonio de Ponte. 10 premio: Jancianal. Copa del Centro de Hijos de Vigo.

Don Julio Anoro Castells. 11 premio: Campamento en Pineta. Copa Laboratorios Fotográficos Photum.

Don Luis R. Arana. 12 premio: La Ulera. Copa Laboratorios Fotográficos Foto-Club.

Don José Pascual Faran. 13 premio: Arboles. Copa del bisemanario "La Meta".

Don Juan Llacuna Miserachs. 14 premio: Contraluz en la sierra. Medalla de la Revista fotográfica SOMBRAS.

Don Pedro Perera Vall-llosera. 15 premio: Floridez. Revelador Laboratorios Fotográficos Mafer.

Don Pedro Mingo Ansotegui. 16 premio: Balconada a la Peña. Album de la Peña Trevinca.
Don Tomás Mercader Tío. 17 premio: Saladru.

Album de Laboratorio Fotográfico Foto Mecánico.

Don Jaime Muncunill Matas. 18 premio: Desde el mirador del Morro. Medalla de HAUFF.

Don José Delgado Fernández. 19 premio: Relancho do' Lerez. Medalla de Sanjust.

Srta. Carmiña Rivas Comesaña. 20 premio: El lago de mis ensueños. Medalla de Sanjust.

Don B. Conde González. 21 premio: Remanso de Paz. Medalla de Sanjust.

Don Cayetano Cameselle. 22 premio: Budiño. Medalla de Sanjust.

Don Francisco Rigual Auladell. 23 premio: Tres Pinos. Medalla de Sanjust.

Don Carlos Botana Freire. 24 premio: Peña Negra. Medalla de Sanjust.

INICIATIVA DE UN LECTOR PORTUGUÉS

Don Manuel Correia d'Oliveira Abranches, domiciliado en Viséu (Portugal), estudiante en Medicina, desearía cambiar correspondencia con un español aficionado a la fotografía, con el fin de perfeccionar sus conocimientos de nuestro idioma.

Al mismo tiempo, nos brinda la idea para que demos acogida en nuestras páginas a cuantos aficionados, españoles y portugueses, pudiera interesar este intercambio, publicando sus nombres y dirección.

Lo hacemos gustosos y nos alegraríamos que ello coincidiera con el deseo de muchos lectores.

BOLSA FOTOGRAFICA

Cada palabra, una pta. Mínimo, 15 ptas.

COMPRO proyector de 8 m/m. - Foto Arte Moderna. Gran Vía, 15. Bilbao.

DARÉ núm. 1 de "Cinémateur" a quien me facilite número 4 de SOMBRAS. - Francisco Seix. Apartado 121. Barcelona.



(Sigue de la pág. 6.)

es que el oscurecimiento de partes de la fotografía es mucho más simple que si se emplease el impresor de contacto. Al hacer el oscurecimiento recuérdese que se está obteniendo una positiva de otra positiva y que cuanto más luz llegue al material tanto más iluminada resultará la impresión. En la impresión en blanco y negro se sobreexponen los bordes, con el objeto de que resulten más oscuros, pero en las impresiones de color hay que proceder a la inversa: no se deben exponer aquellas áreas de la impresión que se desea resulten oscuras. Y viceversa, en las impresiones de blanco y negro, si se desea mayor iluminación de ciertas áreas o mayor brillantez, apenas se deja que llegue luz hasta ellas, mientras que en las de color hay que dar más tiempo para que esas áreas resulten bien iluminadas y más brillantes.

Como en todo trabajo en color, es necesaria una escala gris para lograr buenos colores, a no ser que se trate simplemente de un cambio de color de la transparencia.

Ampliaciones gasparcolor.—Para hacer una ampliación sobre el Opaque gasparcolor se coloca la transparencia sobre el portador, en lugar de la negativa. Se proyecta y enfoca luego ésta como de costumbre y se coloca el Opaque sobre el caballete. El material es bastante lento, especialmente cuando se usa en el amplificador y la exposición deberá durar unos dos minutos y medio. En los estudios Gaspar se han hecho algunas pruebas para ver si era posible acortar el tiempo mencionado. Se ha demostrado que si la impresión se efectúa sin el filtro 2 A, el material es entonces como cuatro veces más rápido. Sin embargo, aunque los resultados obtenidos han sido satisfactorios bajo todos los aspectos y nosotros siempre hemos estado operando sin el filtro mencionado, no nos atrevemos a recomendar este procedimiento.

Téngase siempre en cuenta que la intensidad de tono de una impresión húmeda varía algo al secarse, intensificándose el tono. El color no suele variar con el secado ni depender de él para nada.

Tratamiento.—Después de la exposición, el material es sometido al tratamiento, teniendo siempre en cuenta que las instrucciones referentes a los tiempos y a las temperaturas deben seguirse fielmente. La agitación debe hacerse a intervalos fijos. El tratamiento puede efectuarse bien en una cubeta o en tanques, pero éstos no deben emplearse si no hay suficiente cantidad de positivas, puesto que las dos soluciones, el revelador y el blanqueo dye no se deben emplear más que una vez. Además, deben emplearse colgadores plásticos, pues

los dos baños, el de dye y el de plata contienen ácido hidrocórico que ataca los metales. También es conveniente usar caucho duro o cubetas de cristal. Mezclándolas, se pueden tratar diversas positivas a la vez en una cubeta. El número máximo es seis.

He aquí una lista de los tiempos y de las temperaturas:


1. Revelador 70 grados. El tiempo varía según las diferentes emulsiones y se puede calcular de siete a diez minutos. Agitación continua.
2. Sumérgase 30 segundos en 99 partes de agua y una parte de 28 por 100 de ácido acético.
3. Fíjese por espacio de ocho minutos, agitando de cuando en cuando.
4. Lávese por espacio de ocho a diez minutos.
5. Blanqueo dye 70 grados. El tiempo depende de la clase de emulsión que se use: de nueve a trece minutos. Usense guantes de goma.
6. Lávese por tres minutos exactamente.
7. Blanqueo de plata. Diez minutos. Más tiempo si es necesario para que desaparezca toda la plata. Usense guantes de goma.
8. Lávese con luz débil por cinco minutos exactamente.
9. Fíjese por cinco minutos, agitándolo de vez en cuando.
10. Lavado final por espacio de diez a quince minutos.

Usese una esponja viscosa para quitar el exceso de agua y colóquese bien sobre papel secante y cuélguesela para que se seque naturalmente.

Hay diversas cosas que conviene observar durante el tratamiento. El material es fuerte y no se esponjará con suficiente rapidez para manejarlo e seguida. Si no se usa una luz amortiguada durante el tiempo que existe entre el blanqueo de plata y el fijado, como también un prolongado lavado después de los dos blanqueos de dye y de plata, los resultados no serán satisfactorios. Cuando se deseen hacer positivas grandes hay que aumentar el tiempo en un 10 por 100. Todos los elementos químicos, reveladores y blanqueos los suministra gasparcolor en paquetes, salvo el ácido hidrocórico y el alcohol, que van con los blanqueos. Para una docena de positivas de 8 X 10 se necesitan unos cuatro litros y medio de revelador, fijador y blanqueo de plata y nueve de blanqueo dye. Los dos baños de fijado son del tipo Eastman F-5 y Ansco 201. Aunque ambos baños son iguales, no debe usárselos indistintamente, pues pudieran producir contaminación.

El Opaque gasparcolor no se vende todavía al público civil, sino que es usado exclusivamente por el Ejército. (De "The Camera".)

CELESTINO CARRIL

Bretón de los Herreros, 9  Teléfono 243694

M A D R I D

SE SIRVE A PROVINCIAS

MATERIAL FOTOGRAFICO
Y TODA CLASE DE ACCESORIOS,
PRODUCTOS FOTOQUIMICOS,
INSTALACIONES COMPLETAS DE
MODERNAS GALERIAS Y LABORATORIOS
FOTOGRAFICOS

Defectos de los negativos

De "FOTOCAMARA"

¿Sabe usted "leer" los negativos? ¿Puede decir con certeza si copiarán bien o no y, de haber errores, cuál es la causa? Es de suma importancia que todos los aficionados puedan hacerlo, pues el aspecto del negativo ofrece, por lo general, indicios evidentes relativos a nuestras deficiencias fotográficas, y conocer cuáles son esas deficiencias nos impedirá errores similares en el futuro.

Si los negativos se presentan borrosos, por ejemplo, las causas más comunes son el movimiento de la cámara o del sujeto, o enfoque inadecuado; una mancha borrosa total indica, por lo general, movimiento de la cámara. Un negativo nítido en parte y borroso el resto —con un primer plano borroso, pero con un fondo débil— señala casi siempre un enfoque incorrecto. La nitidez en la escena, pero con el sujeto borroso en ella, indican movimiento del mismo durante la exposición, inconveniente que puede solucionarse con un obturador más veloz.

Por otra parte, si los negativos son muy contrastados o extremadamente oscuros y densos, podemos asegurar que su causa es la exposición muy prolongada; por el contrario, las películas que son tan transparentes que es casi imposible distinguir en ellas las imágenes, tienen por causa una exposición muy breve. Si se observan vetas oscuras hacia los bordes, ello indica un filtraje de luz en la cámara o enrollado incorrecto de la película al sacarla de ella.

Los defectos mencionados se refieren, principalmente, a la toma de fotografías; pero también los fallos en la revelación dejan sus huellas en los negativos. Una densidad irregular puede deberse a numerosas causas; pero, en la gran mayoría de los casos, débese a la revelación despareja o a la falta de agitación de la cubeta o tanque revelador, o la película dentro del baño durante el revelado. Las delgadas líneas negras y las raspadu-

ras de la emulsión pueden ser provocadas por roce con objetos duros mientras la película estaba mojada. Las manchas irregulares, de bordes suaves e indefinidos, son gotas de agua que se han secado sobre la película. También las uñas, durante el revelado, fijado y lavado, suelen producir marcados daños a la emulsión.

Conviene recalcar que las burbujas de aire que se forman cuando se introduce la película en el revelado y se depositan sobre la emulsión impiden que ésta se revele allí, y forman un punto transparente. Las partículas de polvos o pelusas que contenga el baño producirán el mismo resultado, como así mismo las partículas que puedan depositarse sobre la emulsión, dentro de la cámara fotográfica, que impedirán que la luz produzca su acción al efectuarse la toma.

La mayoría de estos defectos pueden evitarse con cuidado y limpieza en todas las operaciones, no sólo en la exposición y proceso del revelado, sino también al cargar la cámara preparar las soluciones y sacar los negativos terminados. Sin embargo, aun el operario más meticulado encontrará alguna vez dificultades diversas, por lo que es muy importante para todo fotógrafo aprender a "leer" un negativo y conocer los fallos, para solucionar las posibles deficiencias en trabajos similares.

CASA "PIBE"

Revelado de películas-Pathé Baby de 8 m/m.

Compra-venta y reparación de cines

LABORATORIO FOTOGRAFICO:

Bolsa, 3, entresuelo - Teléfono 217875 - MADRID

Para comprar, vender, exportar cuadros, objetos de arte, curiosidades,

LEA LA REVISTA

"INDICE DE LAS ARTES"

A CONSEJA,
DELEITA,
INSTRUYE

Adquiérala por 5 ptas. en quioscos o pidiéndola directamente:

Avenida José Antonio, 31
MADRID

Un nuevo método para dar tono a las fotografías

De "THE CAMERA"

El empleo del calor para dar tono a las fotografías es un método que, según nuestros conocimientos, no se ha usado nunca. Al menos, yo nunca he oído hablar de él, ni en los círculos fotográficos que frecuento, ni entre los profesionales y *amateurs* que conozco.

El método de dar tono mediante el calor es el procedimiento consistente en obtener más de un tono en una positiva, siendo estos tonos el de color de cobre y el azul. El método me fué sugerido al observar el proceso que sufría un alambre de cobre arrojado al fuego. Al poco tiempo de estar en él, vi cómo se originaba una llama de color azul gris, lo que me hizo pensar si no sucedería lo mismo aplicando el calor a una fotografía que tuviese el tono del alambre de cobre. No estaba, sin embargo, muy seguro de si el calor necesario para efectuar el cambio no llegaría a ser tan intenso que quemase el papel también. Pero, con gran sorpresa mía, vi que el cambio de color requería una cantidad insignificante de calor o, al menos, no el suficiente para quemar el papel de la fotografía.

Mi primer experimento, como es de suponer, me produjo una viva excitación al ver cómo la fotografía iba pasando de un tono de color de cobre a un tono azul, a medida que le iba aplicando el calor. Generalmente, cuando se intenta dar varios tonos a una fotografía, se obtiene una línea bien marcada de separación entre los tonos, pero con este proceso ambos tonos se combinan admirablemente.

Para que los resultados deseados sean mejores conviene que la fotografía original sea algo más oscura que lo corriente. Hay que comenzar por someterla a un lavado completo, hasta que no quede en ella rastro alguno de hiposulfito. Después del lavado, la fotografía puede secársela inmediatamente y darle tono después o hacer ambas cosas inmediatamente. Se introduce la solución que ha de dar a la positiva el color de cobre. Yo suelo usar casi siempre el intensificador y tonador de cobre de la Ansco, siguiendo fielmente las instrucciones indicadas en el paquete. Se deja dentro la solución, agitándola, hasta que tenga un color fuerte de cobre. Tres minutos suelen ser suficientes para que obtenga un color subido, y se hará tanto más oscuro cuanto más se prolongue el tiempo. Se la lava luego por espacio de quince minutos en agua corriente y se la seca bien. Luego, en estas condiciones, se la somete al tratamiento del calor.

Durante el tratamiento del calor, éste debe aplicársele por el envés de la positiva y abarcando grandes extensiones. Para que se efectúe el cambio de tono en toda ella se la coloca sobre una llama de gas. Si se desea calentar solamente porciones o pequeñas áreas de la fotografía, y no

toda ella, se puede usar algún instrumento eléctrico, atornillado en un manguillo. Para extensiones muy reducidas se pueden emplear también instrumentos eléctricos adecuados, que se aplicarán por el revés de la fotografía y teniendo mucho cuidado en no arrimarlas demasiado, para no quemar el papel. Ordinariamente, tanto si se usa el gas como cualquier instrumento eléctrico, es conveniente aplicarlo por el envés de la fotografía, teniendo siempre sumo cuidado en colocar la fotografía a distancia conveniente para que no se quemase su papel. El tratamiento debe ser todo lo lento posible.

En cuanto a la clase de papel empleado, yo siempre he usado el bromuro de cloro Defender, con excelentes resultados.

Mis primeras fotografías obtenidas por este tratamiento fueron hechas hace unos cinco años, y su tono se conserva hoy día tan fresco como el día que se hicieron.

Es éste un método bitonal excelente para ilustraciones de cierta clase de fotografías, por lo bien que armonizan ambos tonos. Por ejemplo, si se desea obtener una fotografía de un metal y alfarería, el metal tendrá el color brillante del cobre y la alfarería un azul suave. Igualmente, se pueden obtener fotografías de escenas nocturnas o de nieve, dándoles el tono de cobre y partes de ellas azules, o la fotografía entera de color azul, aplicando el calor por la fotografía entera, siempre a una distancia conveniente para no quemarla.

TAPAS
PARA ENCUADERNAR
"SOMBRAS" 1946

Recibimos pedidos al precio de
pesetas 9,50 contra reembolso.

Z A T O
LABORATORIO Y ARTICULOS
FOTOGRAFICOS

Avenida de José Antonio, 33
Teléfono 217503

MADRID

La compaginación hace la película

Por LARS MOEN

Hemos visto cómo las películas "en serie", las de *cow-boys* y las comedias cortas fueron el origen del amplio desarrollo de la compaginación, medio que daba la ilusión de mayor acción o peligro que la que podían realizar los actores o ser filmadas. Ahora veremos cómo algunas de estas lecciones —muchas de las cuales han sido casi olvidadas en los círculos profesionales— pueden ser útiles para resolver los problemas que se presentan en las películas de aficionados.

Si una película puede visualizarse completa y perfectamente antes de filmarla, y si puede realizarse cada escena tal y como ha sido prevista, la compaginación creadora será superflua. Sólo será necesario unir las distintas escenas en el orden correspondiente y tendremos lista la película ideal.

Nadie puede visualizar con exactitud cómo se desarrollará una escena en el *set* antes de realizarla, ni puede imaginarse cómo se verá en la pantalla después de la filmación. Años atrás, cuando los autores todavía no habían aprendido experimentalmente el gran papel que juega la compaginación en la producción de películas, habían creado un sistema de control denominado "continuidad visual". Se trataba de un plan de filmación completo y minucioso, de tal manera, que la película podía realizarse y armarse completamente de acuerdo con este verdadero "guión". En el "Motion Pictures News", periódico comercial cinematográfico de aquellos días, se publicaron varios artículos referentes a este asunto, y muchos directores y productores expresaron, por carta, sus

puntos de vista a ese respecto. Entre éstos se contó a E. H. Griffith (actualmente uno de los directores más encumbrados de Hollywood), que aprobaba los detalles principales, pero estableciendo una limitación. Decía entonces en su carta a los editores: "Después de todo, cada personaje representa algo." Esta frase se ha confirmado en la mente de su autor a través de diecinueve años de experiencia, como expresión clara y concisa que encierra una gran verdad. En realidad, el actor no es un *robot* (aunque algunos directores exigentes desean a veces que lo sea), y su inspiración personal en el *set*, durante la filmación, con seguridad, puede introducir posibilidades que no pudieron ser previstas por el autor.

Cuando nos disponemos a filmar una escena indicada en el libreto podemos encontrar que, independientemente del cuidado con que ha sido planeada, es: imposible de filmar, por determinadas razones; no resultará agradable con el material disponible; no es tan efectiva como se esperaba.

Es indudable que sería bastante tonto insistir tercamente en filmar una escena tal como está escrita en el libreto cuando vemos que no es conveniente, o rechazar una idea nueva y mejor por la sola razón de que "debe hacerse tal como está escrito".

A este respecto, el aficionado sensato tomará nota de todas las modificaciones y corregirá el libreto, a fin de que ello le sirva de guía para la compaginación. De otra manera, las diferencias entre el guión y la película filmada originarán una confusión innecesaria.

Sin embargo, incurriremos en un error si suponemos que entonces hemos llegado al fin del proceso de corrección. Una vez recibida la película revelada, y luego de su proyección, estaremos en condiciones de determinar cuáles "tomas" deben descartarse, por razones tales como: fotografía deficiente; mala dirección; no concordancia con otras "tomas"; acción defectuosa; posibilidad de mejorar la "toma".

Estas razones pueden presentarse entre los mejores cinematografistas, y aún en los mayores estudios, y, por tanto, su presencia no debe originar disgustos. Debemos poner toda nuestra buena voluntad para suprimir todas las escenas inconvenientes, para alterar el orden de las escenas del guión, y, si es necesario, para reformar algunas "tomas" o hacer otras nuevas, si realmente tenemos deseos de merecer la calificación de "aficionados adelantados". Tanto durante la filmación como durante el compaginado, debemos tener amplia libertad de acción y estar listos para eliminar, alterar o rehacer escenas.

Para comprender el mecanismo de la compaginación, consideremos un buen ejemplo: el director de una revista. Un escritor planea un cuento, lo escribe y se lo envía al director. Este lo revisa superficialmente y luego procede a corregir los

FOTOSERVICIO JOCAL

Material fotográfico

Laboratorio para aficionados — Especialidad
en 35 m/m. — Trabajos industriales

*Técnica
calidad
y rapidez
a su servicio*

**Calle de San Vicente, 63
MADRID**

Teléfonos 232021 y 257806

Remítimos a provincias contra reembolso

errores de ortografía y puntuación, observar las diferencias de hechos o detalles, señalar las lagunas de la continuidad, reducir los párrafos largos y pesados, sugerir al autor las mejoras que crea conveniente.

Algunos de estos cambios involucran el corte y disminución de algunas cosas; otros requieren el reemplazo de unas cosas por otras, y todavía algunos otros involucran la adición de cosas completamente nuevas. Cuando todo ha finalizado, suponiendo que el autor y el director conocen sus respectivas labores, el cuento se lee más fácilmente, mantiene mejor la atención del lector y, en general, ha ganado en efectividad y calidad.

El director de películas hace lo mismo. Su labor específica consiste en hacer que el material disponible presente su trama en forma tan rápida, fácil y amena como sea posible. Una mala compaginación puede reducir el valor del mejor material filmado, mientras que una compaginación excelente puede extraer el máximo rendimiento de un material de mediana calidad.

Ahora supongamos que iniciamos el proceso real.

La primera etapa de la compaginación puede subdividirse convenientemente en tres partes: selección del material a utilizar; empalme de cada escena en su lugar correspondiente, según su secuencia, y, por último, estudio detenido del resultado obtenido.

Si, como sucede con frecuencia, la misma persona ha planeado y filmado la película y también está encargada de la compaginación, para hacer esta última correctamente debe tratar de actuar como otra persona y ponerse en el mismo lugar que el director de revista cuando lee un cuento por primera vez. El director de más éxito es aquel que actúa teniendo presente el criterio del "lector medio"; el aficionado, al compaginar, debe situarse en el lugar del "espectador medio", es decir, debe tener en cuenta la forma en que un espectador cualquiera considerará su trabajo. Esto no es fácil, por diversas razones. Es necesario olvidar completamente las dificultades o inconvenientes surgidos durante la filmación de tal o cual escena.

Aun los mejores directores de Hollywood tienen la tendencia a conservar ciertas escenas solamente porque recuerdan los días y horas de labor dificultosa que insumió su filmación, y son incapaces de ver que tales escenas, tal como han resultado, son inútiles.

Debemos mirar cada escena como si no supiéramos nada acerca de ella, como si la miráramos por primera vez; luego debemos preguntarnos: ¿Cumple esta escena con su finalidad? Si no fuera así, ¿debemos suprimirla por completo? O si no, ¿qué es lo que la hará más efectiva?, o ¿cómo podemos reemplazarla?

Probablemente la desventaja más común de los aficionados estriba en la poca voluntad, en el sentido de gastar metros de película, lo que es natural y perfectamente comprensible. La película cuesta dinero, y cada metro que se tira representa una inversión adicional de dinero, además del tiempo y las molestias consiguientes. El disminuir

una escena requiere un esfuerzo, pero el compaginador debe aprender a ser tan decidido como un buen cirujano. Siempre es mejor, para determinar inversión, obtener una agradable película de 60 metros solamente que una de 90 metros o más, pero pesada y desagradable.

Para subrayar este asunto, consideremos el siguiente párrafo, elegido especialmente:

"Esta mujer, que tenía entonces alrededor de cuarenta años de edad, o quizá cuarenta y uno, también tenía una pequeña escuela, consistente en dos o tres pequeñas habitaciones, en una residencia anteriormente ocupada por un empleado de tienda; ella tomó esa casa para enseñar a los niños (alrededor de 10 a 12, desde los tres a doce años) a leer y trabajar, llegando hasta un punto tal que les fuera de utilidad en esa etapa de su vida."

Ahora, si despojamos a esa frase de las digresiones y del exceso de palabras, obtenemos la siguiente frase, extractada de una obra de Daniel Defoe:

"Esa mujer también tenía una pequeña escuela, en la cual enseñaba a los niños a leer y trabajar."

En el primer caso tenemos tal confusión que al terminar de leer el párrafo no tenemos sino una pequeña idea de su contenido; en el segundo, la construcción lúcida y directa permite una fácil comprensión. Todas las palabras de la segunda versión están contenidas en la primera, pero en ésta su significado no es claro, en razón del exceso de palabras. Los metros de más en una película producen exactamente el mismo efecto.

Una vez eliminado el material de inferior calidad, se empalman los trozos elegidos en su orden correspondiente. Estos cortes no deben preocuparnos mayormente, pues no se trata de cortes definitivos. Utilizando como guía el guión corregido, se ponen las distintas escenas en su secuencia aproximada, y entonces estamos en condiciones de visualizar cada toma en relación con las que la preceden y con las que la siguen.

Una vez hecho esto, se estudia el resultado sobre una moviola o sobre una pequeña pantalla, proyectando la película varias veces, tratando en cada una de imaginarnos que la vemos por primera vez. Luego deben juzgar el resultado obtenido.

En el próximo artículo seguiremos tratando este asunto y discutiremos la manera y medios de corregir los inconvenientes anotados a este respecto: fallas de continuidad, acciones no armónicas, fotografía desigual, escenas no efectivas y otras. No debemos desalentarnos si nos parece que vamos lentamente hacia el punto principal. La mecánica de la compaginación puede explicarse con mil palabras, pero después de leerlas no quedaremos ni convencidos ni ilustrados. La parte práctica o mecánica es importante, pero es mucho más importante y vital el punto de vista.

Las ilustraciones del artículo anterior y las que acompañan a éste muestran algunos de los métodos que hemos discutido en detalle, y sobre los que volveremos a tratar.

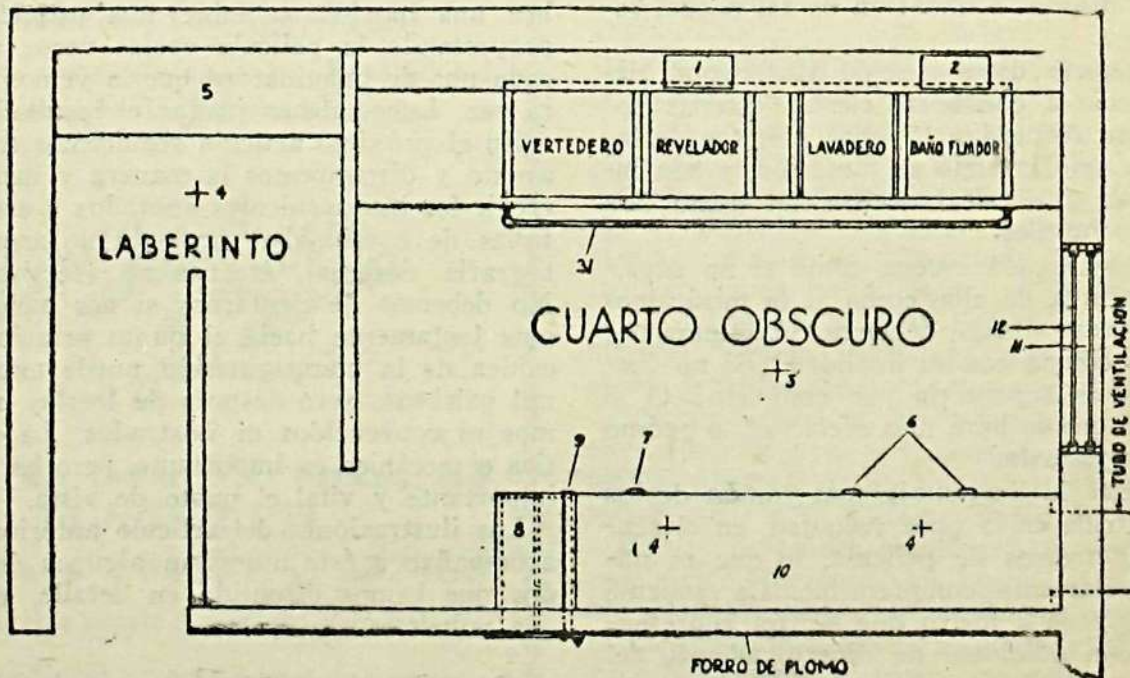
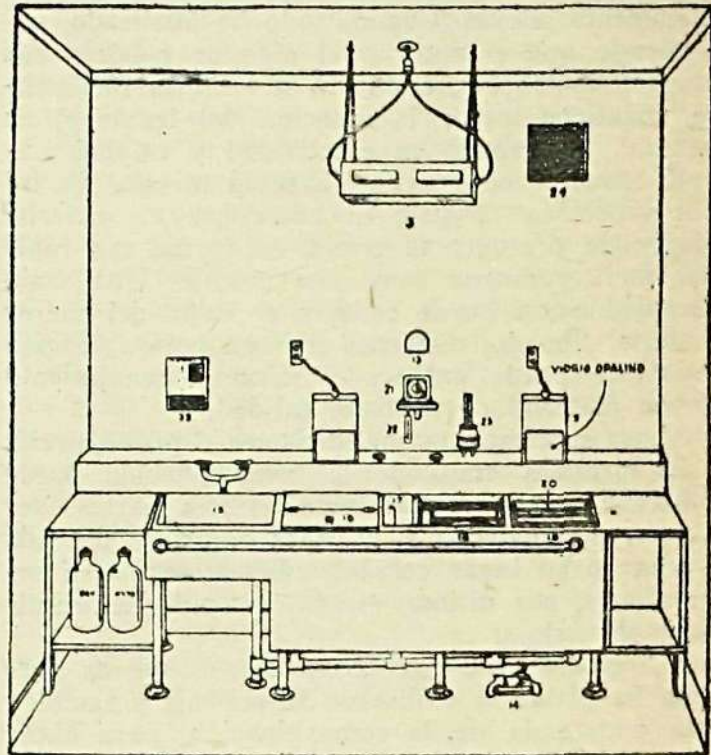
(De "Cinecámara".)

EL LABORATORIO MODERNO

Dos gráficos para una buena instalación del laboratorio.

INDICACIONES

1. Lámpara de seguridad Wratten núm. 2, con vidrio serie 2.
2. Lámpara de seguridad Wratten con cristal opalino, conectada con el conmutador accionado a pedal.
3. Caja de luz indirecta (doble).
4. Lámparas de seguridad Eastman, con vidrios serie OA, suspendidas del techo.
5. Almacén para productos químicos.
6. Secadores de película.
7. Almacén.
8. Escaparate para papeles.
9. Cerradura de seguridad.
10. Banco de trabajo.
11. Ventana.
12. Interceptor a prueba de luz.
13. Lámpara de seguridad Brownie con vidrio serie 3A.
14. Dispositivo conmutador actuado a pedal.
15. Artesa o tina.
16. Tapa a prueba de luz sobre el departamento para revelar.
17. Recipiente para escurrir con desagüe.
18. Departamento de lavado.
19. Sección de fijado.
20. Dos tanques esmaltados.
21. Cronómetros Eastman, modelo B.
22. Termómetro Eastman para tanque.
23. Válvula termostática para mezclar el agua.
24. Ventilador.



2 rollfilms de Calidad



SOLICITELOS A SU HABITUAL PROVEEDOR



MATERIAL
FOTOGRAFICO
DE GRAN
CALIDAD



PRODUCTOS FOTOGRAFICOS S.A.-BILBAO



HAUSER Y MENET - MADRID