



otro cine

AÑO III • N.º 15 • 1954

UN CURSO DE CINE:
HABLAN LOS DIRECTORES
SOBRE EL CINEMASCOPE
LA CINEMATECA EDUCATIVA
EL ARTE DE LA REALIDAD
EN TORNO A UN CINE CATÓLICO
¿DONDE VA EL CINE AMATEUR?

"ENTRE-VÍAS"
de Pedro Balaña
Bonvehí.



Filmoteca
de Catalunya

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



B 8

dos modelos...
...una sola calidad



MODELO B8

Marchas: normal y continua; imagen por imagen; 8 - 12 - 16 - 24 - 32 - 48 y 64 fotogramas por segundo • Torreta para dos objetivos. Visor continuo • Contadores métrico y acústico. Disparador de cable • Tabla de exposición.

MODELO C8

Las mismas características • Un solo objetivo de montura Standard.



C 8

BARCELONA
ARIBAU, 74
Teléfono 30-20-09

REPRESENTANTE
GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

FilmoTeca
de Catalunya



AÑO III 1954 NÚMERO 15

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la
SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactores-Jefe:
JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

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

Sumario

- Editorial** Período de transición.
- Estética** J. López Clemente: «Notas a un Curso de Cine». I. Hablan los directores.
J. de Prada: «El cine, arte de la realidad».
- Opiniones . . .** Jorge Juyol: «Cinemascope se escribe con C».
José Torrella: «¿Hacia la desnaturalización del cine amateur?»
- Reportaje . . .** J. López Clemente: Entrevista con el Director de la «Amateur Cinema League».
- Crónica** «La cinemateca educativa en marcha.»
A. G. de Otaola, S. J.: «Bilbao, avanzada de un movimiento católico en torno al cine».
- Temas** Juan Blanquer: «Vals, guión para un film amateur».
- Técnica** Boyer-Fabeau: «El Montaje».
Última hora técnica - Consultorio.
- Actividades . .** Cine amateur. - Concursos. - Cineclubs. - Origen de los Cineclubs.
- Actualidad . .** Bibliografía. - Enfoque a la actualidad.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85	
3 números (Semestre)	55 Ptas.
6 números (Un año)	100 »
Socios de la Sección de Cine Amateur del C. E. C.	90 »
Extranjero (Un año)	150 »
PRECIO DEL EJEMPLAR.	20 »

PERIODO DE TRANSICION

Si logramos imaginar el actual momento cinematográfico leído en una futura historia del cine, nos daremos cuenta de su grado de desorientación. Una evocación de tipo humorístico, dentro de diez o veinte años, será facilísima y eficaz. Porque, realmente, estamos sumidos en un mar de confusión como nunca, ni en el paso del cine mudo al sonoro, se había producido.

Vivimos — no hay ninguna duda — un lento e ingrato período de transición.

De una parte, la ambivalencia del blanco y negro y el color, que no sabemos si persistirá indefinidamente — ¡así fuese! — y, dentro del color, la variedad de procedimientos en pugna.

De otra parte, el formato de la pantalla unido a una serie de cuestiones ópticas. Cada empresa productora tiene su sistema y suponemos a los empresarios exhibidores metidos en un verdadero berenjenal, con el que nos hacen un lío a los sufridos espectadores. La 3-D, el Cinemascope, la pantalla panorámica, la superpanorámica, la semipañorámica... Y aún nos falta el Cinerama, el Vistavision, el Superscope y quién sabe cuántas cosas más que leemos por ahí.

Por último, el sonido, que amenaza envolvernos con su tentacular estereofonismo.

¿Cómo será, en definitiva, el cine dentro de un futuro próximo? ¿No resultará que a la postre nos quedaremos sin cine — por lo menos, sin el cine nuestro, el que hemos vivido y hemos amado?

Hay criterios dispares respecto a la solución de esta incógnita. Y lo curioso es que con ello parece producirse un fenómeno inverso al de cuando el cine pasó de su silencio a la conquista del mundo acústico. Entonces los jóvenes se interesaban por la innovación; creían en ella. Ahora los jóvenes abominan de los nuevos procedimientos, se aferran a las formas ya clásicas del cine. Mientras que los experimentados, precisamente porque tienen vivo en la memoria el fracaso de las voces agoreras que se hicieron sentir hace un cuarto de siglo contra las posibilidades de eficiencia estética de la sonoridad, se sitúan ahora en un plano de prudente reserva.

Y no fallan quienes, aunque sin demasiado entusiasmo ni convicción personal, creen en la sedimentación más o menos unificada de los nuevos sistemas y en su motivación de unas leyes estéticas propias que nuestra corta mente no puede por ahora preformar.

Tenemos, entre los nuestros, al crítico José Palau, colaborador de esta publicación, con sus buenos veinticinco años dedicados al estudio de un arte joven y cambiante, quien varias veces ha manifestado en "Destino" su creencia en la posibilidad de que el cine encuentre la forma estética de sus nuevos zapatos. Y entre los de fuera, leemos en el libro "El arte del cine", del crítico inglés Ernest Lindgren, la siguiente afirmación: "El progreso técnico enriquece al cine, aunque no aporte innovaciones fundamentales. Se ha hablado de los peligros que ofrecen estos avances; ahora se habla de los peligros del relieve, de que puede terminar coartando la libertad en el montaje. La razón aducida es que se llegará a una tal ilusión de realidad, que los cambios de plano pueden hacerse molestos y antiestéticos. No creo en el fundamento de estos temores, antes bien, considero que la nueva dimensión permitirá al director concebir nuevas formas, que darán al cine emoción y riqueza expresiva hasta hoy inalcanzables."

Armémonos, pues, de paciencia ante el ataque masivo de cinemascope y otras zarandajas. Hemos de dejar que el tiempo haga su obra y confiar que cuando los técnicos señalen una tregua en su frenético laborar de ahora tomarán la iniciativa los esletas. Así ha andado el cine desde que sus inventores lo colocaron en el mundo con la etiqueta de aparato físico-recreativo. Tras de cada Lumière ha habido un Mèlies aguardando su hora.

¿Detener el avance del progreso?... ¡Hum!

¡FELICES PASCUAS!

Si nuestras previsiones no fallan, este número verá la luz en pleno período navideño. Es oportunísimo, pues, que en él felicitemos las Pascuas a nuestros queridos suscriptores, anunciantes, colaboradores y amigos en general.

A los de Barcelona y provincia hemos obsequiado, con motivo de las próximas fiestas, con una sesión de films del canadiense McLaren, que ha tenido lugar el 10 de este mes de diciembre, en el Centro Excursionista de Cataluña, exclusivamente para suscriptores y anunciantes de OTRO CINE. Tratábase de un programa en el que figuraban varios títulos que por primera vez se daban a conocer en España.

A todos en general, con el mismo afecto a los de lejos que a los de cerca, deseamos muy felices Pascuas y un próspero Año Nuevo.

Tal como habíamos anunciado en nuestro número anterior, empezamos en el presente la publicación de una serie de artículos de nuestro asiduo colaborador José López Clemente, en los que ofrece a nuestros lectores un extracto de las lecciones recibidas personalmente por él en un curso de cine de la Universidad de Los Angeles, al que asistió este último verano.

J. LOPEZ CLEMENTE

Notas a un CURSO DE CINE

LA Universidad de California, en Los Angeles, conocida abreviadamente por UCLA, cuya fundación data tan sólo de 1919, es la Universidad joven del Estado de California, en oposición a la antigua o de Berkeley, pero sin embargo, por el prestigio de sus enseñanzas, se codea desde hace ya tiempo con las más famosas instituciones similares de los Estados Unidos: Harvard, Chicago, Columbia.

Por las aulas de UCLA pasaron en el verano algunos de los más renombrados técnicos del cine de Hollywood para exponer, en un curso de seis semanas, sus procedimientos de trabajo, sus teorías y sus experiencias profesionales. Sus charlas iban acompañadas con la exhibición de películas en las que ellos

habían intervenido como productores o guionistas, como directores o músicos, como escenógrafos o montadores, o bajo cualquiera de los complejos aspectos que presenta la producción cinematográfica.

Para la mejor demostración de las nuevas técnicas en la exhibición de películas, algunas proyecciones se pasaron en los mismos estudios o en los locales de la famosa Academia de Hollywood. Estas notas, tomadas en el transcurso de las conferencias o de charlas privadas, son notas al pasar que sólo pretenden presentar en forma llana y simple lo que dicho doctoralmente sumiría a ustedes en el más profundo letargo.

HABLAN LOS DIRECTORES

GEORGE SEATON

Para George Seaton el cine es más bien teatro. Esto no hacía falta que nos lo dijera, pues ya se deja traslucir esta tendencia teatral en la mayoría de sus películas.

«Vengo del teatro, de escribir comedias. Me preocupo más que de otra cosa, de la interpretación de mis actores; más que de los movimientos de cámara o de la fotografía. Lo más que hago es probar varios encuadres y luego elegir. También me reservo el derecho de hacer el primer «cut» o montaje de la película.»

Seaton es alto, de fuerte complexión, moderados ademanes y viste las canas de sus cuarenta y tres años. Su experiencia cinematográfica abarca las siguientes facetas: Autor, por ejemplo, de *Un día en las carreras*; guionista de *La canción de Bernardette*; director-guionista de *For Heaven Sake* y *Anything can Happen*; director de *Milagro en la calle 34*, *Appartment for Peggy*, *El niño perdido* y de su último film *The Country Girl*.

La mayoría, comedias de las que se recuerdan. «Creo que las comedias tienen que decir algo. No basta acumular situaciones para producir una comedia. Las comedias que no se recuerdan no son buenas comedias, son «joke comedies» (1).

A pesar de sus antecedentes teatrales, George Seaton da en sus obras más importancia a la acción que al diálogo. «Lo importante es la situación, no lo que se dice. Además procuro siempre centrar la acción en una sola persona, sin derivaciones hacia otros pequeños argumentos dentro del argumento general.»

En su última película, *The Country Girl*, adaptación de una obra teatral que tuvo gran éxito en Broadway, Bing Crosby interpreta el papel más dramático de su carrera. Entre él, incorporando el personaje de un actor desmoralizado por la bebida, Grace Kelly, en el de su mujer, y William Holden, en el del director de escena que tiene fe en su amigo y quiere rehabilitarle, se desarrolla esta comedia dramática.

«Muchos buenos actores teatrales están perdidos en cuanto se

les rodea de luces en el plató y se les marcan los menores movimientos que han de ejecutar ante la cámara; por ejemplo, en qué momento determinado y preciso han de encender un pitillo. No soy partidario de gritar en el plató. No es necesario, con el simple gesto basta.»

Su *Milagro en la calle 34*, deliciosa comedia-farsa sobre Santa Claus, tuvo mucho éxito en América, donde se ha convertido en pieza clásica que se exhibe regularmente todas las Navidades. Fué rodada el 35 por ciento en Nueva York durante la cabalgata de juguetes del Thanksgiving Day, por la Quinta Avenida y Times Square y en los grandes almacenes de la calle 34. Se contrataron gran cantidad de «extras» para que formaran parte de la multitud que se agolpa anualmente al paso de la comitiva. El rodaje total se hizo en 28 días.

Alguien preguntó a Seaton: «¿Y usted cree en Santa Claus?»

«Creo en lo que representa», contestó rápido.

Su velocidad en el rodaje la mide por el número de páginas



(1) Joke comedy, la comedia de situaciones divertidas, aun a costa de la verosimilitud, que ya ha olvidado el espectador al levantarse de su butaca.

de guión que se ruedan por día. El término medio es el de cinco. Esta forma de medir el trabajo en el Estudio es más racional, ya que el número de planos no indica nada de por sí. No es lo mismo rodar un largo plano con «dolly», por ejemplo, que el simple primer plano de un objeto.

En Estados Unidos los Estudios tienen por costumbre exhibir las películas antes de su estreno oficial ante el público, para observar cómo éste reacciona ante la obra y para conocer su opinión mediante un cuestionario que llenan los espectadores a la salida. Muchas veces, después de estas sesiones o «pre-views», se cambian escenas, se suprimen diálogos, se corrige o modifica la música o el montaje... Seaton nos contó que como autor de *Una noche en la ópera*, la jocosa película de los Marx, fué a la «pre-view» de la misma que se celebró en la ciudad californiana de San Diego, cerca de la frontera mejicana. Los que habían intervenido en la película se las ofrecían muy felices, pues realmente se habían divertido mucho haciéndola. Pero nada más empezar la proyección se les heló el entusiasmo. Ni el menor conato de risa se produjo en toda la noche. A la salida, reunidos en conciliábulo, hicieron los más variados proyectos para cambiar, poco menos que de arriba-abajo, toda la película. Por fin decidieron celebrar una nueva sesión previa en Hollywood, y aquí las cosas cambiaron por completo. Las carcajadas fueron estruendosas toda la noche y se inició a partir de entonces el éxito mundial de este film de los famosos «clowns». Desde entonces a George Seaton no se le ha ocurrido celebrar ninguna nueva *pre-view* en la alegre ciudad de San Diego.

GEORGE STEVENS

George Stevens, a diferencia del otro Jorge, fué antes que nada director de fotografía «He aprendido el cine desde el punto de vista del cameraman. Lo primero que hago es pensar visualmente en la acción, en la cámara. Ante un grupo de personas tomadas en plano general, si nos preguntamos ¿qué hace aquella persona determinada?, tenemos que acercarnos a ella en P. P. para saberlo. Y si queremos saber más, penetrar más, nos acercaremos hasta un gran primer plano de los ojos. Los ojos es lo más expresivo. Por sus ojos sabremos algo de una persona.»

Esto que dicho así parece pura teoría, lo ha expuesto prácticamente y de forma magistral George Stevens en su film *Un lugar en el sol*, con los más bellos y expresivos primeros planos que el cine nos ha dado. Planos psicológicos de Montgomery Clift, el joven ambicioso; de Elizabeth Taylor, la joven heredera enamorada, y de Shelley Winters, la muchacha seducida y abandonada. Sentimientos, pensamientos, emociones, a través de las miradas profundas de los actores.

«El guión son palabras y se queda muchas veces en guión. No basta con decir: Primer plano, plano medio, plano general. Hay que componer «atractivamente» cada plano. Yo no sé qué duración voy a dar a cada plano. Debemos pensar a través del ojo de la cámara. Se hace un primer montaje y al ver la proyección se siente lo que debe durar cada plano.»

Así ha trabajado Stevens en *Un lugar en el sol*, verdadera obra maestra del cine, basada en la novela de Teodoro Dreiser «Una tragedia americana». «Tuvimos que cambiar el título para que no diera una idea demasiado total. *Un lugar en el sol* no es un relato más; no es tampoco una adaptación. Es el intento de contar lo que Dreiser escribió para otra generación y hacerlo asequible al público de ahora. Su estructura fílmica tenía que ser muy distinta de la de la novela. Lo que estaba proyectado para ser leído en veinticuatro o más horas tenía que ser relatado en una proyección de dos. Lo más difícil era llegar al «climax» en este relato amoroso convencional. Al hacer una película, tengo en cuenta dos cosas: la pantalla, lo que se va a reflejar en la pantalla y el público.»

A Stevens le interesa lo que el público puede aprender de sí mismo, no de los demás, viendo una película. Según él, la base de la tragedia de Dreiser radica en que «toda educación



Secuencia del teléfono, del film *UN LUGAR EN EL SOL*



le había sido negada al joven Eastman». Particularmente me ha impresionado, siempre que he visto este film, su composición musical. Es un contrapunto entre la imagen a veces estática y la música progresando hacia el drama. La melodía de la radio la noche en que todo ocurre en la habitación de Shelley Winters. El canto estridente y agorero del pájaro sobre el lago. Los ladridos de los perros, sucediéndose en diversos sitios. Las sirenas de los policías encadenando sus llamadas. El símbolo emocional de la radio y de las canoas surcando atronadoras el agua.

George Stevens tuvo muchas discusiones con Waxman, el autor de la partitura de la película, por desacuerdos de concepto. Cuando Montgomery Clift dice adiós desde la celda a su prometida, se subraya la acción con una música triunfante, no trágica, por voluntad de Stevens, como símbolo del amor entre ambos.

«Tiene que prevalecer el gusto y la voluntad del director en todo momento.» También hizo añadir los latidos del corazón del joven, golpes secos que se oyen cuando va remando en la barca. En esta secuencia se intercalan primeros planos de las dos personas bogando en la soledad del lago. El ritmo está medido por tres golpes de remo espaciados; luego una espera, amenazadora espera; por último la violencia. El ritmo de las escenas está maravillosamente calculado en todo momento. Así la escena del teléfono, larga, aguantada en un plano general subyugante, va seguida por otra que lleva seis o siete cortes de plano. La belleza y juventud radiante de Elizabeth Taylor — que aquí ha hecho su mejor interpretación —, está también usada para contrastar la fealdad y abandono de Shelley Winters.

Sobre el proyecto que tuvo Eisenstein de realizar la versión de la novela de Dreiser, Stevens dice: «Para mí lo de Eisenstein era falso. Me sonaba a remeros del Volga. Pretendía hacer una película sobre gente de la que ciertamente no conocía apenas nada».

Refiriéndose a la comedia nos dijo: «Encuentro que es más fácil hacer *Un lugar en el sol* que una comedia». No cree en las «películas-mensaje». No hay más mensaje en las películas que el que el público es capaz de encontrar en ellas. Cree que *El nacimiento de una nación* es la obra capital del cine americano, «porque en ella está todo lo que se puede hacer en cine».

Alguien le preguntó: Si tuviera que volver a hacer *Un lugar en el sol*, ¿qué es lo que cambiaría?

«Sólo reharía el primer rollo de la película. El resto no lo tocaría. Rehacer algo supone hacerlo con un nuevo interés, con una nueva emoción.»

ANTHONY MANN

Para Anthony Mann, el director de la película sobre el músico Glenn Miller, es importante que el realizador conozca los problemas del actor. Él lo sabe porque procede del teatro y ha sido actor de teatro. Los problemas de la interpretación y los problemas personales determinan en parte los sentimientos del actor. El director debe conocerlos para sacar partido de ellos. También el conocimiento del montaje es muy valioso para el director. Debe saber de iluminación y de cámara; pero si toda la parte técnica de una película es buena y la interpretación mala, la película fracasará.

«Trabajo siempre con el escritor desde el principio hasta el fin, hablando y hablando. Por bonito que sea un paisaje o un decorado, no basta con enseñarlos. Hay que definirlo o enseñarlo con personajes. Esto lo he aprendido del gran maestro John Ford. Carezco del humor de un Langdon o de un Chaplin, a los que siempre he admirado mucho. En *Música y lágrimas*, cuando Jimmy Stewart va a buscar a su prometida y la obliga a salir de la cama para bajar a verle, ella, antes de salir del cuarto, se acuerda que está sin arreglar y se da un toque rápido de carmín a los labios. Pues bien, esta escena no se escribió por mí para hacer reír, sino para definir a un personaje. La misma intención tiene la otra escena en que Glenn Miller va a buscar trabajo con su amigo a un *dancing*. La cámara se detiene a la puerta sin entrar; de pronto se para la música que se oía dentro y salen los músicos sin haber sido contratados.»

Lo importante es cuidar las escenas-claves que pueden ser cuatro o cinco en una película. Hay que gastar en ellas más tiempo y más dinero. El relato hay que referirlo a través de los personajes. Es lo que hizo Mann en su primera película *T-Men*, realizada con sólo doscientos mil dólares en las calles de Los Angeles. Era un documental interpretado por dos personajes a través de los cuales todo se iba sabiendo.

«La cámara para mí es muy importante. Hay muchas maneras de situarla en cada escena, pero sólo una perfecta.» Sin embargo, Anthony Mann no cree que haya que mover mucho la cámara. Evita el uso de la «dolly» siempre que puede porque se lleva mucho tiempo la iluminación de los planos en que



Del film *MÚSICA Y LÁGRIMAS*

interviene este importante artefacto. Usarla bien es muy difícil, aunque muy efectivo. Así, por ejemplo, *Brigada 21*, el film de William Wyler, rodado casi totalmente en la dolly, es un ejemplar trabajo de cámara.

«Lo más apasionante en el trabajo del director es quedarse por la noche solo en casa trabajando en el guión y ensayar diferentes escenas hasta elegir la que se cree la mejor. Por la mañana llego al estudio y explico al operador lo que quiero, luego a los actores. Después ensayamos para ver cómo da. Fijo todo absolutamente: las posiciones de la cámara. Los muebles. De dónde vienen los personajes, a dónde van. Pienso también en la música, que discuto con el compositor y con los técnicos y especialistas del estudio. En *Música y lágrimas* me ha preocupado más la música que en ninguna otra película, pues deseaba adaptar la imagen al espíritu de Glenn Miller. En la orquesta que interviene en el film toman parte doce músicos que pertenecieron a la orquesta de Miller y en su opinión hemos conseguido el «mood» musical de la película.»

Anthony Mann no ha hecho Cinemascope, pero en cambio ha trabajado en el otro proceso conocido por Vistavisión de la Paramount, que cree que es mejor porque se elimina la distorsión que el Cinemascope presenta. Sin embargo, reconoce que el Cinemascope ha prestado un gran servicio al espectáculo cinematográfico al conseguir llevar otra vez el público a los cines. No recomienda, como por algunos se ha indicado, la combinación de dos métodos distintos, por ejemplo Cinemascope y pantalla normal, u otras análogas. Únicamente lo juzga utilizable para efectos especiales.

«Creo que el gran medio del cine es el primer plano. No existe nada análogo en otros espectáculos. El cine fué arte desde que se desarrolló el primer plano.»

Sus films predilectos y que juzga de más éxito son los que llama «suces-films», es decir, aquellos en que el personaje principal lucha por conseguir algo y al final lo consigue. Siguiendo mi camino está dentro de esta categoría de películas; también, por ejemplo, *Pasteur*. En cambio, *Sierra Madre*, un film bueno, fracasó en su opinión por falta de un propósito intenso y bueno de sus personajes. «El corazón de los personajes es lo más importante.» Por último nos confiesa: «Quiero hacer películas para atraer al mayor número de gentes. Con *Música y lágrimas* quise atraer a todo el público, al menos a todo el público anglosajón».

Anthony Mann

He aquí un artículo escrito por un hombre joven. Un enamorado que se resiste a que le trasformen la imagen de su amada con nuevas líneas H. El quiere a su amada —la estética cinematográfica— tal como se prendó de ella al conocerla. Nosotros, que no queremos ahogar la voz de la juventud, y mucho menos cuando está inspirada por un amor idealizado y sincero, publicamos el artículo y no dudamos que el lector habrá de reconocer que, de acuerdo o no con el autor, su artículo tiene un señalado y doble interés: histórico y muy actual.

CINEMASCOPE SE ESCRIBE CON C

A la plaga de innovaciones técnicas que venimos sufriendo, y que nos obligan a consultar la cartelera de los sistemas antes de entrar en el cine, se ha unido una nueva calamidad: EL CINEMASCOPE. En el desván de los artilugios cinematográficos creados con el único propósito de deslumbrar al público, quedaron arrinconados en el olvido, desde los «cinemascope» de nuestros abuelos hasta el actual. Ahora los hemos desempolvado.

El afán grandilocuente y el mal gusto de Abel Gance fraguaron el Tríptico que acompañó en 1927 a su *Napoleón*. Unos años más tarde y en la versión sonora de la cinta, el *sonido en perspectiva*, conseguido por altavoces distribuidos por la sala, quería asombrar a los mismos espectadores que en su juventud derribaron los bancos al ver avanzar a la locomotora de los Lumière, cuando el cine nacía junto al tema del tren.

En 1929, el alemán Karl Grune, en su *Waterloo*, usaba nuevamente la simultaneidad de escenas volando sobre el tríptico. Después... los partidarios de la pantalla *serpiente* —dejo para los técnicos lo de «miracle mirror»— echarán sobre mí la culpa de haber cogido por los pelos de las analogías al Tríptico y «Cinemascope», pero en seguida tendrán que convenir que la génesis del sistema es tan vieja como el cine.

Efectivamente, nada menos que en 1897, Raoul Gromoin-Sanson patenta el *Cineorama* (1) o *Cinecosmorama*.

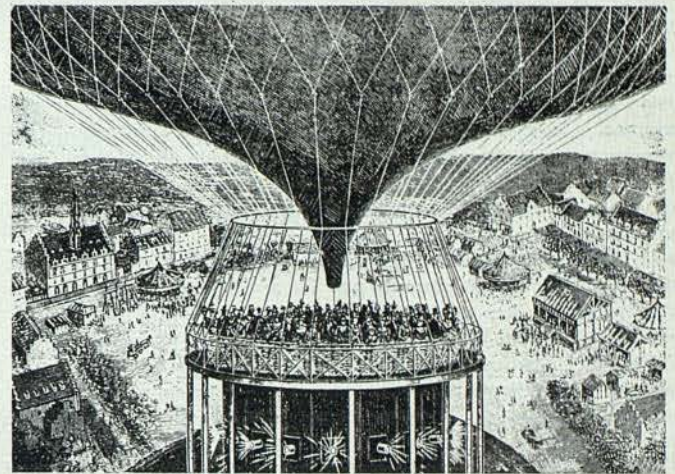
Consiste en diez cámaras dispuestas en círculo y equidistantes entre sí, que filman una panorámica del lugar elegido, la que luego pasará a la pantalla circular gracias a diez proyectores igualmente colocados, no advirtiéndose solución de continuidad.

Al ser presentada la novedad en la Exposición Universal de París (1900), se proyectan unas vistas entre las que figuran las de la plaza de toros de Barcelona (no es tampoco nueva la exportación de nuestro folklore). Pero la «túnica sagrada» de aquella ocasión fué la representación de un globo en ascenso y debemos convenir que existió una mayor imaginación que la que ha concurrido en el experimento actual.

Los espectadores se situaron en un decorado representando la barquilla de un globo. Los radios de luz invadieron la pantalla circular y... Pero será mejor que dejemos hablar a un espectador de aquella época:

Una multitud inmensa rodeaba el globo, señalando con el dedo a los pasajeros. Se sentían ganas de gritarles algo. Pero de pronto se alzaban los rostros de la multitud. Los hombres se hicieron más pequeños, la vista de París se alejaba. El globo subía... En la barquilla, una señora atacada de vértigo da un grito. Los hombres de aptitud marinera contemplaban los monumentos de París que se distinguían claramente en la lejanía. Después la vista se esfumó. Incluso desapareció la Torre Eiffel, y se olvidaba que la barquilla seguía a sus pies, y que a pocos pasos de allí la gente comía en el establecimiento de Kaemmerz. Docientas personas vivían en una barquilla su primera ascensión.

No el «peligro» de tan singular aventura, sino el de un incendio supuesto por el funcionamiento simultáneo de los diez proyectores requeridos por el sistema, determinó la desaparición del *Cineorama*. En términos generales, el monstruo, llamémosle *Cineorama*, *Cinemascope* o *Cinecosmorama*, había nacido.



Lo único distinto son los medios de consecución y la mayor riqueza imaginativa de 1897.

Tuvieron que transcurrir treinta años para que, en el mismo momento que Gance especulaba con su Tríptico, el también francés Henry Chretien inventara el *hypergonar*, que presentó en 1927 ante la Academia de Ciencias de París, en 1928 en el Congreso de la Sociedad Francesa de Química y en la Exposición Lumière en 1937. Los cineístas no le dedicaron la menor atención.

Chretien es, empero, hombre tenaz, y como tal, tras la guerra, en 1951, con su *hypergonar* bajo el brazo, marcha a Turín e insiste nuevamente en la Exposición de Técnica Cinematográfica.

Viejo y anonadado por el peso de un nuevo fracaso, se retira de la lucha.

Bastó poco tiempo para que Hollywood, con el embarazo de una industria que decaía vertiginosamente, tuviera la necesidad de buscar refugio en el relieve con sus gafas, en la decapitación en las pantallas panorámicas y en pruebas de nuevos formatos que alcanzan hasta los 42 mm. El único deseo es el de agrandar el tamaño de las imágenes, aunque el cine se quede muy pequeño.

En estos momentos, por los ámbitos de una de las más importantes productoras resonó como un aldabonazo el nombre de Henri Chretien, y a pesar de que habían caducado las patentes del *hypergonar*, se requirió al viejo profesor para proceder a la fabricación en serie de sus lentes compresoras, para posteriormente y con la mayor celeridad lanzar con toda la fuerza de la catapulta publicitaria el CINEMASCOPE.

El profesor de física Henri Chretien, con el invento que ya consideraba inútil, cobrará en un plazo de cinco años un mínimo de un millón de dólares. Lo que hubiese sido un sueño a los cuarenta años, llega a la realidad a los setenta.

(1) Datos del *Cineorama*, tomados del libro «Historia del Cine», de Carlos Fernández Cuenca.



NAPOLEÓN, de Abel Gance (1927)

Hasta aquí la demostración de que el Cinemascope no es nada del otro jueves, sino de muchos jueves atrás que se remontan a la Edad Antigua del cine, cuando era confundido con cualquier cosa, mientras aguardaba la llegada de Méliès, que por aquel entonces se entretenía con la sombra del experimento de física recreativa en espera del juego de magia que lo convirtiera en cine.

Y si ya existía como posibilidad desde 1897 y como invento desde 1927, debemos convenir que ha arribado al estante de las realidades por una necesidad económica, encauzado en el mismo surco del 3-D, del que ya hablamos en estas mismas páginas.

Pero no hemos llegado hasta aquí para narrar en brevario la historia y prehistoria del «Cinemascope» — que no lo merece —, sino para hablar de él como intruso que ha puesto en peligro las esencias del cinema.

La baja cultura cinematográfica media que alinea a millones de espectadores; esa masa que ha hecho posible la holgada vivencia de un cine americano cada día más degradado artísticamente y que ha admitido impávido cintas inglesas de la categoría de *Perseguido* o *La suerte está echada*, este mismo público que ha coreado las fanfarronadas de Cecil B. de Mille, es el que indirectamente ha pedido el «Cinemascope».

América, al ver las ruinas de su «star-system», al comprobar la escasa aceptación del relieve, ha pronunciado aquella frase de charlatán: «Más difícil todavía...», o mejor, la ha parodiado cantando: «Más grande todavía...» y ha fijado la calidad y aceptación de su cine en la dimensión, sin darse cuenta de que lo importante no es el tamaño de las pantallas, sino que el público logre entrar en ellas.

En el campo comercial podemos fijar el ejemplo de *Lili*, que en un local de reestreno ha permanecido en cartel trece sema-

nas, sin estar acogida a ningún sistema mágico. El secreto reside en haber logrado que el público se funda en la pantalla, fustigado por una narración y unos personajes que le atraen. La lástima es que *Lili* pudo haber sido una buena película que se ha desviado en concesiones.

Si se han gastado unos millones en el «Cinemascope» y se han sumado recaudaciones tan importantes como la de 1.700.000 pesos en las dos primeras semanas de exhibición en el cine Broadway de Buenos Aires, y un total de 5.284.200 al alcanzar las doce semanas en el mismo local (las películas más taquilleras en el mismo tiempo no rebasan 1.700.000 pesos), hay que justificar las excelencias del sistema y en lugar de hablar claro se apela a lo ilícito, diciendo que la pantalla *serpiente* responde a una proporcionalidad con el campo visual del hombre, sin tener en cuenta que en los más elementales estudios estéticos se echa mano de la prueba del rectángulo, en la que el pretendido «espejo milagroso» (1:2.55) ocuparía sin duda posición negativa, precisamente por su desproporción estética, en razón directa de una longitud que requiere una altura aproximadamente un cincuenta por ciento mayor que la actual.

Por otra parte es muy problemático que el campo visual se encierre en la estrecha «mirilla de tanque» del «Cinemascope», y aun admitiéndolo con muy buena disposición, moriría inmediatamente tal proporcionalidad al resultarnos las figuras multiplicadas, aconteciendo lo contrario con el paisaje. Esto sucede también en el cine que ahora debemos denominar «normal» para distinguirlo de las demás aberraciones, pero éste jamás nos ha hablado de tal proporcionalidad con lo real, ni nos ha sumido en la grotesca visión de una Marilyn Monroe convertida en Gulliver.

Los principios fundamentales que han hecho posible la existencia del Cine y que nos han permitido la esperanza de un Arte Cinematográfico, se vienen abajo al soplo del «elefantismo» — de tal ha sido calificado sagazmente el Cinemascope — que nos remite a un pseudo teatro, al olvidar aún más ese elemento primordial que es el montaje, cuyas posibilidades — lo repetiremos en cuantas ocasiones se nos presenten — fueron maravillosamente estudiadas por el maestro de la escuela rusa, Sergéi M. Einstein.

Griffith, en los tiempos heroicos del cine, trabajó y estudió en busca de un lenguaje que le llevó, no al descubrimiento «físico» del primer plano como muchas veces hemos escrito, sino al uso adecuado del mismo como factor cinematográfico, que ahora sus herederos hacen saltar por la borda de un capricho que no podemos admitir porque amamos al cine y comprendemos sus normas, las cuales, a pesar de las vacilaciones de algunos críticos, están perfectamente definidas.

Debemos asentar que no discutimos un formato sobre el que proyectar el haz, ya que dentro del campo de la lógica pueden encontrarse muchos de acuerdo con el aforo y disposición de los locales, sino unas formas que afectan hasta lo más íntimo del cine.

El montaje, el primer plano... deben subsistir a través de

Del film LILI



cuantas novedades se pretendan, porque son el cine mismo y es inútil que pretendamos olvidarlo a la sombra de unos éxitos de taquilla inopinados que pueden desaparecer cuando el público se dé cuenta de que no se le ofrece otra cosa que el «amisterio» de una pantalla alargada en la que la visión de sus ángulos resulta defectuosa, las salidas de campo grotescas, las panorámicas ondulantes con deformación de las imágenes y un grano escandaloso que indetermina los contornos al perder nitidez.

El sonido debe quedar también en sus enormes posibilidades expresivas, de las que ya hemos hablado muchas veces, y no andar saltando de altavoz en altavoz, en un juego de escondite que a través del doblaje resulta más burdo al mostrar a flote todo el cartón de su trampa. Es inconcebible que tengamos que detener el paso de una portada para, al nombre «mágico» de Alfred Newman, «soltar» una orquesta que en la ejecución de una pieza preparada nos diga las excelencias del sonido en perspectiva (se le llama estereofónico) y resulta por demás curioso observar cómo los espectadores dirigen instintivamente su vista hacia atrás, sorprendidos por un canto que nace a sus espaldas, fuera de los límites de la pantalla, cuya *visión abandonan*. SORPRENDIDOS hemos dicho, y ésta es la palabra.

Perspectiva que quiere lanzar el sonido desde el ángulo de situación de unos personajes, en aras de un verismo que también estallará hecho añicos al determinarse igual separación auditiva entre dos entes sentados en un automóvil, y otros dos que en pleno campo se saludan distanciados teóricamente por una veintena de metros.

Y si la multiplicidad de altavoces son precisos para que hagan mucho RUIDO cuando Judas desaparezca por el FORO, debemos pronunciar una vez más el calificativo que tan feliz nos ha parecido: ¡ELEFANTISMO!

A los que abren la boca y los ojos desorbitadamente ante la cortina que no termina de descorrerse mientras se descomprimen las imágenes tocadas por el talismán del *hypergonar*, les preguntaremos: ¿Por qué una pantalla de veinte metros, si va a sobrnarnos constantemente más de la mitad y cuando aparezca el mar seguirá pareciéndonos de estrechos límites comparado con la realidad?

La mayor similitud con lo real es lo que quieren muchos, que también desprecian a Van Gogh, a Lautrec o a Picasso porque no pintaron un pan que dé ganas de comérselo. ¡Con lo fácil que hubiese sido comprarlo en la panadería! Pero entonces, ¿por qué van al cine?

Ver el Cinemascope es algo así como si para mirar la figura que en acertada alegoría del trabajo se alza en nuestra plaza de Cataluña, fuera preciso que el escultor hubiese trabajado en un grupo de extensión suficiente para que nuestra vista no se «distrajese» con el paisaje urbano, pero olvidando el detalle de que admirar significa subjetivarse, y de que al ver la figura con sentimiento artístico, o simplemente contempla-

tivo, no vamos a desviar nuestra mirada hacia el desgraciado edificio que se esconde detrás.

Por otra parte, el todo escultórico apartaría nuestra atención del motivo principal. Esto es lo que acontece con el «Cinemascope», que rebota entre las alternativas de ofrecernos cuatro personajes en plano medio, o contentarse con servirnos uno, mientras cinco metros por lado sirven para distraer al espectador con detalles de decorado que no le importan, o con un desenfoque al que no está obligado.

Se nos preguntará si sólo echamos tierra sobre el nuevo método, y a pesar de ser nuestra posición airada y rebelde, debemos convenir que el «Cinemascope» presenta una sola ventaja que se ubica en el campo de la espectacularidad, cuando nos ofrece un paisaje, adquiriendo más amplia perspectiva.

Si una de las películas que nos han entusiasmado se filmara en «Cinemascope», es indudable que, generalizando mucho, seguiríamos encontrándonos ante una cinta muy apreciable, pero sus valores se quedarían notablemente menguados. Yo no sé si alguien es capaz de imaginarse la escena del teléfono de *¡Qué bello es vivir!*, desarrollada en la teoría del «hypergonar». Es-timo sinceramente que perdería INTIMIDAD y esto es primordialmente importante en cine.

Las secuencias primorosas de estas cintas que repetimos en cada comentario, *Milagro de Mídn*, *Juegos prohibidos*, *Ladrón de bicicletas*, *Viva Zapala*, *Jennie*, *María Candelaria*, *Solo ante el peligro*, *Días sin huella*... ¿Serían posibles en Cinemascope? La respuesta no tiene duda, porque no admiten ni tan siquiera el color.

Conste que no nos encerramos en un cine tal y como es, sin admitir innovaciones, sino que queremos que éstas surjan de una necesidad lógica de expresión y no con ánimo de escándalo.

Conjugando posibles valores y defectos, es preciso determinemos si se pretende convertir al cine en un juego en el que constantemente asistamos a la manipulación, trazando fronteras de grandilocuencia entre la pantalla y el espectador; la compenetración de cuyos elementos va a resultarnos imposible.

Abel Gance, que no ha digerido aún el mal sueño de su Tríptico, escudándose en una pretendida asfixia de las imágenes, en una sintaxis agotada — como si la sintaxis pudiera agotarse — y en una «saciedad» del público, nos habla ya de la *cuarta dimensión* con la pantalla del PROTERAMA, que se estira y se encoge a medida de los pobres descos del realizador.

La «asfixia» puede que se elimine; el mareo, NO.



El Cinemascope:
Del film LA TÚNICA SAGRADA

Con oro, hay cosas que fallan

Cuenta Charlie Chaplin que en los comienzos de su carrera, cuando el dinero todavía era una inalcanzable utopía para él, entró un día en una papelería para comprar unos sobres. Como los dependientes estaban atendiendo a otros clientes, Charlie tuvo que esperar, y mientras esto hacía, su vista atinó a posarse en una reluciente moneda de oro que brillaba en el suelo. Ni corto ni perezoso, lanzó sobre la pieza su pañuelo y luego disimuladamente trató de apoderarse de ella; pero por más esfuerzos que hacía no conseguía arrancarla del suelo. En ese momento se le acercó uno de los dependientes y le dijo con una sonrisa irónica:

—¿Qué le parece señor? ¡Es nuestra cola especial extrafuerte!

El secreto del éxito

De sobra son conocidas por todos las perfectas piernas de la actriz cinematográfica Betty Grable, a propósito de las cuales tantos elogios y exageraciones hemos leído. En cierta ocasión una periodista francesa entrevistó a la «estrella» y le preguntó a qué atribuía ella su éxito.

Contestó Betty:

—Mi triunfo tiene dos razones... ¡Y yo ando sobre ellas!

El número dieciocho tiene «doble»

Se cuenta de un famoso director de Hollywood, cuyo nombre no viene al caso, que queriendo comprobar si un camarero que estaba a su servicio padecía efectivamente de la vista, tal como afirmaba, le presentó dos fotografías y le preguntó:

—Vamos a ver, ¿qué ve usted ahí?

—El número dieciocho.

—Efectivamente, debe usted ir al oculista: son Katherine Hepburn y Gina Lollobrigida.

Bala rasa

La actriz Bette Davis, aunque ya entrada en años, todavía se conserva sumamente atractiva, tal vez no tanto debido a sus encantos físicos, como a su arrolladora personalidad... No hace mucho, estando en una recepción, una de esas rivales que tienen siempre las mujeres famosas, le dijo con muy mala intención:

—Yo tengo miedo sólo con pensar en los cuarenta y cinco años.

—¿Por qué? —le respondió la «estrella»—. ¿Qué desgracia te ocurrió a esa edad?

Difícil de imitar

Hace ya tiempo, el director cinematográfico Victor Fleming indicó a uno de los dobles contratados que se lanzara por una escalera. El pobre hombre vacilaba. Entonces Fleming decidió hacer una demostración personal. Se subió a la escalera y se arrojó en forma espectacular. Una vez en el suelo, y sin levantarse, preguntó al artista:

—Ahora, ¿cree usted que podrá hacerlo como yo lo he hecho?

—Desde luego. ¡Ya comprendo lo que usted quiere! —respondió el «doble».

—¡Estupendo! —respondió Fleming—. ¡Hágalo usted igual! Y de paso pida usted una ambulancia. ¡Me he roto una pierna!

El que recibe el bofetón

En los estudios de una importante empresa cinematográfica estaban rodando una escena los famosos actores Shelly Winters y John Garfield. Era la escena número 148 y Shelly tenía que darle una sonora bofetada a John. Pero como la cosa no acababa de salir bien del todo, según el director, fué necesario repetirla ocho veces. Resultado: John Garfield recibió ocho rotundas bofetadas. Shelly no podía impedir que una sonrisa maligna jugueteara en la comisura de sus labios. En ese momento John rompió en una estruendosa carcajada.

—Pero, ¿qué te pasa? —le preguntó Shelly.

—¿Sabes qué escena estamos rodando ahora? —interrogó a su vez John.

—Desde luego, la 148.

—¿Y sabes qué pasa con la 149?

—No.

—Pues que yo tengo que devolvete la bofetada —respondió tranquilamente John.

Chevalier, el genial, inmodesto

Maurice Chevalier, *chansonnier* y artista de cinema, es tan conocido por sus dotes artísticas como por su modestia.

Un día un ilustre académico francés le dijo ingenuamente:

—¿Como me hubiera gustado ser cantante y tener el éxito de usted!

A lo que Chevalier respondió rápidamente:

—En verdad que es usted ambicioso, amigo mío.

Spencer Tracy contesta

Cuando la hoy famosa actriz Katharine Hepburn recibió su primer papel de la productora Metro Goldwyn Mayer, se sintió poseída de un pequeño complejo, ya que tenía que actuar nada menos que con Spencer Tracy, el magnífico actor. Sin embargo, Katharine, decidida a salir airoosamente, adoptó desde el primer momento una actitud un tanto altanera.

Cuando se enfrentó con Spencer Tracy el día en que iba a comenzarse el rodaje de la película en que ambos intervenían como protagonistas, le dijo al gran actor:

—Me temo mucho, señor Tracy, que yo soy demasiado alta para usted.

A lo que Tracy respondió friamente:

—No se preocupe, ¡pronto la haré sentirse más pequeña!

Solicitud apremiante

En la Redacción de OTRO CINE se ha recibido una carta redactada en los siguientes términos:

"Respetables señores: Con rapidez, señores, mándenme un ejemplar contra reembolso de su revista OTRO CINE, sino me muero."

Al fin creo encontré una buena revista de cine.

Gracias. ¡Muchas gracias!" — J. F.

Hemos salvado una vida contra reembolso. De nada, mandar.

Por la recopilación,

Manuel Amat



EL BUEN CINEISTA



Del film amateur belga FLASH-BACK

Una cuestión que plantea el reciente Concurso Internacional

¿HACIA LA DESNATURALIZACIÓN DEL CINE AMATEUR?

Por JOSÉ TORRELLA

Desorientación parecida a la que sufrió el cine profesional al advenimiento de la sonoridad, hace ahora un cuarto de siglo, se cierne actualmente sobre el cine amateur a propósito de la conquista del sonido incorporado a la película. Esta facilidad empieza ya a producir sus efectos de anticine, de retroceso expresivo, en la magnífica zona de expresividad puramente cinematográfica a que ha llegado el cine amateur.

Y no es que quiera negar al sonido el pan y la sal dentro de la colación estética del film. Al contrario, entiendo como auténtico y aplaudible avance la incorporación del sonido a la película cinematográfica amateur, que viene a solucionar engorrosos problemas de sincronización musical y que puede contribuir, bien empleado, a enriquecer el acervo expresivo del arte cinematográfico con la gama del mundo acústico.

Pero obsérvese que en el Concurso Internacional de la UNICA celebrado este último verano en Lisboa se adjudicó el primer premio de films de argumento a una cinta francesa, «Béatrice», que confía de cabo a rabo a una voz en «off» la narración literaria de cuanto va aconteciendo y deja de hacerlo con las propias imágenes, que a menudo resultan, por sí solas, inexpressivas. «Más que cine — escribe Delmiro de Caralt en su artículo sobre el concurso publicado en nuestro número anterior — es una novela bien ilustrada.»

La adjudicación de un primer premio a este film no deja de ser un síntoma alarmante. Porque lo más grave no es ya que uno o algunos cineastas amateurs se dejen tentar por los cantos de sirena de la incorporación sonora, sino que un jurado internacional integrado por cineastas amateurs de todos los países que se agrupan bajo la enseña prestigiosa de la UNICA, con una solera de dieciséis años, dé el espaldarazo de un primer premio a la nueva fórmula anticinematográfica.

En general, se aprecia en el cine amateur mundial, a juzgar por lo visto en Lisboa, no tan sólo una tendencia hacia determinada innovación técnica — el sonido —, sino incluso a la técnica en todas sus manifestaciones, según lo han expuesto muy

claramente nuestros congresistas y los portugueses. José M.^a Galcerán, delegado oficial de España y este año, además, presidente del jurado, declaró a un periodista portugués, y lo ha reproducido en su informe ante la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña: «Algunos films presentados son excelentes, pero se observa que el sonido, es decir, la incorporación de la banda sonora en los films amateurs dándoles la posibilidad de utilizar la palabra, ésta les facilita de tal manera su finalidad que acaban por olvidar el cine.» Otras manifestaciones al mismo periódico portugués por parte de Delmiro de Caralt, que fué Presidente de la UNICA el año 1952 en que el concurso se celebró en Barcelona: «Creo que el aficionado, obcecado por la técnica, olvida la esencia cinematográfica. Aquélla, transcurridos algunos años, puede resultar anticuada y en cambio la esencia será eterna. Recordemos los antiguos films de Charlie Chaplin en los cuales había sólo una centella de técnica y continúan siendo mejores que sus últimas producciones, que son más pretenciosas. Prefiero los films cuya expresión viene de la imagen y no del comentario literario o teatral, que convierte el film en un libro ilustrado.» Y una declaración, contundente, del congresista Juan Español, del todo ajeno al intrínquis oficial del certamen: «A propósito de algunos films que hemos visto, el cinema amateur, de continuar por este camino, dentro de pocos años se evaporará y tendrá los mismos prejuicios que el profesional.»

Estas opiniones de nuestros compatriotas coinciden con la del doctor Antonio de Meneses, veterano cineasta lisboeta, ex presidente del Club portugués, publicada en el núm. 77 de nuestra colega «Cinema de Amadores» y reportada también por Galcerán en su informe. «Tengo la sensación — manifiesta el doctor Meneses — que en la calificación el Jurado se ha dejado impresionar por la técnica. Según mi opinión, el cine amateur ha sido traicionado con esta clasificación. No fué para premiar y exaltar estas realizaciones que Pierre Boyer, Plaumann, Weissemberg y yo mismo creamos la UNICA. Sólo los españoles,

los alemanes, los suizos y los portugueses mantienen todavía fielmente el idealismo del cine amateur. Ya Pierre Boyer ha llamado la atención reiteradamente a los franceses por estar desnaturalizando el puro estilo amateur para caer en una imitación del profesional y de las historias literarias ilustradas por el cine.»

El Dr. Meneses ataca directamente al punto álgido de la cuestión. Porque aquí conviene distinguir entre una tendencia espontánea de una parte de los cineístas, que si es de lamentar no deja de ser comprensible y carece de responsabilidad, y una tendencia mantenida por un jurado internacional, que éste si que tiene sobre sus hombros una responsabilidad claramente perfilada por la influencia que su actuación ejercerá en el futuro del cine amateur.

Ahora bien, José M.^a Galcerán ha formado parte de ese Jurado y ya hemos visto como personalmente opina. ¿Qué sucede, entonces, en el Jurado?

He aquí unas muy significativas palabras dichas por Galcerán en su informe emitido en el C.E.C., al que me he referido ya otras veces en este artículo: «El haber sido nombrado Presidente del Jurado me impide hacer comentarios sobre la interpretación cinematográfica de ciertos elementos del mismo, cuyas puntuaciones me vi obligado a controlar».

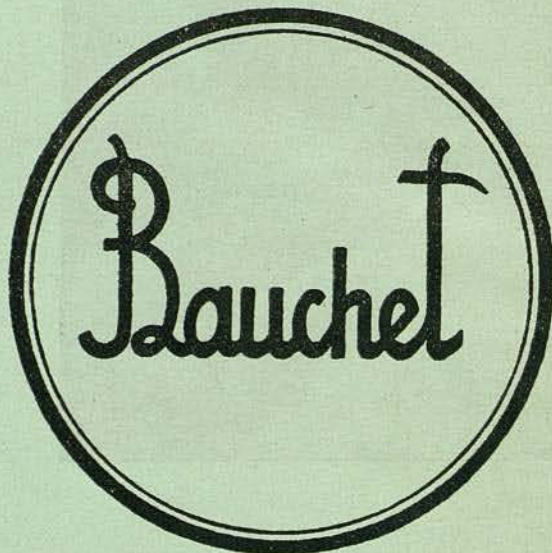
¿Es que los demás países adheridos a la UNICA no envían como delegados en los Concursos Internacionales a elementos competentes, con experiencia cineística y con un sólido criterio amateur, como hace el club representante de la UNICA en España?

La revista portuguesa «Cinema de Amadores», al referirse editorialmente al concurso de este año, escribe la frase «crisis de Jurados». Leído desde fuera, esto puede hacer pensar en el eterno descontento de un concursante escasamente calificado. Pero las manifestaciones de los delegados y congresistas españoles no pueden ofrecer tal suspicacia. Hemos recuperado nuestro acostumbrado segundo lugar, perdido el año pasado por única vez, y de nuevo no nos aventaja más que el coloso galo. Film por film, teníamos perfecta conciencia de que nuestra aportación de este año carecía de una obra de valores excepcionales e indiscutibles como otras veces para aspirar a un primero o segundo premio. De modo que las opiniones de nuestros representantes no pueden ofrecer mayor garantía de seriedad y de reflexión.

Algo hay, pues, en la UNICA que conviene revisar; que es del todo necesario y urgente revisar. Y no escribo por espíritu derrotista; al contrario, estoy convencido de la utilidad, de la necesidad de la UNICA, y creo en su eficacia como único organismo internacional del cine amateur. Precisamente porque amo al cine amateur y siento el espíritu de unión internacional de los cineístas amateurs, creo que se impone reafirmar en la UNICA el concepto de cine amateur; exhumar la definición del film amateur que un día ya lejano establecieron en nuestra blanca y mediterránea Sitges los países europeos agrupados en lo que más tarde había de ser la UNICA, y delimitar, dentro de tal definición, la jerarquía estética que corresponda a los nuevos factores técnicos. Conviene, luego, que los clubs representantes de la UNICA en cada país adherido procuren cumplir con escrupulosidad lo reglamentado en cuanto a formación del jurado internacional. Y probablemente interesa revisar el sistema de puntuación. Pero éste es ya otro tema.

J. Meneses

Filme Ud. también con SUPER-PANCHRO



**su éxito es
seguro**



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA
GERMÁN RAMÓN CORTÉS
ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 30 20 09

Más de la mitad de la enseñanza primaria, secundaria y universitaria debiera ser cinematográfica. Hay un abismo entre lo que puede enseñar un catedrático desde su pupitre sin más ayuda que sus conocimientos y su palabra, y lo que llegaría a enseñar la experiencia condensada, sistematizada y ordenada de cien profesores a través de la proyección viva de una asignatura en la pantalla. Todos hemos visto el esfuerzo más o menos afortunado de un profesor de geografía tratando de formar con su palabra y un triste mapa la visión de tierras y mares. Por bien que explique el maestro y por bien que entienda el discípulo, todo esto no es nada al lado de lo que haría el cine en clase.

Se hace ya esto en algunos países. Pero aún en esos países se trata de algo inconexo, limitado, inicial. Y en el resto del mundo nada.

(«Correo Literario» de 15 de octubre de 1952. Del artículo *Limitaciones y posibilidades del cine moderno*, por Horacio Asiain.)

LA CINEMATECA EDUCATIVA EN MARCHA

HITOS DE UNA LABOR ESTATAL

- Creación de la Comisaría de Extensión Cultural dentro del Ministerio de Educación Nacional. (Decreto de 18-12-1953.)
- Creación de la Cinemateca Educativa Nacional dentro de la Comisaría de Extensión Cultural. (Orden de 2-4-1954.)
- Creación de la Comisión Asesora de Cine Educativo. (Orden de 2-4-1954.)
- Convocatoria de un concurso para la adquisición de 150 películas de carácter educativo. (Orden de 24-5-1954.)
- Normas de organización y funcionamiento de la Cinemateca Educativa Nacional. (Orden de 27-9-1954.)
- Convocatoria de un segundo concurso para la adquisición de 250 películas. (Orden de 27-9-1954.)
- Creación de una Cinemateca Regional en Barcelona, dependiente de la Cinemateca Educativa Nacional. (Orden de 8-10-1954.)

Tenemos encima de la mesa el primer catálogo de películas cinematográficas de la Cinemateca Educativa Nacional, en el que figuran con su correspondiente ficha y agrupados en índices por temas y por grados de enseñanza 372 films.

Este catálogo constituye un volumen de más de doscientas páginas y en realidad es no sólo el primero de los fondos de la Cinemateca Educativa Nacional, sino también el primero de ese género que se publica en España.

Se manifiesta en su preámbulo, que es consecuencia del deseo de S. E. el Jefe del Estado y de su ministro de Educación Nacional, don Joaquín Ruiz-Giménez, de dotar a los centros docentes, a ritmo acelerado y sistemático, del poderoso auxiliar de la enseñanza que es el cine.

El censo de medios audiovisuales, llevado a cabo por la Comisaría de Extensión Cultural, demostró que existía en los centros docentes un número suficientemente importante de aparatos proyectores que carecían de películas de proyección. Se convocó un primer concurso para la adquisición de 150 películas de carácter educativo, al que diez productores españoles inscribieron 364 películas en total. Empezó luego la labor de clasificación y selección, encomendada a la Comisión Asesora de Cine Educativo de la Comisaría, la cual celebró 53 sesiones. Además de las películas seleccionadas en dicho concurso han pasado a enriquecer el fondo inicial de la Cinemateca Educativa Nacional 107 títulos de «Noticiarios y Documentales NO-DO», 35 films editados por el Departamento de Cinematografía del Ministerio de Agricultura, y otros varios de los Ministerios del Ejército, Marina, Obras Públicas, Gobernación y de diversos organismos oficiales. Además han hecho interesantes cesiones las Embajadas de Gran Bretaña, Países Bajos y Liberia.

Todo ello forma este primer catálogo de 372 films, de los

cuales existen cuatro copias positivas en 16 milímetros y se ha obtenido una copia «lavender» y un contratipo en 35 milímetros de todas las películas propiedad de la Comisaría, lo cual permitirá en lo sucesivo obtener cuantas copias se deseen, tanto en 35 milímetros como en 16.

Al adoptar, en principio, el formato de 16 milímetros para las copias, se sigue el criterio más universalmente admitido para el cine docente y queda servida la realidad de que el mayor número de aparatos que existen en los centros españoles son de ese paso.

¿Cabe un criterio de extrema exigencia al juzgar la calidad de las películas que figuran en este catálogo? La verdad es que reflejan fielmente el tono de la producción nacional de esta clase de películas. En cuanto a su variedad, baste decir que ha permitido establecer una clasificación por grados de enseñanza — universitaria, media, profesional y técnica, laboral, primaria — con un último apartado de Extensión Cultural Popular, y una subdivisión por materias, dentro de cada grado, que comprende las rúbricas de Agricultura, Arqueología, Arte, Ciencias, Deportes, Folklore, Geografía, Historia, Industria, Ingeniería, Medicina, Pesca, Realizaciones nacionales de interés general, Religión, Viajes...

Cada película aparece en el catálogo con su metraje, duración en minutos, ficha técnica, resumen del tema y clasificación decimal.

La publicación de este primer catálogo, que lleva fecha de octubre de 1954, coincide con la convocatoria de un segundo concurso para la adquisición de 250 películas, y ya en el preámbulo del libro, firmado por el Comisario de Extensión Cultural, don Manuel Jiménez Quilez, se anuncia la publicación de un segundo catálogo para los primeros meses de 1955.

EL CINE, ARTE DE LA REALIDAD

Fotografía + movimiento = realidad

Es difícil presentar al cine como reproductor de la realidad. Un arte que siempre se ha tenido como de evasión. Una gigantesca fábrica de sueños, de quimeras, de fantasías aptas para mecanógrafas de todas las latitudes. Pocas veces nos lo figuramos como camino para acercarnos a lo real. No obstante, el cine, mejor que ningún otro medio expresivo, puede presentar la realidad tal cual es en su minuciosa manera de desarrollarse. Esta capacidad para llevarnos hasta una representación objetiva y sin deformación de la vida le viene al cine de dos elementos en él esenciales: la fotografía y el movimiento. Con la fotografía se logró al fin un modo de reproducir los objetos con toda fidelidad. En sus apariencias quedaban aprisionados en la placa de la cámara oscura. No cabía la creación, la deformación subjetiva, y a cambio de esa renuncia lograba un realismo absoluto muy del gusto del hombre.

Esas fotografías inmóviles presentaban una realidad aquejada de extraña parálisis. Como si estuviera embalsamada, atada por invisibles lazos que le quitaban calor y vida. El cine le prestó el movimiento y las viejas fotografías se animaron y la imagen de lo real fué más verdadera. Los obreros salían presurosos de la fábrica y el tren se arrojaba contra nosotros desde una lejana estación de Lyon. Las personas y las cosas vivían en la pantalla; parecía que íbamos a poder acercarnos a ellas para casi tocarlas.

Esto ha pesado en todo lo que se ha presentado como cine. Al lado de su capacidad para lo real hoy otro camino indudable de fantasía desbordada. Epstein ha dicho que el cine es el medio más real de lo irreal. En los campos de fantasía se demuestra también esa cualidad que queremos ver en el cine. Aun lo más absurdo o imaginativo lo presenta como completamente real y existente. Un ejemplo es el vuelo de los mendigos en *Milagro en Milán*. Nada más irreal que ese vuelo hacia las nubes y sin embargo sucede realmente ante nuestros ojos asombrados que ven elevarse las escobas sobre la Catedral de Milán.

Realizar = hacer reales las cosas

Una palabra muy usada en cine — realización — nos da la clave del problema. Realizar en su sentido etimológico, es *hacer reales* las cosas. Y eso es lo que hace el cine con todo lo que toca, aunque sea de por sí el más irreal e increíble de los sucesos.

El principio y — lo que nuestra fantasía supone — la meta del cine vienen a corroborar esa afirmación. Es curioso ver las palabras que aparecían en los carteles anunciadores de la primera sesión de cine en España: «Este aparato, el más moderno de los conocidos, refleja fielmente cuantas escenas se suceden en la vida real, desfilando ante los espectadores multitud de cuadros cuyos personajes y objetos transportados a la fotografía con incomprensible exactitud, forman la realidad más completa y el efecto más admirable que puede imaginarse». No hay que olvidar que en un principio, como más tarde veremos, el cine fué ante todo fotografía que se mueve y las primitivas sesiones de cine parecían un álbum familiar manejado al azar con figuras de ridículo movimiento.

En las previsiones del porvenir, el cine suele ocupar un lugar preferente. Entonces, dicen, habrá gigantescas salas en las que se acumulará una masa inmensa de gente. Huxley pre-



Del film de Zoltan Korda LLANTO POR LA TIERRA BIENAMADA

senta en una de sus novelas cómo será por dentro ese cine del futuro. La pantalla desaparecerá y los personajes y el ambiente tomarán cuerpo etéreo e impalpable en un amplio escenario. El espectador, sentado en un cómodo sillón podrá, apretando diversos botones, sentir el frío o el calor, compenetrarse con los sentimientos y sensaciones de uno u otro personaje, y así sentir odio, placer, celos, desgarrarse sus carnes o dar la mortal puñalada. Como se ve, en estas agotadoras sesiones de cine, el espectador deja de serlo y vive íntegramente lo que le presentan. El cine será una representación fiel de la vida y poca diferencia habrá entre vivir realmente un suceso o hacerlo en estos fantásticos cines.

Huxley, no obstante, no hace más que exagerar hasta la caricatura ese elemento consubstancial del cine, su poder de evocar lo real. Ahora — afortunadamente —, sin tanta identidad con la vida misma, como en el mundo futuro soñado por el escritor, pero la esencia, lo substancial, existe, tanto ahora como entonces.

¿El documental, arte antiestético?

La conclusión de esas extensas premisas es evidente. Si el cine tiene como elemento peculiar el poder de representar directamente la realidad, en el documental será donde más intensamente satisfará esa cualidad. Ya no se trata de concretar mundos soñados, ni de crear una realidad para servirla fielmente, sino la vida misma, la que se beneficiaría de este instrumento maravilloso.

El cine puede contarnos una historia, pero eso no supuso ninguna novedad. También la literatura lo hacía y muchas veces infinitamente mejor. En cambio, cuando se trate, no de inventar, sino de reproducir, de llevarnos hasta algo que está allí, que no hace falta crear y necesitamos conocer, entonces el cine no tendrá precedente que pueda compararsele. Ni la pintura más realista ni el naturalismo exacerbado de Zola (no digamos ya el pintoresquismo costumbrista de un Estébanez Calderón) pueden conducirnos tan directamente, sin titubeos, hasta la realidad y la vida misma.

A primera vista parece que el documental, como dijera Grierson, es un «arte antiestético». Ese reproducir la vida, calcar las cosas más que dibujarlas, no es una tarea artística. Parece, pero no es. El documental es verdadero arte. Ante todo, no es posible una copia absoluta de la realidad. En el documental más objetivo existe una interpretación. Será una visión del mundo, pero desde un punto de vista: la subjetividad del realizador. El documental, como dice Ducay, es un arte de síntesis, más que de análisis. Hay que escoger, eliminar datos para fundirlos y ofrecer el resultado a los espectadores. Y todo

eso supone creación y el resultado podrá ser arte si el que lo realiza es artista. Nunca será lo mismo la realidad vista por un cualquiera que contemplada a través de la sensibilidad y pasión de un hombre inteligente. El deber de autenticidad no supone entorpecimiento para el arte. Para el arte verdadero, se entiende. «La realidad — ha dicho Zavattini — es inmensamente rica. Basta saberla mirar.»

Además, en nuestros días, arte y realidad están ligados por fuertes lazos. El mito del arte por el arte está superado. Ya no es un fin en sí mismo, sino que está por algo y para algo. Bergson se pregunta por esa finalidad y escribe las siguientes palabras: «Pienso que si nuestros sentidos y nuestra conciencia fuesen heridos directamente por la realidad, si nos fuera posible comunicarnos inmediatamente con las cosas y con nosotros mismos, o el arte sería nulo o todos seríamos artistas, porque nuestro espíritu vibraría entonces incesantemente al unísono con la Naturaleza». «Pero — continúa Bergson — entre el hombre común y el verdadero ser de las cosas hay un tupido velo que sólo se levanta parcialmente a los artistas. Si a alguien se le descubriera totalmente tendríamos un artista que descollaría en todas las artes al mismo tiempo o todas las fundiría en un único arte. Todas las cosas le serían perceptibles en su pureza original: las formas, los colores, los sonidos del mundo material y las más tenues actividades de la vida interior.»

Nos falta el artista, pero ya tenemos el arte. El cine es el que ha logrado — al soplo de sus motores y a pesar de su exuberante técnica — levantar ese velo. La realidad se nos ofrece desnuda, pero no en el sentido vulgar de lo cotidiano, sino en el humano, íntimo y trascendientemente artístico de Bergson. Y en el corazón del nuevo arte, como su genuina expresión, el gran delador de la realidad, descubridor de intimidades, del sentido humano y artístico de cualquier cosa que nos ofrezca la naturaleza: el documental, que puede alcanzar tanta categoría artística como humana y social.

De lo exótico a lo humano

Lo exótico ha sido tema de siempre en el documental. Interesaba hacer largos viajes — cómodamente sentados, claro está — a países remotos y desconocidos. Eran legión los films sobre carcerías en Africa y no menor el número de los que nos transportaban a los Mares del Sur — muy fotogénicos — en un ambiente paradisíaco, con vuelta al ya trasnochado «salvaje feliz». El hombre, el habitante de esas tierras, interesaba poco. Flaherty — con toda seguridad, uno de los mejores documentalistas — dió el contenido humano que faltaba. En «Nanook» había algo más que magia de paisajes helados. Era la vida de un pobre esquimal que moría de frío en las estepas del Norte, mientras su figura triunfaba aún en todas las pantallas del mundo. El último descubrimiento lo hizo Grierson. Resultó — después de ver «Driferts» — que a pocos pasos de nosotros había un mundo de pescadores, de hombres humildes que ignorábamos. No hacía falta andar mucho para encontrar, si no paisajes desconocidos, sí hombres, que es más importante. Lo humano entra tímidamente con Flaherty y se queda como único campo en Grierson. Ya no son tierras lejanas en las que, efectivamente, viven hombres; son seres humanos independientemente de donde existan. Aunque sean los mismos que nos cruzamos a diario en nuestro caminar por la calle.

Lo exótico, entendido en un sentido más real, continúa. Es un elemento casi consubstancial al documental: hay que contar algo que sea desconocido para el espectador. El hombre es el gran desconocido para el hombre. Y, podemos añadir, el documental el gran medio para revelárselo. Esa es la misión humana — previa de la social — del documental. Contribuir al conocimiento mutuo de los hombres. Descubrirle al empleado la humanidad de los mineros y a éstos la de los pescadores y a todos la de todos. Si sólo se ama aquello que se conoce, el cine también favorecerá de ese modo el amor de los hombres. Esa es su verdadera misión, fuera de toda propaganda que en definitiva no es más que la publicidad aplicada a la política. Y

así el cine cumpliría aquel deseo expresado por Pío XI en 1936: «Suscitar y fomentar corrientes de mutuo conocimiento y simpatía entre las distintas clases sociales, las naciones y las razas».

De lo humano a lo social

Otra cosa es, más concretamente, la labor social de este cine. La Escuela Documentalista Inglesa, Joris Ivens y los realizadores rusos la han ejercitado con tesón. El arte por el arte no satisface cuando hay una sociedad enferma. El cine, y menos éste, alejado de todo lo comercial, no puede ser impasible. El arte de nuestra época, que es una época social, tiene que mostrarse actual y acorde con su tiempo.

Luis Romero escribió en «Revista» una serie de artículos («El viaje como lección») que nos dan la clave de lo que puede ser esa misión social. «Se está muy bien defendido viviendo en la ciudad — dice —, atrincherado en la casa, rodeado de los amigos y conocidos, trabajando en industrias o negocios, anclado en una clase social determinada, estando suscrito a un periódico y trasladándose en verano a un pueblo en el que trataremos a las mismas personas que durante el invierno y recibiremos idéntico periódico. Pero viajando, investigando los problemas de nuestra tierra, palpando la carne viva de las llagas que subsisten años y años, nuestro edificio moral se tambalea, y si uno tiene corazón, se sufre y se indigna.»

No todos pueden viajar, ni tienen espíritu, ni ojos, para hacerlo así. El documental puede viajar por nosotros y descubrirnos miserias, problemas de nuestros hermanos. Presentarle al que cómodamente se sienta en la butaca de un cine la vida y sus llagas para llenarle de compasión, de ira. Que cobre conciencia de los males y, en última instancia, empujarle a resolverlos. Todo con rabiosa sinceridad, sin miedo a la verdad, porque — son palabras de siempre — ella nos hará libres.

Después de todo cumpliría así su verdadera misión. Si el documental es ver la realidad, sería traicionarse el no presentarla tal y como es. Descubriéndola en su totalidad — y profundidad — no hace más, en definitiva, que cumplir con su verdadero destino, seguir su camino sin desviaciones.

Entre tanto, nosotros esperamos que aparezca un hombre que, con una cámara, se lance a recorrer — pie a tierra — los senderos de España.

Joaquín de Prados

Del film LOS NOVIO DE PIEDRA de H. Sanjuán



Entrevista con el Director de la "Amateur Cinema League"

La asociación que agrupa a los cineastas amateurs norteamericanos es «The Amateur Cinema League», que fué fundada en 1926 por Hiram Percy Maxim, y que actualmente preside Joseph J. Harley.

Hace relativamente poco tiempo que la ACL — como abreviadamente se la designa — ha trasladado su domicilio en Nueva York, de la Avenida Lexington a Madison Avenue, a donde me dirijo con el ánimo de entrevistarme con el Managing Director de la misma, D. James W. Moore. Mi propósito es obtener algunos datos sobre el cine amateur norteamericano para darlos a conocer a mis lectores españoles.

El señor Moore me recibe todo cordialidad en su despacho muy a la americana. Varias mesas y varias personas trabajando en una misma habitación. Un proyector de 16 mm. y diverso material de cine esparcido acá y allá en un desorden laborioso. Accede gustoso a entablar conversación conmigo y darme cuantas explicaciones desee, como persona que halla verdadero deleite en hablar del cine amateur y sus problemas. Por tanto, tengo el camino libre para mis preguntas. La primera es:

— ¿Quiere decirme qué carácter tiene «The Amateur Cinema League»?

— ACL — me contesta Mr. Moore — es una organización de cinematografistas aficionados que agrupa en su seno a 3.500 asociados. Estos pagan una cuota anual reducida y a cambio pueden disfrutar de la ayuda que la ACL presta a sus miembros en el planteamiento, realización y montaje de sus films. Además — prosigue —, una vez el amateur ha terminado su película en 8 ó en 16 mm. que, dicho sea de paso, son los formatos usados con exclusividad en Estados Unidos, nos la puede enviar para someterla a nuestra crítica y consejo.

— ¿Esto les dará mucho trabajo y quebraderos de cabeza?

— Figúrese. Y ninguno de nosotros cobra un céntimo. En el trabajo también somos amateurs. Yo, además de ser el Managing Director, llevo la dirección de la revista «Movie Makers», que edita mensualmente la ACL.

Y al decir esto se levanta para enseñarme el último número. Luego prosigue:

— Los socios de ACL también reciben gratuitamente la revista, como otro servicio de nuestra Asociación, y cuantos folletos y libros publicamos.

— ¿Y en cuanto a actividades concretas de la ACL? — le interrumpo.

— Tenemos organizado — me dice — un intercambio de películas para los cineclubs amateurs de los Estados Unidos y ayudamos al sostenimiento de estos cineclubs que son tan vitales para nosotros.

— Y, dígame, Mr. Moore, ¿son estos cineclubs semejantes a los que bajo la misma denominación tenemos en Europa?

— Pues, no — contesta rápido —. En primer lugar nosotros no exhibimos en ellos más que los films amateurs americanos o extranjeros, y en segundo lugar, sólo asisten a las sesiones nuestros asociados.

— ¿Cuántos clubs de esta clase tienen ustedes?

— Doscientos cincuenta, esparcidos por todo el territorio norteamericano.

— ¿Tienen dificultades para la confección de los programas?

— Generalmente, no. Se produce bastante. En este aspecto de los programas ahora precisamente estamos muy ilusionados con una innovación que juzgo interesante. El año 1952 establecimos por primera vez un programa que pudiéramos decir modelo, compuesto por los mejores films producidos aquel año. El programa de 1953, que es el más reciente, está formado por las siguientes películas: *The Enchanted Isles*, extracto de un viaje a las islas Whitesunday de Australia (23 minutos de duración); *Caineville*, un estudio de un pueblo fantasmal del Oeste (12 minutos); *The Deserted Mill*, dibujo animado (9 minutos); *A Switch in Time*, una sátira que fué rodada originalmente en 8 mm. por el Club de Los Angeles y luego ha sido ampliada a 16 mm. y sonorizada en banda magnética (15 minutos).

Interrumpe su descripción para aclararme:

— Estas cuatro películas las presentamos unidas en una sola bobina que forma la primera parte de nuestro programa. En otro rollo agrupamos tres películas más: *Rochester Race*, un atrevido film sobre una gran regata de «yachts» (14 minutos); *Seashore Safari*, un estudio sobre pájaros (12 minutos), y por último, *The Old House*, un drama, ganador de nuestro gran premio que lleva el nombre de nuestro fundador, realizado en la ciudad australiana de Brisbane (21 minutos). Como ve, un programa de una hora y cuarenta y seis minutos de duración.

— ¿Qué criterio siguen para formar estos programas?

— Elegimos — me dice Mr. Moore — las mejores películas de entre las diez mejores. Por eso titulamos a esta selección «The Top of the Ten Best». Buscamos la variedad de temas y de tratamientos, y para que la sincronización resulte perfecta, ya que a veces se introducen pequeñas alteraciones, registramos de nuevo, en banda magnética, sobre la película.

— ¿Han enviado alguna vez estos programas a otros países?

— le pregunto. Y añade: — Creo que sería interesante para



Del film *THE OLD HOUSE*, de Keith F. Hall (Australia) ganador del Gran Premio de la A. C. L. en 1953

Exacta Le ofrece

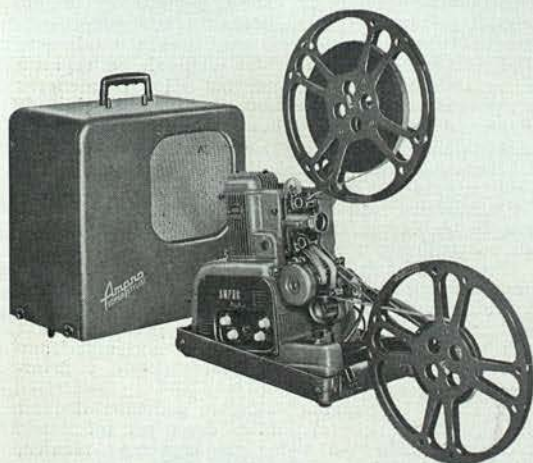
LOS MEJORES EQUIPOS DE CINE SONORO
Y MAGNETOFONOS

AMPRO
FAMOSOS POR SU CALIDAD



Una maravilla en cuanto a peso y calidad.
Completo con altavoz en una sola maleta.
4 vatios de salida de amplificador.

**"SUPER"
STYLIST**



Máximo rendimiento en mínimo de volumen y peso. Con altavoz en una sola maleta. 10 vatios de salida de amplificador. Lo más moderno en proyector sonoro.

STYLIST
"DELUXE"



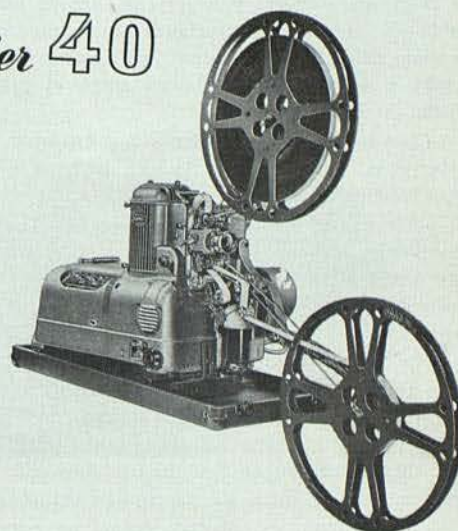
El más sencillo y completo proyector. Lámpara de 750 vatios. Un solo botón de control para marcha adelante, atrás, paro sobre imagen y rebobinaje.

Champion



El magnetófono más ligero, más barato y no obstante de mejor rendimiento del mundo.

Premier 40



Con sonido DYNA-TONE: el último adelanto en proyectores sonoros de 16 mm. Completo en dos maletas. 15 vatios de salida del amplificador.

hi-fi



Magnetófono automático. La expresión de la técnica más avanzada en magnetófonos de alta calidad. 4 vatios de salida de amplificador.

LITERATURA E INFORMES DETALLADOS: **Exacta**, PASEO DE GRACIA, 120 • BARCELONA

los amateurs españoles conocer la producción de sus colegas norteamericanos.

— A nosotros los amateurs norteamericanos — me contesta Mr. Moore animándose — nos gusta más dar a conocer nuestras obras mediante envíos o intercambios directos con los demás países. Creemos esto más eficaz que el procedimiento de los Concursos Internacionales. Por eso hemos enviado a Francia y a Inglaterra uno de estos programas de intercambio y nos gustaría poderlo hacer con ustedes los españoles.

— ¿Saben ustedes algo acerca del cine amateur español?

— Muy poco, esta es la verdad. No conocemos sus películas. Y en cuanto a otras cosas... A ver — dice dirigiéndose a una de sus secretarias —, ¿quiere acercarme las fichas españolas?

Del fichero, que repasa conmigo, sólo puedo destacar dos nombres conocidos: Delmiro de Caralt y Lorenzo Llobet Gracia. Le interesan nombres y le doy algunos de nuestros famosos. Le hablo de nuestras instituciones amateurs, especialmente de la Sección del Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña y de OTRO CINE. Luego surge el problema de la diferencia de idiomas.

— Los franceses — me dice — nos enviaron unas películas que yo creo no gustaron aquí lo que debieran a causa de los diálogos y comentarios en francés.

— Efectivamente — le interrumpo —, el idioma es un gran inconveniente, pero opino que con la nueva pista magnética este problema está prácticamente resuelto, aunque — añado — los amateurs deberían prescindir de la voz como medio fácil de expresión y procurar fundamentar sus ideas y emociones en la pura imagen y el sonido.

— También lo creo yo — me ataja Mr. Moore —, pero no hay que olvidar que la técnica cinematográfica evoluciona constantemente y también las ideas y los conceptos sobre el cine han variado mucho en los últimos años. En nuestro cine amateur cada vez se hace un uso mayor del sonido.

— Por último, Mr. Moore, ¿cómo no participan los Estados Unidos en los Concursos Internacionales anuales que celebra la UNICA?

— Esta es una larga historia — me contesta Mr. Moore adoptando un aire grave. Luego me explica con detalle las prolijas negociaciones que se llevaron a cabo entre la «Amateur Cinema League» y la UNICA y me resume el fracaso de las mismas, fundándose en tres razones:

1.^a Imposibilidad por parte de la ACL de sufragar ciertos importantes gastos que se les exigían. 2.^a Imposibilidad de celebrar Concursos Internacionales sin previo permiso de la UNICA; y 3.^a Considerar muy complicados y de resultados deficientes los métodos adoptados por la UNICA para juzgar los films.

— Entonces — le digo cuando termina —, ¿no hay esperanza de que ustedes se agrupen en la UNICA y tomen parte en los Festivales Internacionales?

— Nosotros deseamos la colaboración internacional; y prueba de ello es que hemos iniciado nuevas gestiones cerca de ese Organismo y creo darán buen resultado.

— Así lo deseo yo en bien del cine amateur — le digo para terminar.

Al despedirme Mr. Moore se me ofrece para cuantos datos e informes desee y este ofrecimiento creo que lo puedo transmitir a mis lectores españoles.

Cuando salgo de nuevo a Madison Avenue son las cinco de la tarde. La hora de las aglomeraciones en Nueva York y en toda Norteamérica. Para mí, todavía apegado al horario español tan criticado, no son más que las cinco de la tarde, buena hora para dar un paseo por Central Park.

J. LÓPEZ CLEMENTE

BILBAO, AVANZADA DE UN MOVIMIENTO CATÓLICO EN TORNO AL CINE

Por A. G. DE OTAOLA, S. J.

Hace tres años se dió en el Salón «San Vicente» un cursillo de formación de juventudes, durante el cual pronunció una conferencia sobre el cine y la formación del criterio del espectador de cine. Al final se propuso la creación del Cine-Forum. Durante un año funcionó esta modalidad con enorme éxito, pues el público deseaba aprender el modo de opinar sobre el séptimo arte. Cada sesión constituía un espléndido resultado, y vez hubo en que la discusión entre el orador y el público se acaloró extraordinariamente. Pues Cine-Forum es eso: un orador presenta la película con un breve prólogo dando las indicaciones que cree oportunas para orientar a los oyentes. Luego se pasa el film, y, finalmente, se abre una discusión sobre diversos puntos cinematográficos, aplicados al film recién pasado.

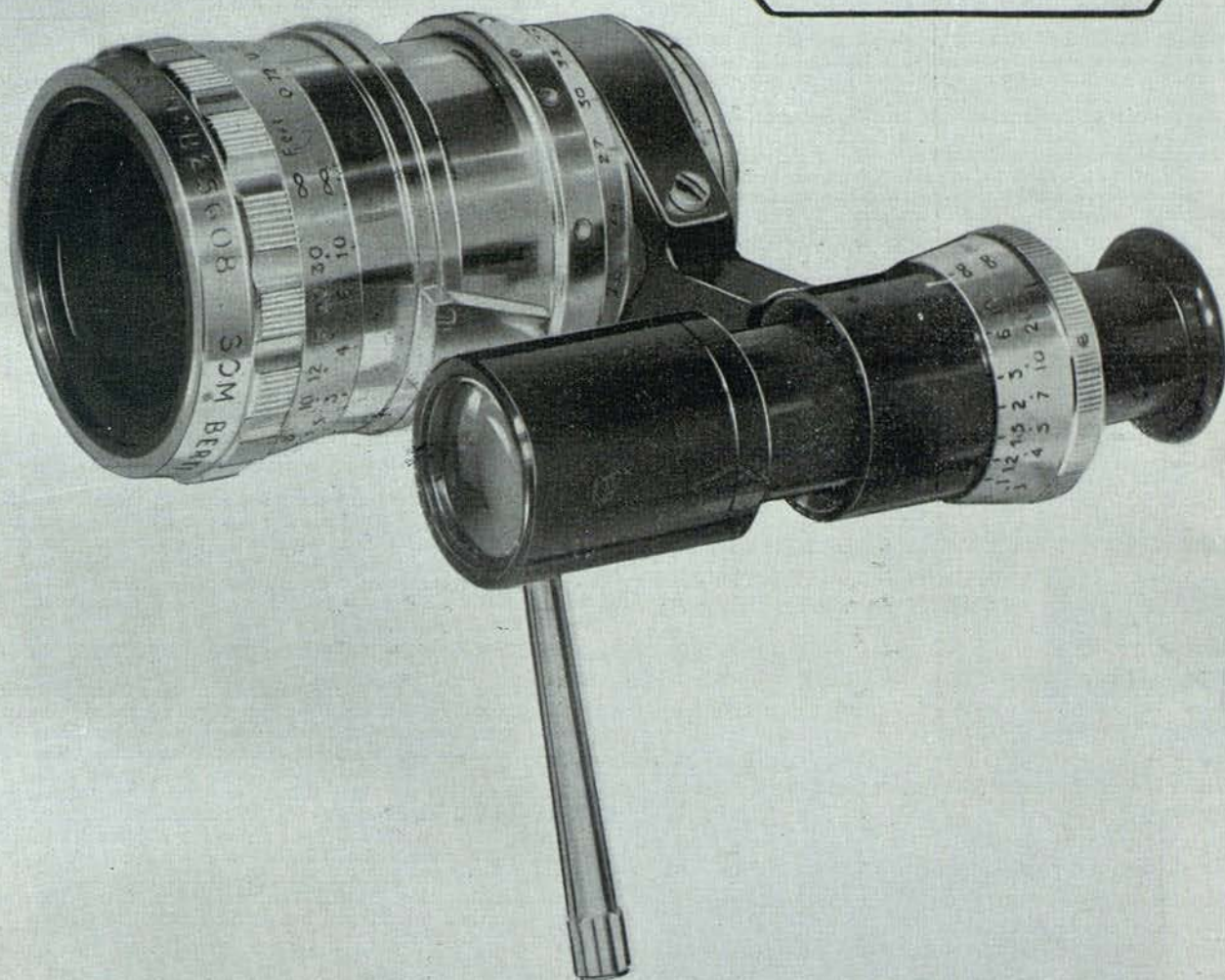
El Cine-Forum necesita de un Cine-Club, es decir, de una Peña de gente aficionada, bien impuesta en el problema cinematográfico, conocedora de todos sus recursos, porvenir, técnica, valor educativo, moral, religioso, cultural. El Cine-Club del Salón «San Vicente» empezó a trabajar en sesiones privadas, preocupándose del Cine-Forum. Este año tomó como propósito la organización de una *Semana Cinematográfica de Orientación Católica*. Por voluntad del Excmo. Sr. Obispo se constituyó automáticamente en *Junta diocesana de cine* y en calidad de tal ha llevado a cabo tan hermosa realidad.

La sesión solemne de apertura de esta I Semana, presidida por las autoridades de la ciudad y de la provincia, tuvo lugar el día 6 de noviembre. La de clausura, igualmente solemne, el día 14. Durante toda la semana hubo sesiones de Cine-Forum, en las que se pasaba un film y se oía primero a un orador para luego intervenir en un Coloquio público. Las sesiones tuvieron diversos temas, a saber: *El cine religioso* (día 8), *Películas de ambiente católico* (9), *Películas buenas pero de ambiente pagano o laico* (10), *Películas de asunto o tesis resuelto con criterio católico* (11), *Películas de asunto o tesis resuelto con criterio no católico*. Las sesiones especiales fueron así: *El cine y los jóvenes* (7), *El cine educativo*, dedicadas especialmente a educadores (9 y 11), *Aspectos culturales y morales del cine documental* (13), *Los problemas morales y religiosos del cine* (14).

Los oradores fueron seleccionados cuidadosamente: C. Fernández Cuenca, Javier Echenique, Alfredo Echegaray, Pascual Cebollada, Pérez Lozano, José de la Cueva, Joaquín de Prada, Luis Gómez Mesa, D. Francisco Yarza ilustraron con suma competencia al numeroso y selecto auditorio que llenaba totalmente el amplísimo Salón. Además del Programa general, se repartía cada día a los semanistas el del día con todos los pormenores necesarios para que estuviesen informados desde el principio de la sesión de cuanto se refería a la película: director, casa productora, casa distribuidora, asunto, protagonistas, duración, día de estreno en España, calificación del Estado y de la Iglesia. Se daba un somero argumento de la cinta con sus valores, defectos, moralidad y tecnicidad. En otra página se ponía un resumen bastante amplio de la conferencia que se iba a oír.

Las películas no pudieron ser escogidas con todo el acierto deseado, pues ello depende de muchos factores complejísimo. Con todo, tuvimos varias de gran valor informativo y orientador, p. e.: *La gran ilusión*, *Tempestad en la cumbre*, *Alma en tinieblas*, *Brigada 21*, *Justicia cumplida*, *El gran pecador*. Entre los documentales se rodaron un film primitivo norteamericano *Asalto y robo de un tren* (1903), *Los invisibles* (1906), y diversas traídas de la Cinemateca Nacional.

Mirando desde ahora la Semana bilbaína podemos deducir estas conclusiones generales: 1.^a el público desea ser informado de la realidad cinematográfica en todos sus aspectos: técnico, argumental, artístico, cultural, moral, religioso, de manera que él pueda discernir del valor y contenido de una película; 2.^a hay una manera bastante eficiente de realizar este deseo: el Cine-Forum y el Cine-Club. La experiencia bilbaína de varios años dice que hay en cada cine una cátedra que no se debe descuidar: la película, la cual debe ir acompañada de un prólogo y seguida de un Coloquio, dirigidos ambos por una persona competente; 3.^a el conocimiento completo del problema cinematográfico sirve al bien público, abre nuevos horizontes al espectador, le da gusto por el cine serio, sana el personal asistencial, oxigena las salas oscuras y eleva el nivel de las masas.



PAN CINOR 16 ≡ PAN CINOR 8

TODAS LAS DISTANCIAS FOCALES EN UN SOLO OBJETIVO

Los objetivos PANCINOR se adaptan a la mayoría de cámaras de 8 y 16 mm.

Se crearon para las cámaras PAILLARD-BOLEX y se han hecho de uso universal.

Solicite a su proveedor las características técnicas y sus aplicaciones.

Representante general para España: **GERMÁN RAMÓN CORTÉS** - Aribau, 74 - Teléfono 30 20 09
BARCELONA

FilmoTeca
de Catalunya



16
mm.



SOCIÉTÉ D'OPTIQUE ET DE MÉCANIQUE DE HAUTE PRÉCISION
125 A 135 BOULEVARD DAVOUT. PARIS-XX'

MOTOCAMARAS PROYECTORES ACCESORIOS PELÍCULA VIRGEN PANTALLAS

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

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

BOLEX PAILLARD
MARIN
EUMIG
KODAK
GEVAERT
AGFA
ERCSAM
SOM BERTHIOT
DRALOWID
H. K. S.
LINHOF
BEAUCHEF



RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22-14-70
BARCELONA

BELL & HOVELL
AMPRO
NIZO
PATHE
BAUCHET
RADIANT
DEBRIE
ANSCO
EXACTA
FOTOKI
MARGUET
ARMOUR

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

Máximo rendimiento fotográfico y regularidad en los resultados
Especialidad en KODAK, GEVAERT, PATHÉ, BAUCHET, AGFA,
ANSCO, LUMIÈRE, y en los pasos 8,8 x 2, 9,5 y 16 m/m.

Servicio rápido para provincias
Dos entregas semanales

KODACHROME • AGFACOLOR • GEVACOLOR • ANSCOCOLOR
COPIAS • TÍTULOS • TRUCAJES • REPRODUCCIONES

GRAN SURTIDO DE LIBROS TÉCNICOS DE CINE

SALA DE PROYECCIONES

CONSULTORIO TÉCNICO - ARTÍSTICO GRATUITO

REPARACIONES MECANICAS, ÓPTICAS, ELÉCTRICAS Y DE FOTÓMETROS

SESIONES DE CINE A DOMICILIO ALQUILER DE FILMS DE 8, 9,5 Y 16 m/m. MUDOS Y SONOROS

FILMS PUBLICITARIOS, MÉDICOS, INDUSTRIALES
REPORTAJES DE BODAS, COMUNIONES, BAUTIZOS, EXCURSIONES



EL MONTAJE

por B. BOYER y P. FABEAU

(Del libro *ARTE Y TÉCNICA DEL CINE AMATEUR*)

MONTAJE

DEFINICIÓN. — Se acostumbra a designar con esta palabra dos operaciones totalmente diferentes: la que se llama montaje intelectual y la conocida por montaje material.

En lo que respecta al primero, se trata más de *preparación* y del *guión técnico* que de montaje propiamente dicho. En efecto, si alguna vez es posible mejorar considerablemente un film en el montaje hay que decir también que el trabajo del montador es imposible si no ha sido precedido de un estudio muy profundo sobre la construcción que debe darse a la obra.

Hoy día, y particularmente entre los amateurs, el papel del montador gana en importancia debido a la mala preparación de los films.

Ya sea en cine amateur o profesional, por razones económicas y artísticas, es indispensable que la preparación de un film sea intensificada todo lo posible con el fin de no dejar para el montaje sino un mínimo de incertidumbre.

Particularmente en cine amateur, en donde la preparación y el montaje son efectuados por una misma persona, el realizador deberá esforzarse en reducir al mínimo el papel del montador no dejando a su cargo otra tarea que la de ejecutar la preparación.

Dicho de otra forma, el trabajo de montaje intelectual comprende, en realidad, de una parte la escritura del *guión técnico* y de otra, el acorde de este guión con las escenas realmente filmadas.

Ningún artificio, ningún fuego de artificio de montaje, podrá dotar de verdadero valor a un film insuficientemente preparado.

Lo más que puede hacer es transformarlo de mediocre en pasable. Por el contrario, si el film ha sido bien preparado, puede transformarlo de bueno en magnífico.

PRÁCTICA DEL MONTAJE

Se ha hablado mucho del montaje como de una operación en la cual la inteligencia y el sentido artístico desempeñan un gran papel. Ya hemos dicho más arriba que ninguna proeza en el montaje puede salvar un film mal concebido.

Y es que el montaje no es, en verdad, una operación tan intelectual como se ha querido suponer, confundiendo, consciente o inconscientemente, *preparación* con *montaje*.

Se debe a la pereza de los que no quieren molestarse en preparar y en pensar y que quieren persuadirnos de que su *mano maestra* lo arreglará todo.

Mano maestra que dispone bien las cosas, desde luego, pero que no es más que un embrión de preparación y de reflexión a posteriori, un arreglo, un zurcido, un remiendo.

Sería lo mismo que si un arquitecto construyera una casa sin planos ni cimientos y valiéndose de materiales de ocasión, y pretendiera, casi al terminar la barraca, fiarlo todo a su *mano maestra* para dar a la obra solidez y estilo.

Verdaderamente, no se puede pedir al montaje lo que no nos puede dar. Es necesario restituir a la preparación lo que le pertenece y confinar el montaje a su misión principal, a su carácter de trabajo principalmente material.

No hablaremos aquí del montaje sonoro por no estar todavía maduro para el amateur, y nos contentaremos con referirnos al montaje mudo.

Este comprende siete operaciones sucesivas, que son:

1.ª RECONOCIMIENTO DE LOS ELEMENTOS DE PARTIDA.

Si la preparación del film ha sido correcta, existe un *guión técnico* que representa el film lo mejor posible, con toda su técnica y en orden de desarrollo, tal como el realizador lo ha visto en su mente.

Generalmente, del *guión técnico* se ha sacado un *plan de trabajo* en el cual han sido clasificadas, para mayor comodidad en la realización, las diferentes *fases* del film.

Partiendo de este segundo plan, que debe representar las bobinas tal como vienen del revelado, habrá que referirlo al primero.

Las circunstancias de la realización permiten muy escasas veces filmar exactamente lo previsto en el *guión técnico* y en el plan de trabajo. Por ello durante las tomas de vistas es conveniente llevar un *diario* en el que se detalla lo que realmente ha sido ejecutado.

Por lo tanto se partirá de este diario para llegar a un *guión modificado*.

Representan el film las bobinas que contienen un *positivo de trabajo* si se opera en negativo-positivo, y el *positivo real bruto* si se opera con inversible.

2.ª REVISIÓN.

Se clasificarán las bobinas en el orden que señala el diario.

Al proyectarlas, se puntuarán todos los planos y todas las tomas sucesivas del mismo plano, con el fin de comprobar que todas las que figuran en el diario están presentes en el orden anotado.

Se proyectarán de nuevo varias veces, indicando en la columna «observaciones» del *guión técnico*, todo lo que pueda interesar, tal como la calidad fotográfica, la toma que debe conservarse entre las varias del mismo plano, los encadenamientos materiales posibles pero no previstos, etc.

3.ª SEPARACIÓN Y CLASIFICACIÓN.

En este momento empieza la manipulación, propiamente dicha, de la película. Es bueno lavarse las manos con frecuencia y sobre todo tenerlas siempre bien secas. Es de rigor la mayor limpieza. De todas formas se evitará tocar la emulsión y para ello se cogerá la película por los cantos. Con ayuda de unas tijeras se separarán

los planos uno por uno, cortando por la imagen negra cuidadosamente registrada a este efecto en la toma de vistas.

A medida que se vayan cortando se clasificarán por el orden del guión técnico. Para ello es cómodo disponer de un mueble dotado de muchos pequeños estantes provistos de un número visible, o, más simplemente, de un tablero con clavos numerados, en cada uno de los cuales se guardará un pequeño rollo de cada plano.

4.ª ELIMINACIÓN.

Una vez hecha la comprobación de las escenas filmadas, se anotarán en el guión técnico todas las observaciones, que habrán de permitir luego la eliminación de todas las imágenes o escenas malas e inútiles.

Se procederá por lo tanto a esta *limpieza*, y en ese momento, el film estará listo para el trabajo constructivo.

5.ª ESTABLECIMIENTO DE UN PLAN DE MONTAJE.

Si al principio el realizador no ha pensado ni escrito su film, éste es el momento de plantearse la cuestión de saber cómo podrá reunir los diversos elementos con el fin de construir algo con más o menos sentido. En tal fase es cuando tiene que hacer el trabajo de preparación que antes olvidó, y cuando ha de escribir su guión técnico.

En ciertos casos, como ocurre con actualidades, reportajes o films de viajes, la preparación no habrá sido más que esquemática, y por lo tanto habrá que hacer ahora un alto para reflexionar cómo habrán de hilvanarse lo mejor posible los elementos existentes.

En todos los casos, éste es el momento en que se descubrirá la necesidad de filmar cierto número de planos suplementarios o de conjunción («raccord»). Planos, por otra parte, que no siempre son previsibles, aunque se haya preparado un film con todo cuidado.

6.ª CONSTRUCCIÓN DEL FILM.

Volvamos a tomar los planos por el orden del guión técnico. Examinémoslos sucesivamente, a simple vista, con la lupa o la *visionadora* o por proyección. Así podremos determinar el lugar exacto por donde deben ser cortados. A medida que se vayan cortando se empalmarán unos con otros. Al mismo tiempo se bobinarán sirviéndose, por ejemplo, de una *bobinadora*, con lo cual los empalmes se secarán tensos en su forma definitiva e impidiendo su abarquillamiento.

El film así montado se repasará con la *visionadora*, o mejor, proyectándolo, y de ese modo se advertirán las correcciones que haya que efectuar.

Si son películas inversibles, el montaje estará terminado.

7.ª MONTAJE DEL NEGATIVO.

Cuando se filma por el procedimiento negativo-positivo, queda todavía por realizar el montaje del negativo conforme al positivo de trabajo que se acaba de montar. Por lo tanto, el negativo pasará por las mismas operaciones de revisión, clasificación, eliminación y construcción. Es necesario encontrar en el negativo un lugar determinado y en particular el lugar del corte.

En las películas de 35 mm. el margen lleva unas cifras indicando la longitud, medida en pies. De ahí el nombre de esta numeración: «piétage» o número de orillo. Estas

cifras quedan impresionadas en el positivo y por lo tanto sirven de referencia.

Las películas de formatos reducidos carecen de esas cifras. La operación será por lo tanto laboriosa. Es necesario efectuar las mismas operaciones paralelamente sobre el positivo y el negativo o anotar escrupulosamente todas las efectuadas en el positivo con el fin de poder reproducirlas sobre el negativo.

Para encontrar la imagen precisa en donde hay que cortar se deslizará el negativo sobre el positivo hasta que se superpongan exactamente, cuidando de no rayar las emulsiones. No queda más que cortar y empalmar.

Advertimos de paso que en negativo-positivo se pueden montar los trucajes no realizados durante la toma de vistas. Para ello se tira un positivo controlado sobre lavanda de la porción que se han de trucar. Realizado el trucaje, se tira un negativo destinado al montaje. Terminado totalmente el montaje, el negativo está listo para el control de densidades y el tiraje.

LOS DESCARTES

DEFINICIÓN. — Llámense *descartes* a las partes de un film que han quedado inútiles después del montaje. El film representa en sí mismo el metraje útil. El resto constituye el desecho.

Los descartes son de dos especies: los que son inutilizables y los que pueden ser útiles.

Los primeros son los que provienen de las imperfecciones fotográficas (malos movimientos de cámara, partes veladas, movidas, sobreexpuestas o subexpuestas, defectos de encuadre, desenfoques y, en general, todos los defectos técnicos) y serán desechados y destruidos.

Los segundos son los que son buenos de imagen, pero en el film definitivo producirían otro efecto que el deseado, o los que no tienen sitio en el film por razones de concisión, repetición o imperfección en la actuación de los intérpretes o por cualquier otra causa.

La práctica enseña que los descartes utilizables deben ser conservados cuidadosamente, con orden y método, ya que pueden, un día, ser de una gran utilidad. Se clasificarán, pues, como sigue:

Los descartes especiales de un determinado film y que no pueden ser utilizados en otros. Si, en efecto, un accidente de proyección ha deteriorado cierta longitud de película, la sustitución de la parte accidentada por un adecuado descarte puede prestar un gran servicio.

Los descartes de orden general, es decir, los elementos cuyas imágenes pueden ocupar un lugar en otros montajes.

Entran en esta categoría vistas y escenas tales como: barcos en el mar, ferrocarriles, nubes y todos los documentos interesantes.

Estos documentos se clasificarán enrollados uno por uno dentro de cajas de metal. Cada rollo tendrá un número escrito con lápiz graso en el extremo o sobre una pequeña etiqueta que lo envuelva y sujeto con una anilla de goma. Se redactarán unas listas (el orden alfabético parece el mejor) que comprenderán la designación sucinta del documento y su número.

Se constituirá de esta forma una especie de pequeña filmoteca cuyo repertorio tendrá un valor real si se mantiene al día. A medida que se realizan nuevos films aumentará su importancia y su interés.



SECCION DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

El 13 de octubre celebró la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña su sesión 356, con carácter inaugural del curso 1954-55. La velada estuvo compuesta de dos partes totalmente distintas, que vamos a reseñar por separado.

Glosa de los éxitos obtenidos en los recientes concursos internacionales. — El directivo don José M.^a Galcerán, en su calidad de Delegado de Relaciones Exteriores de la Sección y Miembro permanente de la UNICA, hizo con carácter de informe una Glosa de los éxitos obtenidos por nuestros films en los recientes concursos internacionales; glosa que ofreció el atractivo de estar preparada en cinta magnetofónica y con la intervención de voces distintas. Como quiera que la parte informativa de dichos certámenes fué ampliamente desarrollada en el número anterior de OTRO CINE y algunas de las opiniones personales de Galcerán en su «Glosa» son reproducidas en el artículo de nuestro Redactor-Jefe José Torrella, que se inserta en este mismo número, nos limitaremos aquí a reproducir un fragmento de las declaraciones del doctor don Antonio de Meneses, veterano cineísta amateur lisboeta, publicadas en la revista portuguesa «Cinema de Amadores», y del reportaje radiofónico dedicado al cine amateur español que se impresionó en los estudios del Palacio de los Festivales de Cannes para la emisora de la Radiodifusión Francesa. Ambos documentos fueron incorporados por Galcerán en su «glosa» magnetofónica, dando las voces auténticas de dicho reportaje francés seguidas de su correspondiente traducción.

El título de las declaraciones del Dr. Meneses reza así: «Sólo los españoles, los alemanes, los suizos y los portugueses mantienen todavía fielmente el idealismo del cinema de amateurs». Y en el texto dice el Dr. Meneses que para él «los mejores documentales de este Concurso (el de la UNICA celebrado en Lisboa) son *Ars Vita*, alemán, y *Linterna mágica*, español. Los mejores films de argumento: *Der Brief*, alemán, y *Sortie imprévue*, suizo. Y los mejores de fantasía: *Désirée*, español, lleno de espíritu y buen gusto, y *Manon*, *Madeleine et Marie*, alemán. Por naciones dice: «España y Alemania han sido, en mi opinión, los países que han dado una más amplia afirmación del estilo del cinema amateur y de su latitud».

En el reportaje radiofónico de Cannes intervinieron el Presidente del Festival, doctor Schmidt; el Vicepresidente, señor Domenil; el señor Gafforio, de la delegación italiana; el señor Davi, de la danesa, y el señor Zabel, de la española. El delegado italiano, después de hablar de la participación de su propio país, añade: «Lo que no nos ha complacido ha sido el constatar una relativa ausencia de la representación española, ya que estaba solamente compuesta de poquísimos films, aunque entre ellos, *Marte no es un dios*, tomado en consideración y premiado, nos ha demostrado hasta qué punto el cinema amateur español ha alcanzado su medio de expresión. Nosotros sabemos que España merece un buen puesto dentro del cinema amateur y prueba de ello es que en el Concurso Internacional de la UNICA de este año, España ha sido clasificada en segundo lugar, si bien a gran distancia de Francia. Nos disgusta enormemente que España, como en otros años, no haya participado éste en el Festival de Cannes «en potencia», como decimos en Italia».

Acto de homenaje y simpatía a Alfonso Serrahima. — La segunda parte de la sesión inaugural estuvo dedicada al artista orfebre don Alfonso Serrahima, «por el afecto con que crea y realiza cada año los premios del concurso nacional, tan maravillosamente expresivos». Este acto de homenaje y simpatía de la Sección a Serrahima venía justificado por la oportunidad de que al día siguiente inauguraba este artista orfebre una exposición de premios en el salón de exposiciones del Centro Excursionista y entre ellos figuraban, como es de suponer, los

más significativos de los premios que él creara para films amateurs. Para comprender el aprecio que los cineístas amateurs tienen por Serrahima, importa conocer el texto que, firmado por nuestro Redactor-Jefe, José Torrella, figura en el catálogo de dicha exposición. Dice así:

«El nombre de Alfonso Serrahima tiene una íntima vinculación con el cine amateur — con nuestro cine amateur.

El contacto directo existe sólo como punto de partida. Hace años, muy joven aún — y no es que ahora sea viejo, pero es menos joven —, con el equipo de «Junior F. C.» fué uno de los intérpretes del film de su amigo Delmiro de Caralt *El repórter mecánico*. Ello dejó en su alma sensible — como excelente artista que es — y bondadosa — como excelente padre que también es — un tierno afecto hacia el cine amateur.

Serrahima ha hecho siempre los premios del concurso anual. No sólo los que otorga la entidad organizadora, sino muchos de los de cooperación. Y hasta él mismo quiso ser donante, instituyendo su tradicional premio a las mejores escenas humorísticas, motivo que sin duda escogió como recuerdo a su entrada humorística en el cine amateur.

Pero he aquí que nuestro amigo no se limita a cumplir funcionalmente un encargo, sino que pone en su labor de artífice aquel acento personal que distingue a la obra del artista de la del artesano, y una sutil penetración del espíritu que anima al film amateur premiado. Con lo que el premio se convierte en una obra creadora a veces tan importante, en su plano, como la obra premiada. El premio merecería ser a su vez premiado.

Serrahima, como un coleccionador de mariposas, caza al vuelo el fugaz fotograma cuya chispa ha hecho contacto con su flúido interior, y lo inmoviliza para siempre con el alfiler de su arte incisivo, como aquella bruja que el cineísta convirtió en espantapájaros. Otras veces monta un esquema simbólico de la obra, manipulando los triunfos de la baraja de imágenes filmadas. Un vulgar grifo de cocina o una geométrica rueda de ágil carretela se erigen en símbolos trascendentes.

Me imagino de antemano que ver juntos en una exposición los premios de cine de Alfonso Serrahima será como tener al alcance de nuestra mirada interna una síntesis antológica de nuestro cine amateur.»

El acto consistió en una entrevista frente al público, que condujo, con su peculiar gracejo, el directivo de la Sección, don José M.^a Aymerich, y en la proyección del film *Repórter mecánico*, de Delmiro de Caralt y «Junior F. C.», donde aparece como intérprete el propio Serrahima.

El 16 de octubre tuvo lugar en el Salón de Actos de la Caja de Jubilaciones y Subsidios del Ramo Textil, una sesión de gala amateur en homenaje a los cineístas galardonados en los concursos internacionales de Lisboa (UNICA), Cannes y Ancona. Se proyectaron los films *Caras conocidas en Lisboa*, reportaje del concurso de la UNICA 1954, realizado por la Sección; *Tesoros del mar*, de Francisco Comas; *Si el diablo pudiera amar...*, de Enrique Fité; *Désirée*, de Felipe Sagués; *Linterna mágica*, de Juan Francisco de Lasa; *Rojo y azul*, de Pedro Font.

Acudió a la Caja de Jubilaciones una brillante concurrencia que aplaudió calurosamente los films presentados, así como a los propios cineístas en la ceremonia de entrega de premios, que tuvo lugar al finalizar la primera parte de la proyección.

El Ilmo. Sr. don Demetrio Ramos, Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo, realizó el acto con su presencia y pronunció unas bellas y sentidas palabras antes de proceder personalmente a la entrega de los galardones internacionales a los cineístas premiados.

Ciclo «El amateur habla de su película»

En las primeras sesiones del presente curso se llevan abiertos ya tres ciclos distintos. El primero lleva por título «El amateur habla de su película» y su primera sesión estuvo a cargo de don Jorge Feliu, quien disertó largamente sobre su film *Rapto 1954*. Con palabra fácil y segura, el joven cineísta, nuevo elemento directivo de la Sección, explicó lo que se había propuesto al emprender la realización de su «ballet» cinematográfico, las colaboraciones especialistas de que se rodeó, las dificultades que tuvo que superar en el rodaje, anecdótico, etc., y después de su disertación se brindó a contestar a las preguntas que los asistentes quisieran dirigirle. Los invitados no se quedaron cortos, y principalmente la línea de cineístas jóvenes disparó una serie de cuestiones peliagudas a su más representativo elemento, el cual actuó como excelente guardameta.

A continuación se proyectó el film *Rapto 1954*.

Ciclo «Valores del cine profesional»

La segunda de las series iniciadas ha sido la que lleva por título «Valores del cine profesional». Como primera sesión el

profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, y miembro desde muchos años del jurado del Concurso Nacional de cine amateur, don Tomás G. Larraya, presentó un programa de dibujos animados, precedido de una disertación suya sobre el tema «Excelencia y esfuerzo del dibujo animado». El programa de cine fué el siguiente: *Cómo hace Walt Disney sus películas*, *Eggcracker Suite*, de Walter Lantz, *Lucha contra la invasión*, *La peste alada* y *La semilla de oro*, los tres en color, de Walt Disney.

Ciclo "El Jurado tiene la palabra"

Finalmente se ha iniciado un tercer ciclo con el título «El Jurado tiene la palabra». Su primera sesión estuvo a cargo de don José Torrella, miembro ya tradicional del Jurado en los concursos nacionales de cine amateur, y redactor-jefe de OTRO CINE, quien hizo un análisis exhaustivo del interesante y discutido film amateur de José Mestres Angulos y polichinelas, medalla de plata en el concurso de este año. El film fué proyectado dos veces: antes y después de la disertación.

Puede leerse un extracto de dicho análisis en el próximo número de OTRO CINE.

Films de amateurs principiantes

En sesión que podríamos denominar «fuera de serie», o sea, con cierto carácter íntimo, familiar, fueron proyectados varios films de cineistas principiantes, que no se han dado a conocer aún en concursos. He aquí el programa.

Costa Brava, de Pío Mestres.

Unos días en la Costa Brava, de Juan Llagostera.

San Bernat, de Salvador Sindreu (Badalona).

Homenaje a la Vejez en La Ametilla y Estampes d'estiu, de José Badía Moret.

Pío Mestres acusa mucha seguridad en el manejo de la cámara y gusto en los encuadres; le falta solamente comunicar un poco de vibración cinematográfica al montaje. Llagostera busca más los motivos vitales que los fríamente fotográficos, pero tiene que ser más riguroso al seleccionar; esto aparte de cuidar mejor la cuestión técnica. El *San Bernat*, de Sindreu, es un reportaje tan breve que apenas nos permite formar juicio, pero merece que señalemos la calidad de su fotografía en color. Por último, los dos films de Badía son los más «elaborados» como film, o sea, los que prometen un más rápido sazónamiento; sólo le aconsejariamos que no se deje llevar de un exceso de literatura en el comentario oral, a todas luces excesivo.

INFORMACION VARIA

II Gran Semana de Cinema Amateur Catalán en Oviedo

Del 1 al 6 de octubre se celebró en Oviedo, organizada por «Agora Fotocine-Club», la II Gran Semana del Cine Amateur Catalán. Fueron cinco sesiones:

1.ª *Erase una vez*, de Juan Llobet, y *Scherzo y Boletada accidentada*, de Quirico Parés.

2.ª *Cupido*, de Castellort y Moncunill; *Mágica nit*, de Emilio Godés, e *Impromptu*, de Pedro Font.

3.ª *Porta closa*, de Enrique Fité; *El Campeón*, de Castellort y Lladó, y *Guía de la Costa Brava*, de J. Roig Trinxant.

4.ª *La cámara soñadora*, de Juan Llobet; *Un perro de carreras*, de Salvador Mestres (dibujos), y *Desengaño*, de Pedro Font.

5.ª *El secreto de unas horas*, *Quimera medieval* y *Paréntesis*, de Juan Pruna.

Dos sesiones de cine amateur en Cineclub Orense

A pocos días de distancia de las sesiones de Oviedo, se proyectaron algunos de los mismos films en el Cineclub Orense, a base de dos sesiones integradas con los films siguientes (anunciados por orden cronológico):

Cupido, de Castellort; *Erase una vez* y *La cámara soñadora*, de Juan Llobet; *Desengaño*, de Font y Español; *Mágica nit*, de Emilio Godés; *El Campeón*, de Castellort y Lladó, y *Un perro de carreras*, de Salvador Mestres.

Pedro Font, en Burdeos

Nuestro laureado cineísta, don Pedro Font, estuvo en Burdeos a mediados del mes de septiembre, invitado por el cineísta

francés M. León Rebeyrotte. Hallándose cerrados los clubs de cine amateur por coincidir dentro del período estival, M. Rebeyrotte organizó dos sesiones íntimas en su propia casa en honor del señor Font, a las cuales asistieron los más conspicuos cineístas amateurs de la localidad. Ambas sesiones estuvieron integradas por el mismo programa: *Gotas*, *Tanhausser*, *El benjamín* y *Redondeces*. Todos estos films son de Font y el último no ha sido aún proyectado en Barcelona.

Amigos de las Artes. Tarrasa

Después del Concurso Nacional de este año se ha celebrado en la entidad «Amigos de las Artes», de Tarrasa, una sesión con los siguientes films seleccionados de dicho certamen: *El benjamín* y *Rojo y azul*, de Pedro Font; *Désirée*, de Felipe Sagués; *Adventum*, de Jorge Feliu; *Carroussel*, de Enrique Fité, y *Pinceles*, de Juan Segué. Además se estrenó el film de Pedro Font *Redondeces*.

Cámara Club. Sabadell

Conjuntamente con la Biblioteca de la Caja de Ahorros de Sabadell y en el lujoso salón de actos de la misma, «Cámara Club» ha presentado una selección de los films premiados en el Concurso Nacional de Cine Amateur de este año: *La processó passa pel meu carrer*, de Llobet-Gracia; *Apartado de Correos 1002*, de Jorge Juyol; *Pessebre*, de Altés, Jiménez y Vilá; *Adventum*, de Jorge Feliu; *Pantomima*, de Enrique Fité; *Rojo y azul*, de Pedro Font; *Désirée*, de Felipe Sagués; *Linterna mágica*, de Juan Francisco de Lasa; *Carroussel*, de Enrique Fité.

Sesión íntima

En el domicilio del doctor Obiols, de Barcelona, se celebró el 19 de octubre una sesión íntima de cine amateur, anunciada, no obstante, con unos sugestivos programas impresos. Los films proyectados corresponden a cineístas jóvenes: *Las ambiciones de Pepe*, de Salvador Tort; *Quessar*, de Feliu y Casajuana; *Apartado de Correos 1002*, de Jorge Juyol; *Rapio 1954* y *Adventum*, de Jorge Feliu.

La gente joven del cine amateur

Con este mismo título se ha celebrado una sesión de cine amateur en la Caja de Jubilaciones de la Industria Textil, Barcelona, bajo el siguiente programa: *Instante*, de Juan Buxó; *Tempo*, de Juan Benedicto; *Rapio 1954*, *Fantasia en cuatro tiempos* y *Adventum*, de Jorge Feliu; *Entre vias*, de Pedro Balaña, y *Apartado de Correos 1002*, de Jorge Juyol.

Dicha sesión, que tuvo lugar el 17 de noviembre, aparece en el programa impreso con el ordinal romano «I», lo que significa que hay intención de presentar otras sesiones de «gente joven».

Foto-Film del Vallés. Granollers

En conmemoración del primer aniversario de la Entidad, los días 18 y 26 de noviembre, «Foto-Film del Vallés» ha ofrecido a sus socios las siguientes sesiones de cine amateur:

Una dedicada a Lorenzo Llobet-Gracia, con sus films *El valle encantado*, *Contrastes*, *Impasse*, *Primera aventura*, *Pregaria a la Verge dels Colls* y *Lo pelegri*. Otra dedicada a Quirico Parés, con los films *Quatre homes i un gos a Matagalls*, *Historia de una joya* y *Fantasia novelesca*.

Radio Nacional de España en Barcelona

En la emisión de «Cine Forum» del viernes 29 de octubre, a las 21.10 horas, la emisora Radio Nacional de España en Barcelona radió una «entreviu» con el Delegado de Relaciones Exteriores de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, José María Galcerán, que este año fué presidente del Jurado en el concurso internacional de la UNICA.

En esta «entreviu» definió Galcerán las características del cine amateur, explicó lo que es la UNICA, puso de relieve el papel del cine amateur español en el panorama internacional y finalmente dió unos consejos a los cineístas amateurs en forma de decálogo y redactados en graciosas aleyuas.

Fallecimiento de Angel Vila

El reciente otoño falleció, víctima de un accidente motorista, el cineísta amateur de Olot (Gerona) don Angel Vila. Sus principales films son «Tierra olotense» y «Bellvespre», en los que domina un sentido plástico muy acusado y un profundo amor al paisaje y a los tipos de la con razón llamada Suiza catalana.

Descanse en paz el malogrado compañero y reciban el pésame de OTRO CINE sus familiares y amigos.



XVIII CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR (1955)

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, cumpliendo la misión de organizar anualmente el CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR, convoca el XVIII, correspondiente a 1955, invitando a todos los cineastas amateurs españoles a presentar sus films a dicho Concurso, y recordándoles que ésta es la única manifestación pública, de carácter nacional, de la producción cineística amateur.

El Concurso se registrará por las siguientes

B A S E S

CONCURSANTES. — Podrán tomar parte en este Concurso los films amateurs impresionados directamente sobre película ininflamable, en cualquiera de los anchos de 16, 9'5 y 8 mm. y realizados por cineastas españoles, residentes en España o en el extranjero, exceptuándose solamente los films que hubiesen sido presentados al Concurso Nacional en años anteriores.

Se admitirá la participación de films «fuera de concurso», cuando sea solicitada por cineastas que hayan obtenido «Premio extraordinario» o un mínimo de tres «Medallas de Honor» en Concursos Nacionales anteriores.

TEMA. — El tema de los films es libre.

Para la publicación del fallo, el Jurado agrupará los films concursantes en las tres categorías fundamentales: «Argumentos», «Fantasía» y «Documental», según el aspecto de más valor e importancia que haya apreciado en cada uno, independientemente de la categoría que le haya asignado el autor.

La definición de cada una de estas categorías (según acuerdo del Congreso Internacional de la UNICA) se inserta como orientación al final de estas Bases.

INSCRIPCION. — Se fija un plazo para la inscripción de los films, que terminará el día 30 de marzo de 1955 a las 20 horas.

Para efectuar la inscripción basta entregar, o enviar, a la Secretaría de la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (calle Paradís, 10, pral., Barcelona) el *Sobre-modelo oficial de participación*, que la propia Entidad organizadora facilitará a quien lo solicite, y en el que deberá cumplimentar el siguiente cuestionario:

- Título o lema.
- La palabra «Documental» o «No Documental», según sea el carácter dominante del film, con el único objeto de agrupar las sesiones de clasificación.
- El número de bobinas y metraje total.
- El ancho de la película.
- La indicación «Sonoro banda óptica», si el film es sonoro por pista fotográfica impresa en el mismo; «Sonoro pista magnética», si lo es por pista magnética adherida a la misma película; «Discos» y revoluciones de los mismos, si debe efectuarse la sonorización con acompañamiento de discos fonográficos; «Micro» si debe emplearse micrófono; «Magnetofono» si debe efectuarse con cinta o hilo magnetofónico aparte.
- La palabra «Relieve», si el film es en tres dimensiones, con indicación del sistema, o la palabra «Cinemascope» si es impresionado en esta modalidad.
- La marca del material virgen y de la cámara empleados, en caso de que el film pueda optar a los Premios de cooperación para los que es necesario al Jurado conocer tales datos.
- La palabra «Debutante» en el caso de tomar parte por primera vez en el Concurso Nacional.
- La localidad de residencia del autor si el film puede optar a los premios de cooperación por regiones.
- Compromiso de provisión de aparato proyector especial si el film lo requiere y en las condiciones que estas bases establecen.

Por el hecho de inscribirse se entiende que el Concursante acepta estas bases en su totalidad.

ENTREGA DE LOS FILMS. — Con carácter improrrogable se fija por todo el día 20 de abril de 1955 el plazo de entrega de los films previamente inscritos.

No se admitirá ningún film que no haya sido previamente inscrito.

Si el concursante lo desea, podrá efectuar simultáneamente la entrega del film en el acto de su inscripción.

REQUISITOS A CUMPLIR EN LA ENTREGA. — Los films deberán ir montados en bobinas de las que se expenden en el comercio, con exclusión de bobinas de confección propia, al objeto de evitar dificultades en la proyección.

Además, deberán ser entregadas con su correspondiente caja metálica, en la que se hará constar, con caracteres indelebles escritos directamente en la tapa, o con un sistema adhesivo garantizado:

- Título o lema.
- Número de bobinas (las cuales irán numeradas por orden de proyección).
- Ancho de la película.
- Sistema de sonorización.

Es muy conveniente que, salvo criterio particular del autor, los films contengan los títulos de principio y final.

Se acompañará a cada film:

1.º Un sobre cerrado en cuyo exterior conste únicamente el título del film, y en su interior, además del título, el nombre y dirección del autor.

2.º Una breve descripción del tema o una síntesis del film, la cual tan sólo conocerá el Secretario del Concurso y se utilizará posteriormente a los efectos de archivo.

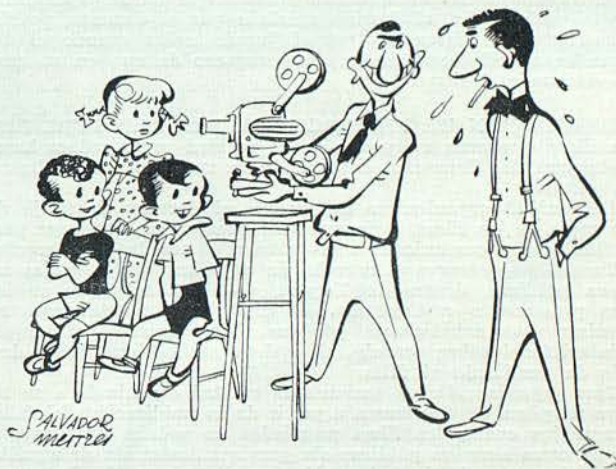
3.º Una relación de los discos entregados para la sonorización. (Y, en caso de que el autor no pueda efectuarla por sí mismo o por persona delegada por él, las instrucciones que considere oportunas para la colocación de los discos.)

Además, la Comisión de Publicaciones de la Sección agradecerá la entrega de fotografías referentes al film, ya sean de escenas del mismo, vistas de rodaje, autores, intérpretes, etc., citando en su reverso el título del film a qué corresponden. Por el hecho de la entrega de fotos se entiende autorizada su publicación en el órgano de la Sección (Revista OTRO CINE) y, de no indicarse lo contrario, la cesión a otras publicaciones.

En la Secretaría se extenderá recibo del film, haciendo constar el número de bobinas y lo que juntamente con el film se entregue.

SESIONES DE CLASIFICACION. — Finalizado el plazo de entrega, se publicará el programa de las sesiones de clasificación, que tendrán lugar en el local social del Centro Excursionista de Cataluña, durante los días y horas que oportunamente se indicarán.

En estas sesiones los autores, o personas por ellos delegadas, tendrán acceso a la cabina de proyección para atender a la sonorización de sus films. Los films cuyos autores no hagan uso de este derecho serán proyectados sin acompañamiento musical alguno.



—Ahora pasaré un rollo en el que aparece vuestro padre bailando danzas eurítmicas.

—¿Cómo es posible? Si tú me dijiste que disparabas con la cámara sin cargar...

Los concursantes que residan fuera de Barcelona podrán solicitar un acompañamiento musical determinado, debiendo para ello comunicar detalladamente los discos necesarios y su orden de colocación. Se procurará seguir sus instrucciones, pero sin aceptar responsabilidad alguna en cuanto al resultado.

La entidad organizadora dispone de aparatos de proyección para films corrientes. Para casos especiales, el concursante deberá proveer, con la debida antelación, los proyectores y útiles necesarios a los films especiales que haya presentado, con el bien entendido de que si la potencia luminosa de dichos proyectores es superior a la del equipo de la Sección, deberá autorizar su empleo para todos los films concursantes del mismo formato.

Si el Jurado lo cree conveniente, podrá suspender la proyección de cualquier film para continuarla en privado.

La entrada a las sesiones de clasificación será reglamentada por la Comisión organizadora.

JURADO. — El Jurado estará integrado por cineastas amateurs que no presenten films en este Concurso, así como por otras personas de reconocida solvencia dentro de la cinematografía.

El número de miembros del Jurado no podrá exceder de doce ni ser inferior a seis.

El Jurado tiene facultad para resolver todos aquellos casos no previstos en estas Bases, así como cualquier duda que las mismas pudieran ofrecer. También la tiene para considerar «no calificables» los films en que se aprecie un carácter publicitario o comercial, o por otros motivos que le induzcan a tomar esta determinación, justificándola.

Su fallo es inapelable y no se admitirá correspondencia sobre el mismo.

PREMIOS OFICIALES. — Los premios oficiales son: «Medalla de Honor», «Medalla de Plata» y «Medalla de Cobre», los cuales dividirán los films premiados en tres categorías sin limitación de número dentro de cada una.

Además, el Jurado podrá destacar con «Mención Honorífica» aquellos films que, sin ser merecedores de premio, tengan sin embargo algún aspecto digno de mencionar.

Por último se adjudicará un único «Premio Extraordinario» al mejor film del Concurso, siempre que sus cualidades le hagan acreedor, a criterio del Jurado, de tan especial distinción. Este Premio es donado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo.

Los films que no tengan premio ni mención se considerarán como «no clasificados».

PREMIOS DE COOPERACION. — Se admitirán ofertas de Premios de Cooperación, procedentes de organismos oficiales, entidades, casas comerciales, particulares, etc., reservándose la Sección el derecho de aceptación de dichos Premios.

Los Premios de Cooperación serán adjudicados por el Jurado independientemente de los oficiales y de acuerdo con lo dispuesto por los donantes, no pudiendo recaer en films «no clasificados», excepto aquellos que vayan destinados a determinadas marcas de cámara, película virgen o accesorios. En tales casos deberá figurar en el fallo, y en todas partes donde se haga constar el premio, la denominación «No clasificado» precediendo al enunciado del Premio. Los premios que no se adjudiquen, por la razón dicha, al destino señalado por el donante, podrán ser adjudicados libremente por el Jurado, salvo cuando el donante haya hecho constar su deseo expreso de que en su caso sea declarado desierto.

DEVOLUCION DE FILMS, COPIAS, SESIONES PUBLICAS. Los films quedarán en poder de la entidad organizadora hasta la clausura del Concurso, después de la cual serán devueltos a sus autores.

La entidad organizadora se reserva el derecho de tiraje de una copia de los films, o fragmentos, que puedan interesar para su filmoteca y comunicará a sus autores si usa de este derecho.

También se reserva el derecho de organizar una o varias sesiones públicas, dentro de España, con una selección de los films presentados a Concurso. Si algún concursante desea no autorizar esas exhibiciones públicas, debe hacerlo constar en el interior del sobre cerrado, el cual no será abierto hasta después de verificado el fallo.

Para organizar dichas sesiones la entidad organizadora se reserva un plazo de dos meses a partir de la publicación del fallo, durante los cuales los films premiados no podrán ser proyectados en otras sesiones públicas sin previa autorización de aquélla.

La circunstancia de haber sido inscrito «fuera de Concurso» por su autor o de ser considerado «no calificable» por el Jurado, no excluye a ningún film de la posibilidad de ser programado en dichas sesiones públicas, ni tampoco de ser seleccionado en su día para el Concurso Internacional de la UNICA.

Barcelona, diciembre de 1954.

DEFINICION DE CATEGORIAS. — A título de orientación reproducimos las definiciones establecidas por acuerdo del Congreso Internacional de la UNICA.

Categoría «Argumento». — Integrada por los films que contienen una acción, ya sea interpretada por actores vivientes o por objetos inanimados, que desarrollan una trama argumental.

Categoría «Fantasía». — Integrada por films «sui generis», es decir, los que por su carácter particular impiden ser clasificados en las otras dos categorías. De inspiración psicológica o musical, tienden a expresar, por medio de imágenes concretas, ideas abstractas, utilizando a este efecto medios cinematográficos puros.

Categoría «Documental». — Integrada por los films cuyo principal interés reside en la representación de la vida y cuyo asunto es extraído de los variados dominios de las ciencias, la geografía, la industria o cualquier manifestación de la actividad humana.

II Concurso Regional de Cinema Amateur (León)

Organizado por la Agrupación Fotográfica de León ha sido convocado el II Concurso Regional de Cinema Amateur para 1955, al que pueden concurrir los cineastas amateurs españoles residentes en el Norte de España.

El plazo de inscripción de films termina el 15 de enero a las 22 horas. No reproducimos las bases porque son casi idénticas a las que rigieron en el Concurso Nacional de 1954 y que pueden consultarse en el número 10 de OTRO CINE.

Concurso para adjudicación de films con destino a la Cinemateca Nacional

Por Orden de 27 de septiembre de 1954, publicada en el B. O. del 2 de octubre, el Ministerio de Educación Nacional ha convocado un concurso para la adquisición de películas cinematográficas con destino a ser utilizadas en los Centros educativos y en las actividades de extensión cultural (explotación no comercial). Estos films pueden ser en 35 y en 16 mm.; en blanco y negro o en color; mudos, sonoros o sonorizados.

El plazo de presentación de las ofertas en el Registro General del Ministerio termina el 31 de diciembre.

EL CINEISTA, SU MASCOTA Y SU CARACTERISTICA

por S. Mestres



El cineísta:

JUAN LLOBET

Su mascota: La bruja de Blancanieves.

Su característica: Un perfecto equilibrio entre la sátira y la fantasía infantil con un gran dominio de las luces del sentido común.



El trabajo premiado hoy es:

VALS

Guión para un film amateur

El gramófono — primitivo — llena la estancia de un vals popularísimo y vulgar. Un vals que *ella*, una solterona incuestionablemente madura, escucha con melancolía, sentada a cierta distancia del aparato. En su regazo hay abierta una arquilla — pequeño sepulcro de ilusiones fallidas —: unas cartas leídas cien veces, una flor marchita, una fotografía de él... ¡Cuanta nostalgia!

El disco gira, gira...

... Y giran unos pies... y unos rostros... — los pies y los rostros de ella y de él —. Sonrisas... felicidad.

El disco gira, gira...

Hay una tristeza en el añoso rostro femenino. Una tristeza que ella parece querer disipar pasando una mano por la frente, donde algo la inmoviliza. Deja la arquilla y se acerca al espejo. Sí; un surco, una arruga, ciertamente profunda, y otra. Sonríe con tristeza. ¡Y esas canas irreductibles! La sonrisa vuélvese aún más triste.

Ha terminado la melodía. Pero el disco gira, sigue girando.

Ella sigue contemplándose en el espejo y hay en su mirada una impresión de desaliento. ¡Aquellos surcos, cada día más profundos! ¡Los cabellos blancos!...

El tiempo no pasa en balde, que el reloj va señalándolo, implacablemente, y el disco — gira que gira — también. Y aún aquel pequeño cirio que arde al pie de una imagen y se consume visiblemente, aunque poco a poco.

La contemplación del cirio le produce, de pronto, una extraña sensación de enojo. Se le acerca, mira muy fijo cómo va fundiéndose la cera lenta pero perceptiblemente, y no puede reprimir el impulso de apagarlo. El humo se eleva dibujando raras figuras. Intenta asirlo y retenerlo en su mano. Afán inútil, que el humo se evade sin que ella pueda evitarlo. Vuelve hacia el cofrecito y lo cierra, no sin cierto desdén.

Y el disco gira, gira... Y aquellos pies que también giran... y aquellos rostros felices...

Sonríe, sarcástica. No hay melancolía ahora en su mirada, sino una evidente irritación. Quitaa el disco del gramófono y pone otro: música moderna, estridente, que le abofetea el rostro con violencia. Pero se encamina de nuevo al espejo, animosa, espoleada por una esperanza vaga y oculta. Va a la lucha con voluntad de vencer. Se mira al espejo fija, largamente, con desafío. Se arregla el cabello, intentando transformar juvenilmente su peinado. Aspira con fuerza para acentuar la curva del pecho. Desabrocha el cuello de su vestido y lo abre con insólita impudicia, jadeando. ¿Es aún?... ¿Aún puede?... He aquí la duda... Sí, la duda. Se inicia una expresión de derrota cuando la música cesa otra vez y el roce del disco quiebra su abstracción.

El ruidillo del disco terminado, monótono, de una creciente intensidad, va siendo ensordecedor y marca el paso del tiempo, imposible de detener.

Vuelve a mirarse al espejo. Disipada la excitación, ha quedado irremediablemente vencida. Ella misma se inspira piedad, ya que a sus propios ojos aparece ridícula; casi demente. Y poco a poco nace de esa piedad un blando sosiego. Hay ahora en su mirada una resignación dolorosa, un renunciamento definitivo. Para el disco y lo guarda en su sitio. Se acerca a la arquilla y la abre, de nuevo: las cartas, la fotografía, la flor... Y se reencuentra. Busca un disco y lo pone en marcha. Es el del vals, otra vez. Vuelve a escucharlo, melancólica, feliz en su desdicha.

El disco gira, gira... Los pies y los rostros — aquellos pies y aquellos rostros — también...

De nuevo sonríe, feliz. Ahora eleva su mirada hacia el cirio extinto. Se le acerca y lo enciende. Vuelve a la vera del gramófono y se sienta con la arquilla en el regazo.

El vals vuelve a llenar la estancia mientras el cirio se consume lenta y visiblemente.

JUAN BLANQUER

Recordamos a nuestros lectores que OTRO CINE tiene abierto este Concurso permanente de ideas y temas, en el que se admite desde la simple idea, expresada en breves líneas, hasta el guioncito literario, o sea el desarrollo esquemático de la idea. Lo que no se admite es el guión técnico.

Las ideas o guiones que esta Redacción seleccione serán publicados en estas mismas páginas y, además, premiados con cincuenta pesetas las primeras y con cien pesetas los segundos. Premios que pueden traducirse en moneda efectiva, en una suscripción a nuestra revista o en libros, a elección del concursante.

Los cineístas que se interesen por la realización de alguno de los temas o ideas publicadas, deberán solicitar permiso a su autor, ya sea directamente o a través de OTRO CINE.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5

Y 8^m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 31 07 39
BARCELONA



Desde hace unos tres años viene perfilándose, con mayor empuje en cada concurso, una línea de cineístas jóvenes que se diferencia de los demás, no sólo por su edad, sino por sus orígenes y sus ambiciones.

Estos muchachos no llegan por vía indirecta al cine amateur como la mayor parte de los cineístas que proceden casi siempre del amateurismo — y, en algunos casos, del profesionalismo — fotográfico. Ellos han formado su personalidad en la fragua de la sensibilidad cinematográfica. Hacen cine amateur porque sienten una imperiosa necesidad de hacer cine, como otros jóvenes de su edad la sienten de rimar versos o de embadurnar telas.

Esta conciencia vocacional del cine imprime en ellos un modo de entender el cine amateur algo distinto al de los demás y se refleja en sus películas. Es posible que alguno de estos muchachos llegue un día al profesionalismo y entonces resulte, *a posteriori*, que su paso por el cine amateur fué provisional, a modo de aprendizaje. Pero no creemos que esto empañe, ahora, su condición prístina de amateurs, puesto que en su actitud no vemos premeditación y cálculo fríos, sino un ardiente y desinteresado amor, que es, a fin de cuentas, lo que debe caracterizar al cineísta amateur — léase amator.

No creemos que se ofendan si revelamos aquí la modesta posición económica de la mayoría de estos jóvenes cineístas. Al contrario, su mérito se acrecienta conociendo el esfuerzo que para ellos supone ir reuniendo en grupo los fondos necesarios para realizar sus films; fondos que constituyen a veces mediante aportaciones semanales modestísimas, sacrificando las diversiones propias de la edad. Algunos de estos cineístas ni siquiera poseen instrumental, y quien de ellos tiene algo, lo presta a los demás.

Este esfuerzo económico conduce, como es natural, a un férreo aprovechamiento de medios y da al cine de estos muchachos una intensidad que no dudamos ejercerá su influencia en el numeroso campo pudiente del cine amateur, algunas veces lastimosamente despilfarrador en empresas de tan escasa fibra que no merece la pena equiparse para ellas con tantas alforjas.

Claro que no todas las orientaciones manifestadas en estos últimos concursos por gente joven iban bien encaminadas. Algunas fracasaron, pero han permanecido y se han afianzado un número suficiente de elementos para que hagan sentir su peso en el movimiento amateur, como lo han hecho sentir este año y como, con el espíritu rebelde propio de su mocedad, hacen sentir en asambleas, coloquios, discusiones y escritos.

Hay, además, en estos muchachos, espíritu de grupo. No sólo se agrupan para los rodajes, donde se alternan en las funciones cineísticas, ofreciendo también con esto un sistema de trabajo en equipo que se opone al tradicional individualismo del cine amateur, sino que ahora mismo hanse manifestado públicamente en pía — casi podríamos decir *en bandera* —, presentando una sesión de sus films bajo la rúbrica de «La gente joven del cine amateur». En el programa manifiestan ellos mismos: «Une a estas cintas el denominador común de una juventud que ama al cine y siente inquietud por expresarse en su lenguaje. Sin proponérselo, sus autores han constituido un grupo definido que nos habla claramente de una promesa».

No queremos creer que estos jóvenes puedan sentirse forasteros en el hogar del cine amateur. Es propio de la mocedad emanciparse de la tutela paterna y efectuar escapadas por cuenta propia, pero, como reza el adagio catalán: «Tard o d'hora a sopar a casa» (Tarde o temprano a cenar en casa). Hasta no dudamos de que su inyección de juventud habrá sido beneficiosa para todos. Y ahora mismo las inquietudes de estos jóvenes se manifiestan ya en el seno del «cap i casal» del cine amateur español, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, de cuya directiva ha entrado a formar parte el más maduro del grupo, tanto por edad como por historial cineístico. Nos referimos a Jorge Feliu, realizador de *La gran aventura de Pablo*, de *Quessar*, de *Fantasia en cuatro tiempos*, de *Adventum* y de *Rapío 1954*, a cuya iniciativa principalmente se deben los nuevos e interesantes ciclos iniciados con los títulos «El cineísta habla de su película» y «El Jurado tiene la palabra», en cuya realización ha encontrado Feliu el apoyo decidido del nuevo Presidente de la Sección, el cineísta en activo de *Baile de disfraces*, de *Marte no es un dios*, de *Compra-venta de ideas* y de *Désirée*, que no es precisamente mozo en años, pero sí en espíritu.

CUIDADO CON LOS MAESTROS

Ya teníamos a un Mestres en las filas del cine amateur desde años: Salvador Mestres, colaborador ahora, con sus dibujos y caricaturas, de esta revista del cine amateur. Hace un par de años se dió a conocer otro cineísta, Mestres de apellido: José, realizador de *La mañana* y de ese *Angulos y polichinelas* que da tanto que hablar. Y últimamente, en una sesión íntima de films de cineístas principiantes, nos ha salido aún otro Mestres: Pío, quien con su cinta *Costa Brava* nos hace concebir esperanzas que no quisiéramos ver defraudadas. Hagamos votos para que nuestros Mestres (maestros, en catalán) se conviertan en *maestros* de nombre y de hecho.

DESPEDIDA EN SOLSONA

Motivos profesionales, los mismos que un día llevaron al cineísta amateur Salvador Baldé a la tranquila y episcopal ciudad de Solsona, en la provincia de Lérida, lo arrancan ahora de ella para venir a Barcelona. Uno de los colaboradores solsonenses de Baldé escribe en el periódico «Solsona» una despedida en la que se leen estas emotivas lamentaciones: «Echaremos de menos aquellas tardes de domingo que pasábamos filmando planos de los films; la celebración anual de la fiesta de San Juan Bosco; el leer en la prensa que unas películas de cine amateur realizadas en Solsona eran premiadas...»

En la carta que nos escribe Ramón Gualdo, autor de la nota, acompañando el periódico, añade aún en dolorosa confidencia: «Tal vez no se haga ya jamás de este cine en nuestra ciudad».

En ella queda, probablemente perdida para el cine amateur, la intérprete de tantos films de Baldé, Montserrat Moncunill, ganadora del premio de interpretación femenina, cuya labor en *Tributo a las hadas*, *Frágil misantropía* y *Hogar apagado* merece el recuerdo de todos.

NO ES OBLIGATORIO ANUNCIAR A OTRO CINE

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

PEQUEÑOS ANUNCIOS

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

40 DESIDERATA de la *Biblioteca del Cinema de Delmiro de Caralt*: Los dos volúmenes de *A. Millton and One Wights* de Terry Ramsaye (Nueva York, 1925). El núm. 7 del año 1892 de la revista *Paris Photographe*; Vol. I (1927) y números 1, 2 y 3 del Vol. II (1928) de la revista *Clase Up*.
Ofertas por escrito: Calle Escuelas Pías, 103. Barcelona.

41 MOTOCAMARA VICTOR 16 milímetros con torreta-revolver tres objetivos. Velo-

ciudades 8 a 64 imágenes. A prueba. Particular cedería. Facilidades de pago.

42 CINE KODAK SPECIAL -16- Dos chasis 30 mtr. Tres ópticas, angular, normal, tele. Masques de trucajes. Cuatro filtros. Lente Polaroid. Juego completo Tubos Extensión. Fotómetro Cine. Trípode K. Special, cabeza panorámica. Todo en sus estuches origen. Estado igual que nuevo. Cedería toda prueba. José Estadella. Pl. España, 24. Lérida.



VISIONADORAS

Recibimos de don Manuel Goyos, de La Coruña, una carta en la que nos pide le expliquemos qué son las visionadoras y para qué sirven y cuál le aconsejamos.

Respuesta: Fieles a nuestro propósito de que este consultorio resulte útil a todos los lectores, aprovechamos la carta del señor Goyos para tratar el tema con más amplitud que la pedida.

DEFINICIÓN. — Se llama *visionadora* el aparato destinado a examinar las imágenes de una película sin el recurso del proyector.

DESCRIPCIÓN. — La visionadora más elemental está constituida por una simple *lupa* de gran ampliación y que se sostiene a pulso. Esta lupa puede estar montada sobre un brazo de rótula fijo sobre el zócalo de la *bobinadora* y entre los brazos bobinadores.

En un modelo más perfeccionado, la película se desliza por una guía horizontal cuyo fondo está constituido por un cristal esmerilado detrás del cual se encuentra una lámpara. Este modelo también va provisto de una lupa de fuerte ampliación.

En otros modelos las imágenes se proyectan sobre una pequeña pantalla de cristal esmerilado en forma de lupa.

En todos estos modelos de visionadoras y en otros parecidos, las imágenes sólo pueden ser examinadas una por una. No hay reconstitución del movimiento. Por este motivo se les llama visionadoras fijas.

Las visionadoras animadas, por el contrario, permiten la reconstitución del movimiento de las escenas exactamente como un proyector, pues tienen en general sus mismas características elementales. En resumen, una visionadora animada es un pequeño proyector muy simplificado, hasta el punto de ser rudimentario. Pero la colocación de la película en el aparato es muy fácil y casi instantánea. El movimiento se obtiene a mano por tracción en un sentido u otro de la película, lo que permite en cualquier momento ver los movimientos en sucesión normal o en retroceso. (Kodaskope, Viewer, Bell & Howell, Beauchef, Ferquin, G. I. C. Meopta, Visiola.)

La imagen animada aparece sobre una pequeña pantalla de cristal despulido. El aparato va generalmente provisto de una *muescadora* que opera sobre el margen de la película sin inconveniente para una ulterior utilización de la misma. Estas muescas permiten señalar las imágenes interesantes particularmente para el montaje, por ejemplo, cuando se trata de un ajuste de movimiento entre dos planos.

UTILIZACIÓN. — Una visionadora es particularmente práctica para efectuar cualquier examen del film. Además, con su ejemplo, el trabajo del montaje se facilita mucho. Un montaje corto y preciso será realizado con menos molestias si se utiliza una visionadora fija, o, mejor todavía, una visionadora animada.



EL ARTE DEL CINE, por Ernest Lindgren. Trad. del inglés. Editorial Artola. Madrid 1954. 232 páginas, 32 ilustraciones.

El autor de este libro es una jerarquía en el campo de la crítica cinematográfica inglesa. Dirige la Filmoteca del «British Film Institute», es periodista activo, redactor de la prestigiosa revista «Sight & Sound» y conferenciante. La edición en español de su libro «El arte del cine (Notas para una valoración crítica del cine)», ha sido uno de los aciertos editoriales de mayor seriedad que en materia de traducción de libros sobre cine se ha llevado a cabo en España. No se trata de un manual destinado a quien sólo busca el inmediato aspecto utilitario de las cosas, ni tampoco de una lucubración teórica intelectualizante. Es, sí, un estudio completo del arte cinematográfico sobre una base sólidamente intelectual y experimentada, que abarca desde la técnica y la organización industrial hasta los medios de expresión.

Este último aspecto es el que llena la mayor parte del libro y merece destacarse de él los capítulos dedicados al montaje, en los que se recogen y condensan con un gran acierto divulgador los principios de Eisenstein y de Pudovkin sobre este aspecto que el autor considera fundamental para el cine.

Constituyen también ensayos monográficos de gran interés los capítulos titulados «El sonido y su empleo», «El arte del operador», «La música en el cine» y «La interpretación cinematográfica».

El último capítulo se enfrenta, de una manera audaz y con ideas muy personales, con la debatida cuestión del cine como arte y llega a la siguiente conclusión: «¿Permiten las posibilidades del cine alcanzar altura similar a la que las tragedias shakespirianas llevaron al teatro? La cosa no ofrece para mí ninguna duda. El cine puede alcanzar esa cima y hasta superarla».

T.

REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE (Madrid). — Saludamos gozosamente la reaparición de esta importante publicación española, de la que al escribir estas notas tenemos su número 8 abriendo una nueva y prometedora etapa después de su silencio azar prolongado. Las características de «Revista Internacional del Cine» son casi las mismas que en su primer período, salvo una ligera merma en la calidad tipográfica de las ilustraciones y una pequeña reducción en el formato. En cuanto a la orientación de su contenido es idéntica, sin la menor renuncia, y esto, naturalmente, es lo que cuenta y tiene valor, tanto más en un país como el nuestro, donde esta clase de publicaciones parecen un don milagroso.

ALCALÁ (Revista de los estudiantes. Madrid). — Cuenta con una sección de crítica cinematográfica a cargo de nuestro estimado colaborador don Manuel Rabanal Taylor, Jefe Nacional de Cine del S.E.U. y Director del Cineclub Universitario de Madrid. La crítica que escribe Rabanal en «Alcalá» no es, naturalmente, una crítica «standard». En el núm. 59 (10 noviembre) que tenemos a la vista, analiza sólo dos films, pero ambos de suficiente categoría para merecer el detenido estudio que les dedica. Estos films son: *Hombres*, de Fred Zinnemann, y *El gran carnaval*, de Billy Wilder.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERÁ OFERTAS
por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA



ORIGEN DE LOS CINECLUBS

Se suele atribuir la fundación del primer círculo de cine a Ricciotto Canudo, que fué, desde 1907 hasta su muerte, un gran aficionado y estudioso del cine, reconocido por él como *séptimo arte*. En su libro «Storia delle teorie del film», Aristarco define justamente a Canudo como el precursor de la teórica cinematográfica, más que por su pensamiento, no exento a veces de curiosas anticipaciones e intuiciones que contienen principios ahora sólidamente adquiridos, por su constante preocupación de llegar a una definición del cine como arte contra el ambiente cultural del tiempo, que desconocía o pretendía desconocer tal medio expresivo. Y le asigna también el mérito de haber constituido por vez primera un cineclub con el fin de llevar a un plano de interés cultural la curiosidad que comenzaban a tener intelectuales de diversa formación por el nuevo medio de expresión, tal como por ejemplo Louis Delluc, que había iniciado el 1 de junio de 1918 una sección cinematográfica en *Paris-Midi*, o Léon Moussinac, que, por el mismo tiempo, escribía sobre cine en el *Mercury de France*.

Sin embargo, después Sadoul ha precisado que la fundación del primer cineclub debe atribuirse al mismo Delluc. Delluc, hacia enero de 1920, fundó un semanario titulado «Cineclub», concebido como una manifestación cuyo programa era desarrollar el interés del público hacia el cine. La iniciativa había tomado el nombre de «Cineclub» por analogía con el «Touring Club». El entusiasmo con que Louis Delluc comenzó su trabajo provenía, según algunos, de su reciente «conversión» al nuevo arte después de ver un film de Chaplin. En «Cinema y Compañía» (París, 1919) escribía: «Asistimos al nacimiento de un arte extraordinario: el único arte moderno quizá; porque es al mismo tiempo hijo de la máquina y del ideal humano».

El sábado 12 de junio de 1920, en el *Cinema de la Pépinière* tiene lugar la primera sesión del «Cineclub». Pronuncian conferencias ilustradas por proyecciones Emile Cohl sobre el tema *Los dibujos animados y el truco en el film*, y el director André Antoine sobre *Cinema de ayer, de hoy y de mañana*.

Más tarde, en abril de 1921, Canudo funda el «Club de los amigos del séptimo arte» (C.A.S.A.), con un programa más preciso que el de Delluc, por cuanto se propone una explícita afirmación del carácter artístico del cine. Además, como intelectual, Canudo se propone atraer hacia el cine el interés de escritores y artistas jóvenes. Por último, el programa del C.A.S.A. anuncia un festival del film francés y un congreso del cine latino. Las películas se proyectan en la «Bolsa del trabajo» y en el «Salón de otoño».

Delluc organiza, mientras tanto, bajo el patrocinio de la revista «Cinéa» la presentación en París de la película «El gabinete del Dr. Caligari» (1919), que el programa define como «famoso ejemplo del arte cinematográfico». La proyección tiene lugar en la sala del Colisée, el lunes 14 de noviembre de 1921.

Poco más tarde, «Cineclub» se transforma en «Club français du cinéma», el cual, junto con el C.A.S.A. de Canudo, es absorbido en 1924 por el «Cineclub de France» de Moussinac, Feyder y Germaine Dulac. En 1925, este cineclub presenta una visión clandestina del *Acorazado Potemkin*, de Eisenstein, que fué una auténtica revelación.

Nacido en Francia, el llamado «Cineclub» se desarrolla rápidamente en otros países, junto con la formación de una teoría cinematográfica. En Holanda, el origen del cineclub tiene sus causas en el conocimiento que tuvieron de esta iniciativa artistas holandeses residentes en París. En 1926, llega a Amsterdam *La Madre*, de Pudovkin, que la censura no permite proyectar en público. Por ello, como afirma en sus páginas autobiográficas Joris Ivens, el film se proyecta en sesión privada en el club artístico «De Kring», por cuatro veces consecutivas. Más tarde, en septiembre de 1927, se funda la «Film Liga». En el programa de este cineclub se decía: «Creemos en el cinema puro y autónomo, en el film como arte... Fundamos la Asocia-

ción cinematográfica de Amsterdam con el fin de proyectar a un público restringido aquellas películas que no se ven en los cines normales». El programa estaba firmado por Henrik Scholte, presidente de la «Film Liga», por Joris Ivens, consejero técnico, y otros como el escritor cristiano Menno Ter Braak, fallecido en 1940, que actuaba de secretario administrativo. La «Film Liga» tuvo un éxito inesperado: reunió veinticinco mil socios. Se crearon doce secciones en las ciudades más importantes y secciones menores en todo el país.

(De un boletín del Cine Club Universitario de Zaragoza.)

CINECLUB DE ZARAGOZA (S.E.U. - D.E.N.)

Fusionados el antiguo Cineclub de Zaragoza con el Cineclub Universitario que se acababa de formar, iniciaron su actuación conjunta a partir del 3 de diciembre de 1953 y en el curso de la temporada 53-54 ofrecieron las siguientes sesiones:

Sesión 128. — *Vogliamo bene* (Querámonos bien), de Paolo W. Tamburella, precedido de una conferencia de J. E. Dorrell sobre el cine italiano.

Sesión 129. — *Maria Luisa* y *La última oportunidad*, de L. Lindtberg.

Sesión 130. — *En algún lugar de Europa*, film húngaro, de Geza Radványi.

Sesión 131. — Films de MacLaren.

Sesión 132. — Dibujo animado francés.

Sesión 133. — *El lago de las damas*, de Marc Allegret.

Sesiones 134 a 137. — Ciclo Jean Renoir. *Naná*, *Madame Bovary*, *La nuit du carrefour*, *Les bas fonds* y *La bête humaine*.

Sesión 138. — Cine cómico norteamericano.

Sesión 139. — *Van Gogh*, *Rodin* y *L'armoire volante*, de C. Rin.

Sesión 140. — *El evangelio de la piedra* y *La canción de la vida*, de Alexis Granowski.

Sesión 141. — *Sumurum* y *El bazar de las sorpresas*, ambas de Ernst Lubitsch.

Sesión 142. — *Rumbo al Canadá*, de Duvivier, y *Hombres de la montaña*, film húngaro de Istvan Szots.

Sesión 143. — Documentales italianos y *Rashomon*.

En el boletín correspondiente a su sesión 129 (15 diciembre 1953) este Cineclub reprodujo el artículo «Bela Balazs», de Juan Francisco de Lasa, publicado en el número 11 de OTRO CINE, haciendo constar la procedencia y recomendando la lectura del extracto de un trabajo del propio Bela Balazs que con el título «El hombre visible» figuraba en el mismo número de nuestra revista. Muchas gracias.

CERCLE LUMIERE (Instituto Francés. Barcelona)

Resumen de su tercera temporada (curso 1953-54).

Sesión 46. — *Monsieur Fabre*, de H. Diamant-Berger (riguroso estreno).

Sesión 47. — Documentales franceses.

Sesión 48. — *La nuit du carrefour*, de Jean Renoir.

Sesión 49. — *Madame Bovary* y secuencias de *La bête humaine*, ambos de Renoir y en riguroso estreno.

Sesión 50. — *Les bas fonds*, de Renoir, en riguroso estreno, y secuencias de *Naná*, también de Renoir.

Sesión 51. — Conferencia de don Alejandro Cirici-Pellicer sobre «Las miniaturas góticas» y proyección de *Images médiévales* y *Coeur d'amour épris*.

Sesión 52. — Sesión de homenaje a Louis y Auguste Lumière. Conferencia a cargo de Mlle. Marguerite Cordier y proyección del documental *Naissance du cinéma*, de Leenhardt y Sadoul, y de la fantasía de Méliès *Voyage au Pôle*.

Sesión 53. — *Rubens*, de Paul Hassaerts y Henri Storck, precedido de un comentario a cargo de don Alejandro Cirici-Pellicer.

Sesión 54. — Riguroso estreno en el cine Metropol del film *Nous sommes tous des assassins*, de André Cayatte. Texto de presentación a cargo de don Enrique Ripoll-Freixas (tres sesiones).

Sesión 55. — Clausura de curso en Cine Coliseum. Presentación pública del film de estreno *Orphée*, de Cocteau. Texto de presentación a cargo de don Enrique Ripoll-Freixas.



CRIMEN PERFECTO



"DIAL M FOR MURDER"

RAY GRACE ROBERT
MILLAND • KELLY • CUMMINGS

DIRECTOR: **ALFRED HITCHCOCK**

WARNERCOLOR



¡HITCHCOCK, "EL MAGO DE LA EMOCIÓN", HA HALLADO
POR FIN EL TEMA PERFECTO PARA REALIZAR SU OBRA MAESTRA!



KODAK

SINÓNIMO DE ALTA CALIDAD

KODAK, S. A.

MADRID

IRÚN, 15

AVDA. JOSÉ ANTONIO, 6

BARCELONA

PASEO DE GRACIA, 22

PLAZA DE TETUÁN, 26

SEVILLA

CAMPANA, 10



En película **Cine Kodak** en blanco y negro y **Kodachrome** en 16 o 8 mm. captará mejor esas escenas y momentos felices de su vida familiar.

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



25 AÑOS DEDICADOS A LA CONSTRUCCION DE
PROYECTORES CINEMATOGRAFICOS SONOROS
DIGNAMENTE CULMINADOS CON LOS NOVISIMOS

M A R I N 60 M A R I N 65 M A R I N 70 M A R I N 75

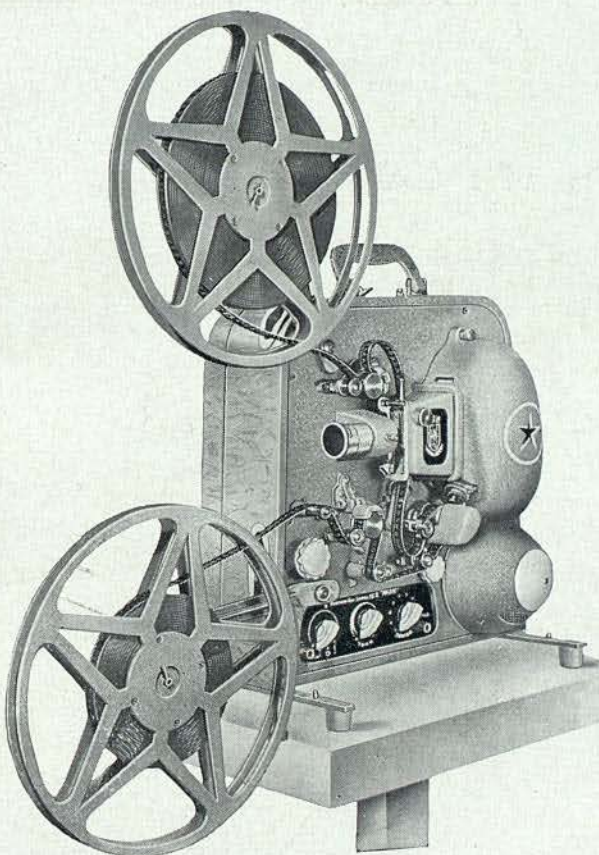
MODELO 60

Una sola maleta. Propio para salas hasta 200 personas. - Amplificador 10 vatios salida. Altavoz 6 pulgadas.

MODELO 65

Una sola maleta Especialmente diseñado para Catequesis, Centros recreativos, Buques Escuelas, Cuarteles, Salones de conferencias, etc. - Amplificador 10 vatios de salida. Altavoz 10 pulgadas.

TODOS ESTOS MODELOS
PUEDEN IR EQUIPADOS
CON LÁMPARAS DE
500, 750 Y 1000 VOLTIOS



MODELO 70

Para grandes locales. Distribuido en dos maletas, 25 vatios salida. Altavoz 13 pulgadas imán permanente.

MODELO 75

Iguals características que el Mod. 70; pero equipado además para la grabación, borrado y reproducción del sonido por pista magnética.

MOTOR DE VELOCIDAD
CONSTANTE. 16 Y 24 IMÁ-
GENES. CAPACIDAD DE
PROYECCIÓN: 45 MINU-
TOS SIN INTERRUPCIÓN.

CINEMATOGRAFIA MARIN

B A L M E S , 1 7 8 • B A R C E L O N A • T E L . 2 7 9 7 6 3



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

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

