



AÑO V • 1957 • N.ºs 26-27

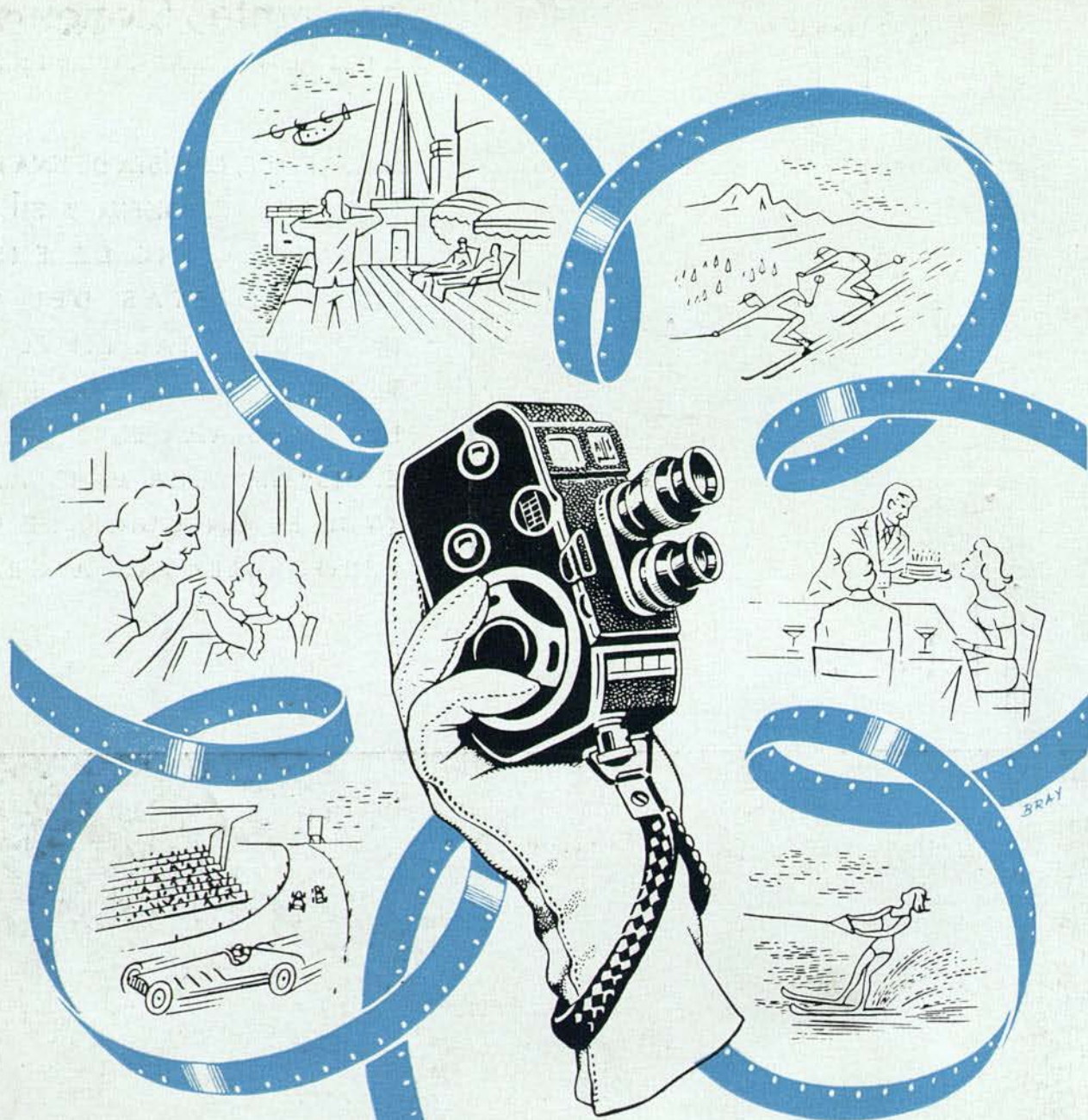
NÚMERO EXTRAORDINARIO

MAX OPHULS, CINEÍSTA DE UNA ÉPOCA
ERICH VON STROHEIM Y SU OBRA
SOBRE EL CINE DE ENSAYO
LOS PROFETAS DEL CINE
HAY QUE ESTAR EN EL CINE
TEMÁTICA DEL CINE AMERICANO
LOS FILMS AMATEURS DEL AÑO
EL "16" TIENDE LA MANO AL "35"
¿QUÉ ES UN GUIÓN DE CINE?
PEROGRULLADAS A GRANEL



FilmoTeca
de Catalunya

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



Filme su vida





AÑO V - 1957 - NÚMERO EXTRAORDINARIO 26-27

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

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

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

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

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

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

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

Publicidad:
PUBLICIDAD BORRÁS
Paseo de Gracia, 87 - Teléfono 37 58 29 - BARCELONA

Sumario

- Portada Del film amateur **Contrapunto**.
Editorial. Y van veinte Concursos Nacionales.
Artículos José Palau: **Desaparece Max Ophuls**.
J. López Clemente: **En la muerte de Erich von Stroheim**.
J. Montoriol: **Sobre el cine de ensayo**.
M. Somacarrera: **El poeta Villiers de l'Isle Adam fué el primero que describió el cine parlante y en colores**.
Tomás Galant: **Efusión por una revista de cine**.
Juan Ripoll: **Temática del cine americano**.
D. Giménez Botey: **Perogrulladas en torno al guión**.
José Torrella: **Una competición muy animada**.
J. G. Maesso: **Hay que estar en el cine**.
J. Blanquer: **El mundo se divierte**.
Adolfo Caboné y José Badía: **Himno al Cine Amateur**.
José M.º Tintoré: **El 16 mm. da la mano al 35 mm**.
El cine amateur. **Actividades, Concursos, Beca otro cine, Nombres nuevos del cine amateur. Consultorio técnico: Distancia hiperfocal y profundidades de campo y de foco. Novedades técnicas.**
Cineclubs **Regulación de los cineclubs, Actividades. Bibliografía.**

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85	
5 números	100 Ptas.
Suscripción de protector (5 números)	300 »
Portugal: (5 números)	120 \$
Demás Naciones (5 números)	150 Ptas.
PRECIO DEL EJEMPLAR	30 »

Y van veinte Concursos Nacionales

Este año el Concurso Nacional de Cine Amateur ostenta un magnífico doble guarismo romano: XX.

Veinte concursos equivalen a una tradición que empieza a ser respetable, y entendiéndolo así la entidad organizadora se propuso acrecentar aún más, en tanto fuese posible, la respetabilidad que a través del tiempo lleva ya adquirido el certamen.

Somos los primeros en reconocer que el Concurso no ha alcanzado aún la forma ideal — posiblemente el ideal perfecto es inalcanzable en un concurso de cine amateur como en cualquier obra humana —, pero nadie podrá negar que este año, y a pesar de haber tenido que renunciar a última hora, por imperativos realísticos, a un aspecto importante de las reformas que se habían previsto, se ha dado un gran paso en la elevación del tono requerido por un Concurso Nacional.

Mejor dicho: dos grandes pasos.

Uno de ellos es la autoeliminación casi total del contingente de films de excursiones y viajes sin interés cinematográfico suficiente, lo cual se ha logrado con la creación de un concurso específico previo.

Otro es el del reajuste — por decirlo en término muy del día — de los premios. Atendida su importancia y su poca visibilidad para quien no conozca muy a fondo el mecanismo del concurso, vamos a repetir en qué consiste esta reforma:

En los diecinueve concursos anteriores los premios se dividían en oficiales y de cooperación. Los primeros eran las medallas y menciones con que la entidad organizadora agrupaba a los films en cuatro valoraciones distintas. Los segundos los daban organismos, entidades, casas comerciales y particulares para ser adjudicados al motivo que el propio donante señalaba a su libre criterio. Con esta libertad sucedía que algunos aspectos y valores quedaban sin destacar mientras se acumulaban distinciones sobre matices de un mismo aspecto o se ponían de relieve motivos circunstanciales o extemporáneos que podían llegar hasta el absurdo.

En este vigésimo concurso los premios se dividen en: de calificación, especiales y de estímulo.

Los primeros siguen siendo las medallas y menciones, con la diferencia de no ser denominados "oficiales", puesto que todas las distinciones del concurso deben ser consideradas así. Además, comprenden los premios del Gobierno Civil, la Diputación y el Ayuntamiento, que antes iban mezclados con los llamados "de cooperación" y ahora se les atribuye la significación que merecen, asignándoles una función equivalente a segundos premios extraordinarios que se destinan al mejor film de cada uno de los tres géneros en que se divide el certamen. Finalmente, en la cúspide de los premios de calificación está el Extraordinario, cedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, para el mejor film absoluto del Concurso.

Los premios "especiales" son establecidos igualmente por la entidad — no por los donantes — con arreglo a un cuadro de valores parciales estudiado bajo un criterio lógico — equivocado, quizá; susceptible de mejora, seguro; pero uno — y al que los donantes han debido ajustarse, aunque se han hecho ligeras concesiones estimadas como atendibles.

Los premios "de estímulo" se han separado de los demás para que resulte bien clara su finalidad. Pero aun reconociendo la oportunidad de varios de ellos, ha sido eliminada en absoluto toda limitación de tipo publicitario y su separación ha permitido, además, cerrar la adjudicación de premios especiales a films calificados por debajo de medalla, evitando así situaciones absurdas que a veces se producían.

(Sigue en la pág. 24)

DESAPARECE MAX OPHULS

1902 - 1957



EVOCADOR CINEMATOGRAFICO DE UNA EPOCA DESAPARECIDA

¡Cuántas veces Max Ophuls tuvo ocasión de comprobar que se le tenía por un cineasta vienés! No parece que tuviera mucho interés en desmentirlo. La verdad es que, nacido en tierra disputada — en el Sarre — este artista fascinado por aquel «mundo de ayer» del que, con tan fervorosa nostalgia, nos habla Stefan Zweig en sus memorias, era un artista que amaba entrañablemente la ciudad imperial cuyo espíritu evocaría tantas veces en sus películas. Hablamos, por supuesto, de la Viena de Francisco José, sentimental y romántica, pero también galante y escéptica, la Viena de los vales y de las pacíficas paradas militares, la ciudad que era la capital del mundo que terminó para siempre con el atentado de Sarajevo. Por lo tanto, aunque Max Ophuls no perteneciera al país de Mozart, no resultaba del todo infundada aquella confusión a la sombra de la cual se enjuició su obra desde la perspectiva de la escuela vienesa, hasta el punto de que su film *Liebelei* podía figurar al lado de *Mascarade* de Willy Forst.

De un escritor vienés tan representativo como Arthur Schnitzler es el argumento de *Liebelei*, el film que consagró su fama. Muchos años después volverá a acordarse de él para el argumento de *La ronde*. Stefan Zweig, otro vienés, le facilitará el asunto de *Carta de una desconocida*, su mejor película norteamericana. También podemos considerar como genuinamente vienesa *De Mayerling a Sarajevo* cuyo título es en este sentido suficientemente explícito. Sí, aunque nacido cerca del Rin, podemos considerar la ciudad del Danubio como el epicentro espiritual de su obra, una obra que, como se ha dicho, tantas afinidades presenta con la escuela vienesa de cinematografía.

Escuela vienesa que ha sido siempre algo más que una simple rama de la cinematografía germana, puesto que se afirma con rasgos propios que la distinguen netamente de aquélla que, en sus mejores tiempos, prosperó bajo el signo de la UFA. Se trata de un cine

exorcizado por el espíritu de la música, no sólo en el sentido de que ella asume cierta importancia en el desarrollo de los asuntos, sino en un sentido más esencial en cuanto es una inspiración de índole musical la que preside a la concepción del montaje, utilización del ritmo, acentuación de sus cadencias. De ciertas obras de Max Ophuls, como de muchas de Ernst Lubitsch, se ha podido hablar como de auténticas sinfonías visuales. Y es que si el léxico cinematográfico, como plástica animada que es, se nutre igualmente de valores plásticos y de valores dinámicos, siendo el equilibrio más o menos logrado de ambos elementos lo que constituye su virtud y su fuerza, necesariamente habrá realizadores en los cuales prevalecerá uno de estos dos factores cuya congruencia hace posible el discurso cinematográfico. Y Max Ophuls se clasifica entre los que más acentuaban el aspecto musical. Esto querrá decir que será un virtuoso del ritmo, un artista para el cual el movimiento será el alma del film. Incluso cuando se califique a su estilo recurriendo a un término que procede más bien de las artes plásticas, será el término *barroco* el que acudirá en seguida a la mente, es decir, aquel que sirve para distinguir un arte que, frente al equilibrio del arte clásico, opone la fuga y el dinamismo de un arte que trata de dar cuenta de un gesto, más que de una actitud.

De ahí una de las características más notables de Max Ophuls. La movilidad de su cámara, propia de un cineasta en el que resulta una necesidad eludir el reposo, como si éste significara una disonancia dentro del discurso visual. Sus «travellings» se hicieron famosos. Daban a su estilo aquel carácter fluido, flexible, propio de una corriente. La suya era una cámara viajera que atravesaba bosques, se deslizaba por las fachadas, subía por las escaleras, consiguiendo hasta diez planos en un movimiento que no se interrumpía. Habría sido erróneo atribuir estos alardes técnicos a un



Una escena del film
LOLA MONTES

prurito de virtuoso por cuanto obedecían a las exigencias que le planteaba su voluntad de expresión.

Si insistimos sobre estos rasgos estilísticos no es que desconozcamos la importancia que asumían en sus películas los ingredientes de índole plástica, por las cuales la decoración revestía considerable interés. Precisamente estas preocupaciones se incrementaron a lo largo de su carrera, hasta llegar al paroxismo en *Lola Montes*, pero siempre estuvieron supeditadas a las exigencias de un dinamismo interno. Se nos ocurre hablar, sí, de los ingredientes plásticos, pero no estáticos, por cuanto este cineasta parecía aborrecer la serenidad, el reposo. Es lo que dábamos a entender al hablar de su barroquismo. El caso es que siempre la sucesión de las escenas estaba determinada por aquella inquieta movilidad que las abreviaba, hasta el punto de que raramente el cineasta cede, como tantos otros, a la tentación de complacerse en la morosa exhibición de los decorados. Resultado: aquella multiplicación de «momentos» distintos que obligará al productor de *Lola Montes* a consumir la fabulosa cantidad de seiscientos millones de francos para cubrir los gastos originados por las exigencias del realizador.

Por lo que se refiere a lo que cabría considerar la constante de una obra que va de *Liebelei* (1932) a *Lola Montes* (1956), diremos que es la mujer según el arquetipo forjado por su mente creadora. La mujer, víctima de su propia seducción. Su encanto como fuerza perturbadora que atrae, lo mismo a jóvenes exaltados que a militares rígidos, artistas egoístas y diplomáticos sumisos. Y Max Ophuls, cediendo a un escepticismo destinado a derivar en cinismo, como testigo de una sociedad en descomposición, encontrará un placer amargo en mostrar la fragilidad y la destrucción a que están condenados los ídolos de la pasión.

Nacido, como hemos dicho, en tierra disputada, cuando el plebiscito del Sarre Max Ophuls optó por la nacionalidad francesa, no obstante irse en seguida a trabajar a Alemania, en donde inició su carrera cinematográfica y en donde quizá habría permanecido de no ser los nazis, a los que detestaba. Huyendo de ellos

se fué a Francia, pero también allí llegaron sus enemigos, trasladándose entonces a América, de donde debía regresar en cuanto Francia se vió libre de sus invasores. Allí permaneció hasta su muerte.

Si, además de lo dicho, tenemos en cuenta que trabajó también en Inglaterra y en Italia, casi podemos considerarlo como un apátrida errante, sin raíces profundas en ninguna parte, únicamente dominado por esta doble nostalgia que le impulsaba a mirar atrás y a lo lejos. A la «belle époque», convencido de que esta búsqueda del tiempo perdido representará siempre un poderoso acicate para la inspiración creadora. Flotando sobre su época, de la que se desentendía, y sin sentirse vinculado al suelo en que trabajaba, Max Ophuls daba la impresión de un hombre solitario, de un artista independiente, aislado, sin maestros, ni tampoco discípulos, meteoro inconformista que seguía su ruta personal sin preocuparse de la de los demás. De tal manera que, sordo a las corrientes y contracorrientes que podían disputarse el escenario cinematográfico, él había de permanecer fiel a la dirección inicial que le inspiró aquel *Liebelei* cuyas dos heroínas, Mizzi y Cristina, despreocupada y sensual la primera, romántica y sentimental la segunda, significaban los dos polos que dividen el alma femenina. Raro ejemplo en el mundo del cine de una fidelidad de la que pocos podrían dar testimonio. Fidelidad que responde a una personalidad vigorosa insensible a las incitaciones del medio y del momento, solidaria únicamente de un sueño artístico que, una y otra vez, trató de plasmarse en forma visible a través de una serie de películas destinadas, sin duda, a envejecer, pero que en su momento significaron mucho. Y fidelidad la suya que no representaba petrificación alguna, ya que por el contrario, siempre procedió como un innovador que detestaba repetirse en las fórmulas que, una vez empleadas, exigían ser superadas. Así es como hemos visto en *Lola Montes* tomarse libertades con respecto al tamaño y formato de la pantalla, que si es la del Cinemascope, no obstante, se dilata y se contrae, según las exigencias del asunto, con lo cual adoptaba todas las ventajas de la pantalla acordeón preconizada por Abel Gance.

La muerte le sorprendió cuando estaba trabajando en la adaptación a la pantalla de una vida del pintor Modigliani. Puede decirse que vino a truncar una carrera que, con ser ya tan variada, prometía aún muchas sorpresas.

José PALAU



EN LA MUERTE DE ERICH VON STROHEIM

Por J. LÓPEZ CLEMENTE

Con el fallecimiento de Erich von Stroheim, ocurrido en su castillo de Maurepas de las cercanías de París, desaparece una de las personalidades más admirables que ha producido el mundo del cinema.

De haber sido solamente actor de cine, la desaparición de Erich von Stroheim hubiera sido una gran pérdida, aunque sólo fuera en recuerdo de sus inimitables interpretaciones del conde Karamzin, en *Esposas frívolas* (1921); de Gabbo, en *El otro yo* (1929); del oficial alemán von Rauffenstein, en *La gran ilusión* (1937), y del director, en *El crepúsculo de los dioses* (1949), por no citar más que una pequeña parte de los muchos personajes a los que dió vida en la pantalla.

Pero su enorme labor de intérprete se ha visto siempre desbordada e injustamente oscurecida por su fabulosa personalidad como realizador cinematográfico, desarrollada en el solo espacio de catorce años, con muy pocas películas en su haber, y con el caso paradójico y único de que su obra maestra, *Avaricia* (1923), por la que será venerado siempre, no se exhibió públicamente nunca en su longitud total y la versión reducida que de ella hicieron manos pecadoras fué un completo fracaso de taquilla, aunque según Lewis Jacobs (1) fué «uno de los más brillantes logros en la historia cinematográfica americana».

De su doble personalidad como actor y como director, en von Stroheim ha sobrevivido el actor, que es el que ahora acaba de morir. El director, el director de raza que había en él, fué muerto hace veinticinco años, cuando intentó una vez más, en un esfuerzo que había de ser el último, dirigir el film *Walking down Broadway*, basado en un argumento original suyo (2). Esta película por él escrita y dirigida había de pasar por azarosas vicisitudes después de hecha. El productor Sol M. Wurtzel cambió el guión y encomendó a Alfred Werker la misión de rehacer la película, que se lanzó al mercado con el título de *Hello Sister!* (¡Hola, hermanita!). La suerte de este film fué resumida por von Stroheim con las siguientes palabras: «Sol Wurtzel, uno de los principales magnates de la Fox, no comprendió el argumento ni la película. Una vez terminada la mandó escribir de nuevo y de nuevo fué realizada y bautizada. Se lanzó con el título de *Hello, Sister!*, una película de categoría B».

Erich Oswald Hans Carlos María Stroheim von Nordenwald, había nacido en Viena, el 22 de septiembre de 1885, en el seno de una familia de elevada clase social; su padre, coronel del 6.º regimiento de Dragones; su madre, dama de compañía de Isabel, Emperatriz de Austria; él mismo, segundo Teniente de caballería a los diecisiete años.

En realidad, el hilo de su vida se pierde aquí y no se recupera hasta que aparece formando cola ante la puerta de los Estudios de Hollywood, en 1914, llevando en sus manos, para entretener las largas esperas a que se han de someter los aspirantes a «extras», un libro, que lee ávidamente. El libro es la novela de Frank Norris «Mc Teague», que luego le servirá para hacer con ella *Avaricia*.

Desde que en 1909 rompe con su familia, por motivos ignorados, hasta que figura como *extra* en las películas *Capitán Mc Lean* y *Duendes*, ambas de la compañía «Triangle», el joven von Stroheim ha pasado cinco años en América trabajando en lo que puede: como vendedor, guía de turistas en Nueva York, profesor de equitación en California, soldado de la caballería americana, bañista y remero en Los Angeles, capitán en uno de los ejércitos revolucionarios mejicanos, cantante, o *animador*, como ahora se dice, en una cervecería alemana. Además ha escrito una obra teatral que consigue montar con un grupo de aficionados. Probablemente, en la agitada vida americana ha aceptado otros muchos cometidos humillantes para un antiguo oficial del Imperio austro-húngaro.

Precisamente, este tipo de oficial alemán lo encarnará por primera vez en la película de John Emerson, *Viejo Heidelberg* (1915), donde también actúa como *técnico en cuestiones militares*. Por ello recibe un salario de quince dólares semanales. Sin embargo, el clásico tipo de oficial prusiano, con el «odiado monóculo» que ha de alcanzar la categoría de prototipo en manos de Stroheim y que lo ha de encarnar en amoroso mimo de detalles en distintas obras, lo incorpora por primera vez en la película de Griffith *Corazones del mundo* (1918). Este tipo, que en opinión de Seymour Stern era una combinación de «arrogancia y de atractivo sexual», fué el que dió pie al famoso «slogan» o frase publicitaria: «El hombre que usted desea odiar».

Pero ha pasado la guerra, la primera guerra mundial. Los públicos desean olvidar pronto la recién terminada contienda. Ya no se precisan papeles de oficiales prusianos que se hagan odiosos a los espectadores. Von Stroheim se encuentra sin trabajo de nuevo, aunque ya con la experiencia adquirida al lado del maestro Griffith, con el que ha trabajado como actor y como ayudante. Sin duda fué esta experiencia, unida a la falta de papeles para él, lo que le dió ánimos para entrar un día en el despacho de Carl Laemmle, presidente de la Universal, una Compañía todavía sin prestigio, con un manuscrito debajo del brazo. Al cabo de una hora salía Stroheim de aquel despacho, con su novela «The Pinnacle», comprada por Laemmle y con el

(1) «The rise of the American Film. A critical history.»

(2) El texto íntegro de este argumento fué publicado por la revista neoyorquina «Film Culture» en su número 1, de enero de 1955.

encargo de convertirla en película. El resultado fué su primera obra para el cine: *Corazón olvidado* (*Blind Husbands* - 1918), en la que él se hizo cargo del guión, los rótulos, la dirección, los decorados y un papel de oficial alemán, en la línea que ya tenía como tradicional.

Acaso por primera y última vez también, la película estaría dentro de los límites normales entonces en cuanto a longitud, en cuanto a coste y en cuanto a duración del rodaje. Este film dió más de un millón de dólares de beneficio, prestigió el nombre de von Stroheim, que mereció por su trabajo los elogios de Griffith, y ayudó a levantar la pequeña Compañía de Laemmle.

Como consecuencia, la Universal le encargó otra realización, la de *La gansúa del diablo* (*The Devil Passkey* - 1919). Aquí ya Stroheim se tomó por primera vez una libertad que habría de ser funesta para el bienestar de su carrera de director en el futuro. Esta libertad fué la de acrecentar en cuatro rollos la duración de la película, de manera que el total de la misma sumó la cantidad de catorce rollos, en vez de los diez que ha venido siendo la medida generalmente aceptada como prototipo. De este film al parecer no se ha podido encontrar el negativo ni copia alguna en ninguna filmoteca.

Por importantes que fueran sus dos películas anteriores, Stroheim las consideró simples experiencias. En su opinión, su primera obra de importancia fué *Esposas frívolas* (*Foolish Wives* - 1921).

Con este film se inicia la lucha titánica mantenida a lo largo de su carrera por Stroheim con la industria cinematográfica yanqui y en la cual había de sucumbir sin rendirse. Esta lucha, para unos denotará grandeza y desinterés; para otros, locura. En esta genial locura ha tenido Stroheim sus sucesores más aproximados en Joseph von Sternberg y en Orson Welles, aunque ninguno haya alcanzado las cimas de su maestro. Cuando al cabo de un año que había durado la realización de *Esposas frívolas*, Stroheim presentó a la Universal su obra, ésta tenía una duración total de tres horas y había costado un millón de dólares, cifra entonces fabulosa y que la Universal aprovechó para hacer su publicidad declarando a Stroheim el «director más caro de América».

En esta película Stroheim aborda un asunto que conoce bien: la aristocracia militar y la nobleza austriaca decadente. Con motivo de esta pintura se echará mano de los términos «realismo» y «naturalismo» con las inevitables citaciones de Zola, Maupassant. Se dirá que Stroheim es el primer *realista cinematográfico norteamericano*, cuando en verdad era la culminación de una larga línea de realistas que arrancaba de Porter (1).

La libido, que tan importante papel juega en la mayoría de las películas de Stroheim, le lleva aquí a tratar los temas sexuales de una forma profunda, psicológica, que causará el escándalo. La Federación de Mujeres Americanas interviene y se cortarán algunas escenas. En la revista «Photoplay» se escribía: «*Esposas frívolas* es un insulto a las mujeres y a los ideales americanos». En cambio, para Iris Barry (2) en *Esposas frívolas* Erich von Stroheim «enseñaba a toda América lo que era el arte de representar».

En esta película, que decidió la vocación cinematográfica de Jean Renoir haciéndole abandonar la pintura al ser estrenada en Francia, Stroheim asumió los cargos de guionista, argumentista, director, co-decorador con Richard Day, rotulista e intérprete del papel del conde Wladislas Sergio Karamzin.

Su última película para la Universal será *Los amores de un príncipe* (*Merry-Go-Round* - 1922). Esta película fué alterada en



su argumento y en su ejecución por iniciativa de Irving Thalberg, que hizo destituir a Stroheim y ser substituido por Rupert Julian, director que más tarde dirigiría *El Fantasma de la Opera*. Por Stroheim sólo fueron dirigidas algunas escenas y el argumento sufrió grandes transformaciones.

Los amores de un príncipe y las intrigas de Thalberg motivaron la ruptura de Stroheim con la Universal. Pero la fama y el auge adquirido por esta Compañía mientras trabajó para ella Stroheim, animaron a Samuel Goldwyn a contratarle, dándole plenos poderes para que realizara lo que había de ser su obra maestra, de la que había de decir con amargura, después de tantos disgustos como le ocasionó: «En mi opinión sólo lícite realmente una película en mi vida y nadie la vió. Sus pobres restos despedazados y mutilados fueron exhibidos bajo el nombre de *Avaricia*».

En efecto, la película original que bajo este título salió de las manos de Stroheim en su primer montaje constaba de 42 rollos nada menos, con una duración total de 8 horas de proyección. Ante la imposibilidad de explotar comercialmente la película, él mismo se puso manos a la obra para reducirla, pero no consiguió dejarla en menos de 24 rollos, lo que suponía todavía unas cuatro horas de proyección. (Hoy se hubiera salvado del desastre esta versión «reducida» de Stroheim, pues ya es corriente la explotación de películas de larga duración. ¡Lástima que esto tuviera lugar en el año 1923 y en pleno auge del cine mudo, que, para mayor complicación, tenía que valerse de letreros, y no resultaba nada fácil en aquellas condiciones contar una historia con algo de profundidad psicológica como pretendía hacer Stroheim en sus films!)

Es posible imaginarse la angustia de von Stroheim levantándose de la moviola, después de un trabajo abrumador y sintiéndose incapaz de cortar un metro más de su película. La escena siguiente sería la del director enfrentándose a sus productores que le exigían siguiera cortando. Entonces, ante la insistencia de su patrón, Samuel Goldwyn —que acababa de asociarse a Louis B. Mayer para fundar una nueva compañía, la Metro-Goldwyn-Mayer—, Stroheim se entregó en manos de su amigo de confianza y competente técnico, Rex Ingram, quien pudo cortar otros seis rollos más. Sin embargo, los productores siguieron presionando, y pensando que aún era demasiado largo el metraje de la película la pusieron en manos profanas, que ni conocían el guión ni sabían de la novela de Frank Norris y que entraron a saco en medio de las escenas que tanto trabajo y dinero habían costado crear, dejando reducida *Avaricia* a un conglomerado confuso de diez rollos. ¡Habían sido suprimidas un total de más de seis horas de duración!

Lo admirable de todo esto es que, a pesar de tan terrible mutilación, *Avaricia* conservaba, en medio de lagunas de comprensión y de ilación, una grandeza que sólo en muy contados

(1) «The rise of the American Film». Lewis Jacobs.

(2) «Lets go to the Movies.»



momentos se ha dado en la historia del séptimo arte. Es tal la fuerza de caracterización de esta película y de los ambientes en que su sórdida y abyecta acción se desenvuelve, que basta con contemplar una colección de fotografías con escenas y personajes de las secuencias suprimidas para penetrarse de la hondura y profundidad del drama.

Esto es sin duda debido a que von Stroheim, a pesar de ser discípulo de Griffith y de haber seguido de cerca sus enseñanzas sobre el concepto del montaje practicado por el gran director americano — enseñanzas que, dicho sea entre paréntesis, habrían de aprovechar los cineastas rusos en sus grandes películas revolucionarias —, no basaba el desarrollo de sus obras precisamente en la mecánica del montaje. Todas sus escenas tenían una textura interna fuertemente trabada, con una interpretación extensa, construídas sólidamente, a base de detalles cuidados hasta el máximo, como si su autor al hacerla estuviera poseído de un misticismo cinematográfico.

El ansia de autenticidad de Stroheim le llevaba a tener exigencias que eran juzgadas como extravagancias, cuando en realidad respondían a una postura sincera, consecuencia directa de su más íntima manera de ser y de sus más profundas convicciones. En *Avaricia* su deseo de autenticidad llegó a límites extremos. Como la acción del film transcurría en una mina de California, en la ciudad de San Francisco y en el desierto del Valle de la Muerte, Stroheim abandonó el estudio y filmó toda la película en los escenarios naturales. Alquiló una casa en Laguna Street, de San Francisco, que mandó amueblar exactamente según las descripciones del autor de la novela y para que sus actores se ambientaran en forma satisfactoria los hizo vivir en esa casa durante meses.

Para las escenas finales se llevó a 42 personas al desierto y allí convivieron dos meses, dos terribles meses, en los que todos llegaron a detestarse y sobre todo a detestar a su director. Catorce personas del equipo fueron baja y tuvieron que ser hospitalizadas. El agua escaseaba y hay quien afirma que Stroheim hizo padecer a sus intérpretes la tortura de la sed. En la lucha final entre Mc Teague y Marcus, los dos actores que interpretaban estos papeles llegaron a odiarse de tal modo que se dice les asaltaron sentimientos homicidas. Con esto Stroheim consiguió el máximo de sus actores, Gibson Gowland y Jean Hersolt, que con esta película alcanzaron no sólo la fama sino sus más conseguidas realizaciones de sus dilatadas carreras de artistas. Zasu Pitts, una cómica sin gran relieve, consiguió bajo su dirección uno de los grandes papeles trágicos de toda la historia del cine.

El resumen de tanto esfuerzo y lucha fué un rotundo fracaso que no pudo compensar de los dos años ininterrumpidos de trabajos que se llevó la realización de *Avaricia*, ni los 470.000 dólares que en ella se invirtieron. Stroheim no cobró por sus tra-

bajos de rotulista ni de montador y tuvo que hipotecar todos sus bienes, hasta su propio hogar. Este fué para él el balance de la película que había empezado con tanta ilusión y en la que puso tanto amor y sinceridad, que no vaciló en dedicarla con estas sencillas palabras «A mi madre». Era la primera vez que en una película se ponía una dedicatoria.

Amargado y resentido con este fracaso, debido fundamentalmente a su incapacidad para limitar la longitud de las escenas y el desarrollo del proceso psicológico de sus personajes, Stroheim quiso demostrar que él podía ser también un director taquillero. Y efectivamente lo demostró sobradamente con *La Viuda Alegre* (1925). Este film, en sus dos primeros años, proporcionó un beneficio de cuatro millones de dólares. Para este éxito, Stroheim había tenido que rebajarse a aceptar un asunto impuesto por los demás y no elegido por él. Y este asunto era nada menos que una opereta amable, lo más opuesto a su temperamento. Se rebajó también a aceptar intérpretes taquilleros, entonces en boga, como el «bello» John Gilbert y no los comediantes formados y aseasonados por él. Aparte de estas imposiciones tuvo libertad en todo lo demás y consiguió algunas escenas en las que se hace patente su fuerte personalidad, como las de la orgía y las que pintan en forma sarcástica los personajes de la familia real y las costumbres decadentes de la nobleza de la Europa central. Lo que no cabe duda es que en vez de rebajarse él al tema que le había sido impuesto consiguió elevarlo a su altura.

Este triunfo, más bien lo consideró como un fracaso, según se desprende de la declaración que hizo a raíz del estreno de *La Viuda Alegre* (I).

En su busca y constante cuidado por el detalle gastó en la película enormes cantidades de negativo y fué entonces cuando se ganó la reputación de ser el director más derrochador que la industria cinematográfica había conocido. Su despreocupación por toda clase de gastos y las sumas que se habían invertido en *La Viuda Alegre* le obligaron a abandonar la recién creada Metro-Goldwyn-Mayer.

Contratado por Paramount, Stroheim emprende la realización de otra película, escrita por él, con el título de *La Marcha Nupcial* (1926-27). Vuelve a recobrar su libertad de acción, aunque procura mantener un término medio entre el rigor exigente de su época de *Avaricia* y las concesiones que se vió obligado a aceptar en *La Viuda Alegre*. Vuelve a figurar en la ficha técnica como argumentista, guionista, director, intérprete en el papel del príncipe Nicki, montador y escenógrafo.

Y vuelve también, para su mal, a pasarse de la raya que le impone el sentido comercial y los intereses de sus productores. La película hubo de ser dividida en dos partes, la segunda de las cuales se distribuyó por separado, no en la misma sesión con un intervalo, como era el deseo de su realizador, y bajo el título de *Luna de Miel*.

La Marcha Nupcial está llena de las notas más características del estilo de Stroheim: tipos de familia aristocrática decadente, mujeres que fuman puro y que se ponen barbuquejos de goma para la papada, señores que duermen con aparatosas bigoterías, un príncipe que se corta los callos, una orgía de burdel donde dos viejos petates, uno aristócrata arruinado y el otro un millonario enriquecido como fabricante de un famoso callicida, acuerdan la boda de sus respectivos hijos, etc.

La Marcha Nupcial es un nuevo golpe que asestan los productores y distribuidores a la reputación de Stroheim, poniendo en

(1) «Cuando vi cómo fué mutilada mi película «Avaricia», que realicé con todo mi corazón, abandoné mis ideales de crear películas realmente artísticas y decidí de allí en adelante hacer películas de encargo. «La Viuda alegre» demostró que este tipo de films era el estimado por el público, pero estoy muy lejos de enorgullecarme de ellos y no deseo de ninguna manera ser identificado con las llamadas atracciones de taquilla. De forma que necesito abandonar por completo el realismo... Si me preguntaran por qué hago tales películas, no me avergonzaría declarar la verdadera razón: «Exclusivamente porque no quiero que mi familia se muera de hambre.» (Del libro de Lewis Jacobs, ya citado.)



Una escena del film
LA REINA KELLY

grave aprieto su carrera. Sin embargo, dos nuevas oportunidades van a abrir un resquicio a la esperanza, pronto desvanecida.

Estas dos ocasiones se le ofrecen con *La Reina Kelly* y con *Walking down Broadway*. De ésta última ya hemos visto al comienzo el resultado, típico de Stroheim.

En cuanto a lo sucedido con *La Reina Kelly* constituye la culminación del destino de Erich von Stroheim en su infatigable lucha como director.

La oportunidad de hacer esta película surge en 1928 cuando Gloria Swanson, entonces en pleno apogeo de su brillante carrera, decide producir por su cuenta en colaboración con Joseph Kennedy y contratan a Stroheim para que escriba y dirija un film para la estrella. El argumento original que ahora ha visto la luz también por la primera vez en el ya citado número de la revista cinematográfica neoyorquina «Film Culture», fué considerado por el novelista Robert Sherwood como el mejor de todos los escritos para el cine.

El rodaje empezó sin dificultades y todo iba bien hasta que Gloria Swanson comenzó a alarmarse por la filmación de una película costosa y muda cuando ya llegaban hasta ella los compases del *Cantor de Jazz* con las melodías cantadas por Al Johnson. A esta amenaza se unía el temor a la censura y más concretamente a Will Hays — el del famoso código norteamericano — con el que Gloria Swanson había tenido disgustos con motivo de sus dos últimas películas que Hays había prohibido. Estas contrariedades motivaron que un día la actriz, después de rodar una escena abandonara súbitamente el decorado y sin más explicaciones suspendiera el rodaje.

En 1956 se estrenó en el cine Pagoda, de París, la película cuyo rodaje se había iniciado hacía 28 años. *La Reina Kelly* es hoy la sombra de un proyecto que no llegó a cuajar plenamente, con algunos destellos del estilo del que hubo de ser su único creador.

Con motivo de este estreno, Gloria Swanson, en una conversación con Thomas Quinn Curtiss, crítico teatral y cinematográfico del diario «New York Herald Tribune», confesó al periodista que lamentaba aquella determinación que un día tomó, pero que tenía la esperanza de poder persuadir a von Stroheim para que escribiera y dirigiera un epílogo hablado de *La Reina Kelly* y que sería como un «veintiocho años después».

Desgraciadamente, ya entonces Erich von Stroheim estaba herido de muerte, hospitalizado. No sabemos si habría aceptado este encargo de la actriz, últimamente compañera de trabajo en *El crepúsculo de los dioses*.

El destino no ha querido someter a esta nueva prueba al gran realizador que, retirado de las tareas directivas por un hado adverso desde hace veinticinco años y refugiado en su arte de gran comediante, ha venido a morir semiolvidado en las cercanías de París.

J. L. CLEMENTE

Beca OTRO CINE

Con el fin de procurar la posibilidad de filmación de una película amateur a quienes con inquietudes, ideas y capacitación para hacerlo no dispongan de medios suficientes, esta revista OTRO CINE instituye una BECA ANUAL, que en esta su primera convocatoria 1957 se regirá por las siguientes bases:

1.^a La ayuda de OTRO CINE consistirá en la entrega de película virgen hasta un máximo de 150 metros para 9⁵ y 16 mm, o su equivalencia para 8 mm. (75 metros), para blanco y negro o para color, a elección del beneficiario y comprendiendo el revelado de la misma. Este metraje ha sido establecido teniendo en cuenta el promedio de duración de los films mejor calificados en los Concursos Nacionales e Internacionales de estos últimos años y la proporción de película desperdiciada en el montaje definitivo.

2.^a La Beca podrá solicitarse hasta el 15 de octubre de 1957 mediante escrito dirigido a la Redacción de OTRO CINE, acompañando el guión que se pretenda filmar y haciendo constar cuantos datos personales, circunstancias y referencias puedan servir a la Redacción de la revista para discernir a su criterio la solicitud que se considere más atendible.

3.^a La Redacción de OTRO CINE decidirá la adjudicación de la Beca por todo el día 31 de octubre de 1957 y el beneficiario deberá tener el film terminado con tiempo oportuno para su posible inscripción en el Concurso Nacional de Cine Amateur de 1958, quedando entendido que la Beca no obliga a esta participación.

4.^a Será obligatorio hacer constar en las portadas del film la circunstancia de haber sido realizado mediante la Beca de la revista OTRO CINE.

5.^a Todo lo no previsto en estas Bases será resuelto por la Redacción de OTRO CINE, cuyo fallo se considerará inapelable.

LLAMAMIENTO A LAS MARCAS PRODUCTORAS DE PELÍCULA VIRGEN

OTRO CINE invita a las marcas de película virgen a colaborar en esta Beca con la oferta desinteresada del material, en cuyo caso se entenderá también obligatoria la constancia de la marca en las portadas del film realizado. De recibirse más de una oferta en este sentido podrán ser concedidas más de una Beca, o sea tantas como ofertas se reciban.



SOBRE EL CINE DE ENSAYO

ALGUNAS CONSIDERACIONES SUGERIDAS POR LA PROYECCIÓN DE "EL GLOBO ROJO"

Por J. MONTORIOL

El arte, sea cual fuere, evoluciona a través del tiempo siguiendo un proceso muy singular. Pasa por extensos períodos de descanso, de sedimentación, durante los cuales una escuela va progresando lentamente hasta alcanzar elevados grados de madurez y de perfección; luego se estanca, se vuelve monótona, fatigada; y de repente, en forma brusca, aparecen unos señores gritando como energúmenos que todo aquello es viejo, caduco, muerto, que no sirve para nada y que hay que renovarlo totalmente, y, con entusiasmo febril, se aprestan a construir otro edificio sobre cimientos absolutamente nuevos. Gritan mucho y lo revuelven todo. El mundo los mira asombrado. Luego, paulatinamente, se van calmando los ánimos y entran por cauces más moderados. Se cansan. El tiempo los disuelve lentamente, y al final la escuela, después de algunos paroxismos, pasa definitivamente a formar parte de la Historia del Arte.

El trabajo realizado, el tiempo consumido, ¿no han servido para nada? ¿Ha sido todo ello un esfuerzo estéril? Quien así lo crea incurrirá en el más grave de los errores. Un movimiento desaparecido, al que ya nadie presta atención, aportó, a su debido tiempo, su grano de arena a la evolución artística; y si en la actualidad no merece ninguna atención, sus hallazgos son, por el contrario, aplicados, consciente o inconscientemente, por los elementos de otras escuelas.

El cine, como cualquier otro arte, no pudo escapar a esos procesos, presentándolos con singular virulencia. Además, para su mal o para su bien, le han ocurrido las cosas demasiado aprisa.

Naturalmente, apenas había aprendido a caminar, salieron algunos gritando que andaba mal. Afortunadamente, muchos siguieron creyendo que andaba bien, lo cual limitó considerablemente el número de profesores que pretendían enseñarle a mover los pies.

El fenómeno fué, sin embargo, muy natural, y cuando en el París de la primera postguerra multitudes de «istas», reforzados por las energías almacenadas en Zurich durante la contienda, estallaron en enérgicas protestas contra el estado del arte por aquel entonces, el Cine, entusiasta como todo elemento joven, y sin meditar exactamente lo que hacía, se puso a vociferar con ellos.

¿Que la Pintura prescindía de todo aquello que no eran sus elementos puros de expresión y empleaba procedimientos abstractos? ¿Que la escultura hacía caso omiso de todo lo que no eran volúmenes? Pues, ¡al diablo con todo lo no específicamente cinematográfico! ¡Al diablo el argumento!

Muy significativas son las declaraciones que, por aquel entonces, hizo Fernand Léger, pintor cubista y director cinemato-

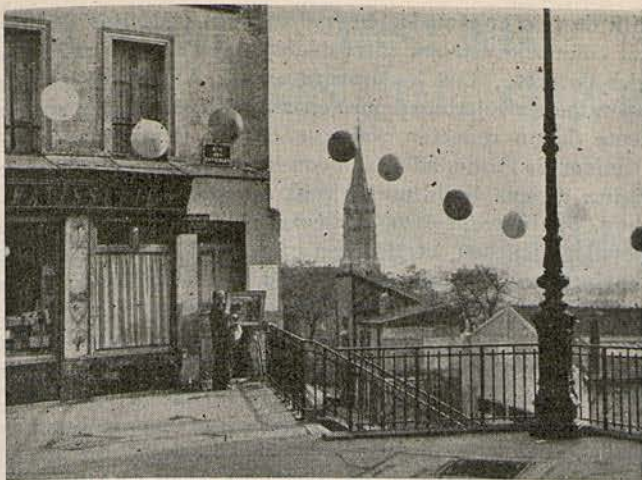
gráfico: *"El error de la Pintura es el querer representar la realidad; el del Cine es su argumento. Suprimido este lastre negativo, el Cine puede llegar a ser el microscopio gigantesco de cosas nunca vistas ni sentidas. Sostengo que una fuerza ampliada moviéndose lentamente (objeto), es más emotiva que la proyección en proporciones reales del personaje que la hace mover (asunto). Los valores negativos que desvirtúan el Cine actual son el asunto, la Literatura, el sentimentalismo. En una palabra: su afán de competir con el Teatro"*.

Estas afirmaciones, como muchas hechas a rajatabla, bien que contienen cierta dosis de verdad, presentan numerosos errores. Para empezar, y empleando un tono con el que parece que se trate de un descubrimiento, afirman que el error de la Pintura es la representación de la realidad, y el del Cine su argumento (en el fondo, otra representación de la realidad). Y esto, lo de la Pintura, claro, es conocido desde tiempos inmemoriales. La misión del Arte, incluso en las obras llamadas realistas, no ha sido nunca el «copiar» la Naturaleza, sino, como dice Taine, dar una «versión» de la misma a través de la sensibilidad del artista. De la misma manera que se equivoca quien cree que los lienzos de Velázquez son sólo retratos, incurre en el más grave de los errores el que cree, por ejemplo, que *La calle sin nombre* es sólo un reportaje.

Otro error es el afirmar que el asunto es el personaje que hace mover la puerta, cuando, en realidad, el asunto es el por qué hace mover la puerta. Y aquí vamos a parar a cierto punto del que ya hemos tratado en múltiples ocasiones: que el hombre es el elemento principal en sus propias obras. No negamos, ni mucho menos, la fuerza emotiva de los primeros planos de objetos inanimados, pero siempre que sean evocadores de problemas humanos: la bota en *Náufragos*, de Hitchcock; las copas conteniendo el vino con soporífero, en *Alarma en el expreso*, del mismo autor, etc.

No obstante, pese a tener puntos de vista, si no equivocados, sí al menos exagerados, aquellos realizadores nos han dejado algunas obras capitales. Quizá las más interesantes, por ser aquellas que presentan la tendencia más acusada, son el *Ballet mécanique*, de Fernand Léger, y *Jeux des reflets et de la vitesse*, de Henry Chomette, basadas pura y simplemente en la fotogenia y en el ritmo. Sin embargo, si a la fotografía y al ritmo se les une el factor hombre, la obra alcanza caracteres mucho más elevados. Así, Dimitri Kirsanof, al darnos la visión de un sector de París a través de la mente impresionable de dos muchachas, nos dejó una obra maestra del género: *Menilmontant*.

Ahora bien, si algunas de las obras de aquella época resultan



Del film EL GLOBO ROJO

francamente interesantes, la inmensa mayoría son sólo soportables como curiosidad, como ensayo, ya que marcan una etapa en la Historia del Cine.

Hemos afirmado anteriormente que no sabíamos si la rápida evolución cinematográfica había sido para su mal o para su bien; sin embargo, recapacitando, y en el caso concreto de lo que se ha venido en llamar Cine de ensayo, creemos que ha sido para su bien. En efecto, mientras que, por ejemplo, la Pintura — nacida hace bastantes miles de años en las pétreas moradas del hombre prehistórico — continúa enfrascada en búsquedas formales — ahora le ha dado por pintar «texturas» —, el Cine ha dado un verdadero salto.

En la actualidad, cuando un realizador independiente se decide a lanzarnos un mensaje personal, no existe el menor peligro de que nos obsequie con una vacía pirotecnia visual. Las avalanchas de imágenes cuya única preocupación era la formalidad de las mismas ha quedado substituída por una dulce poesía, un dulce calor humano. Los esfuerzos aislados han acabado concretándose en obras excepcionales como, por ejemplo, *Crin blanc*.

Ya saben ustedes que nunca he tenido nada en contra de la técnica — aunque ésta eche mano de los más revolucionarios métodos —; pero lo que hay que exigir, sin duda, es que el artista domine a la técnica, no la técnica al artista. Y creemos que esto, en Cine, ha sido logrado: la colosal herramienta de trabajo ha quedado finalmente bajo el dominio de la sensibilidad.

Todo cuanto acabamos de decir queda confirmado por la visión de *El globo rojo*, la última realización de Albert Lamorisse.

Desde el comienzo al fin, el film pone de manifiesto el amplio conocimiento del autor sobre los recursos del Séptimo Arte. Como en toda verdadera creación artística, ello no aparece visible a simple vista, pero un elemental análisis descubre un amplio dominio de la técnica: del encuadre, del ritmo, de la banda sonora.

Quiero hacer especial hincapié sobre el dominio del color. Siempre me he mostrado partidario de aquellas innovaciones que ensanchan el horizonte. Efectivamente, estoy completamente seguro de que el Cine sonoro es superior al mudo, y de que el Cine en color será superior al blanco y negro.

En el caso que tratamos ya lo es. El solo color de fondo ha captado, situándola en el espacio y en el tiempo, el alma de París — del París alejado de los grandes bulevares interiores. Sobre esta nota que lo empapa todo, resalta la nota del globo rojo, la cual puntualiza los problemas y afanes del pequeño héroe vulgar, los cuales, a través de la sensibilidad del realizador y gracias a su dominio técnico, se convierten en los nuestros durante los treinta y cinco minutos que dura la proyección.

Después de ver la proyección de *El Globo rojo*, René Clair afirmó que daría toda su producción a cambio de cualquier trozo

del mencionado film. Pero, como dijo el pintor norteamericano William J. Glackens, «los artistas dicen las cosas más tontas acerca del arte».

En efecto, un ensayo cinematográfico no pasa de ser esto: un ensayo. Es únicamente una manifestación parcial de las extraordinarias potencias que lleva en germen el Cine. Es, podríamos decir, como el experimento industrial en pequeña escala que permite luego montar una gran fábrica. El pequeño experimento es ¿qué duda cabe?, imprescindible; es la base, el punto de arranque, ya que todo cuanto viene luego no son sino meras modificaciones de lo ya obtenido..., pero sería absurdo efectuar exclusivamente pequeños experimentos.

Así pues, consideramos el ensayo como un medio, no como un fin. Lo consideramos imprescindible y lo vemos con agrado, mientras late en nuestro interior la intensa esperanza de que cristalice en obras de mayor contenido y envergadura.

J. MONTORIOL

SEGUN LAMORISSE SU «GLOBO ROJO» ES UN FILM AMATEUR

En una entrevista de Claude Marie Trémois con el realizador de «El globo rojo», publicada en «Le Cinéma chez soi», leemos unas declaraciones de ese joven cineasta que resultan altamente aleccionadoras para los amateurs.

«Ser o no ser un amateur — dice, por ejemplo, Albert Lamorisse — casi no es más que una cuestión de formato, y puesto que soy, de una pieza, guionista, realizador, productor... he aquí que poseo casi todas las ventajas del amateur, un amateur en 35 mm.»

Según Lamorisse, un cineasta amateur habría podido realizar «El globo rojo». El lo hizo sin más material que el de un amateur convenientemente equipado y mucho menos, afirma, que el de un amateur provisto con holgura. «Pensad que no disponía de pantalla reflectora y que me he valido de un único filtro, siempre el mismo. Para evitar la instalación de raíles mi film no cuenta ni un solo travelling verdadero. La escena donde se ve a Pascal correr por la calle ha sido filmada desde un carruaje en marcha y toda la persecución fué impresionada en planos fijos. Había preparado cuidadosamente el guión procurando disimular la parquedad de medios de que disponía. Me he servido de una cámara portátil de reportaje, disimulada lo mejor posible y filmando por sorpresa. ¿Quién puede impedir a un amateur hacer otro tanto el domingo por la mañana?»

En cuanto a los intérpretes de «El globo rojo»... La cosa resulta tan increíble que preferimos lean también las mismas palabras de Lamorisse: «Los intérpretes de «El globo rojo» son unas cuantas personas de buena voluntad que ignoraron haber sido filmadas, un chiquillo de seis años (mi hijo Pascal), una niña de cuatro años (mi hija Sabine) y... yo mismo, interpretando la silueta del señor que pasa por el puente. En resumen, todos los elementos de un film amateur rodado en familia, con amigos e intérpretes desconocidos. Donde las operaciones resultaron más difíciles fué cuando se trató de realizar la elevación final de los globos. Entonces, mis medios rebasaron en mucho los del amateur, ya que tuve que utilizar más de 25.000 globos — ¡500.000 francos! — y movilizar dos estudiantes exclusivamente para hincharlos y soltarlos. En cambio, los trucos empleados fueron de lo más simple, al alcance de cualquiera.»

Albert Lamorisse se ha impuesto como uno de los grandes cineastas de hoy con sólo tres films cortos y de concepción totalmente al margen de las normas al uso en el cine comercial. Estos films son: «Bim», «Crin blanca» y «El globo rojo», los tres con protagonista infantil y con un tema argumental de extrema simplicidad, pero grávidos de sensibilidad poética y de inspiración creadora. El cine de Albert Lamorisse es una formidable lección de cinema amateur.

LOS
PROFETAS
DEL
CINE



EL POETA VILLIERS DE L'ISLE ADAM FUE EL PRIMERO QUE DESCRIBIO EL CINE PARLANTE Y EN COLORES

«El conde Matías Villiers de l'Isle Adam, fué un Quijote sin la «manchegonería» del español; el Quijote francés, educado, serio, curado, porque su quijotismo estaba injertado en «Hamlet», dice Gómez de la Serna en el prólogo de «La Eva futura», que tradujo Mauricio Bacarisse según la obra del gran poeta francés. «Adelanta por la vida con un paso de espectro — añade después —, porque fué de los pocos hombres con verdadera dignidad, para haber merecido ser "espectros".»

En opinión del original Ramón, Villiers de l'Isle Adam tenía mucho de Ibsen, se había adelantado a él, y no sólo por lo que se ha dicho de «Casa de muñecas», sino por cuanto se relaciona con su persona. Asegura que lo que hizo fué dilapidar lo que tenía de Ibsen, deshojarlo, desparramarlo, especular en grande con su ibsenianismo.

¿Pero quién — sin excluir al creador de las «Greguerías» — ha pensado alguna vez que Villiers de l'Isle Adam — a quien se deben obras impregnadas de simbolismo, rebosantes de sueños magníficos y extraños — fué un profeta del cine? El autor de «Cuentos crueles» — mucho más agudos que los de Edgar Poe, menos fisiológicos y sobre todo «crueles», a fuerza de ironía e impasibilidad voluntarias — aventaja a todos los autores de su tiempo por la rara precisión y el encanto misterioso de sus profecías cinematográficas.

Es por cierto en «La Eva futura», novela filosófica o más bien metafísica, aparecida el 30 de enero de 1886, donde se encuentra la primera descripción del film parlante y en colores. El ingeniero Edison y lord Ewald, están hablando de una bailarina muerta. De pronto, aquél dice: «Mire usted, su muerte importa poco. Voy a hacerla aparecer como si no hubiera pasado nada». Entonces el autor describe la escena así: «Edison se levantó y tiró de un cordoncito que pendía junto a una colgadura. Una larga

tira de tela engomada, en que muchos pedacitos de cristal coloreado estaban incrustados, quedó tenso entre dos ejes de acero, ante la lámpara astral. Arrastrada por un aparato de relojería, se puso en movimiento rápido, ante la lente de un reflector poderoso. En el lienzo blanco del bastidor de ébano, adornado con la rosa de oro, apareció la figura de una linda mujer rubia. Aquella visión engañadora, que parecía carne transparente, bailaba una danza popular mejicana, vestida con un traje de lentejuelas. Los movimientos se desenvolvían con ese desvanecido de la vida misma, gracias a los adelantos de la fotografía sucesiva que en una cinta recoge diez minutos de ademanes y gestos y los refleja con un fuerte lampascopio». Más adelante se lee que Edison tocó el marco de ébano, saltando una chispa en la rosa de oro y que una voz bronca y estúpida, se dejó oír: «La danzarina acompañaba el fandango con un "alza" o un "olé"». La pandereeta zumbaba al golpe del codo y las castañuelas cantaban alegremente. Todo se reprodujo: el movimiento labial, el de las caderas, el guiño de los ojos y la intención de la sonrisa». Esta visión o imagen viviente, desapareció al dirigirse el inventor a la colgadura y quitar la banda de vidrios policromos. Pero seguidamente hizo pasar de manera vertiginosa otra tira heliocromica ante la lámpara y se produjo un fenómeno que hoy es muy usual y se conoce en el cine con el nombre de surimpresión. He aquí el ejemplo, según la novela: «El reflector envió a la pantalla la figura de un ser exangüe, remotamente femenino, de miembros desmiñados, mejillas flacas, boca desdentada y casi sin labios, con el cráneo pelón, los ojos ribeteados y toda su persona arrugada y maltrecha. La misma voz vidriosa cantaba una tonadilla obscena, como la imagen anterior, al son del pandero y las castañuelas». Por último, cuando lord Ewald pregunta a Edison: «¿Quién es esa bruja?», su amigo le responde sonriente: «Es la misma; es decir, la «verdadera», la que estaba debajo de la aparición de la otra». Y al tratar de hacerle comprender que todavía no se había enterado de los adelantos sorprendentes del arte del afeitte en aquellos tiempos, hubiera podido añadir que se trataba más bien de dos imágenes superpuestas o un truco cinematográfico.

Nada falta en esta descripción que en «La Eva futura» hizo Villiers de l'Isle Adam, hace setenta años, para hacerse la ilusión de que se asiste a una proyección cinematográfica moderna. En «El castillo de los Cárpatos», pocos años después, Julio Verne no será tan exacto aunque sí más prolijo, a pesar de ser otro gran profeta del séptimo arte (1), que se adelantó con su fantasía a las conquistas de la ciencia y técnica modernas.

Sin embargo, son raras las obras del «hombre-espectro», que se han visto en el cine, del poeta que vivió en una pobreza arrogante y desdenosa, cuando aquél no era todavía más que un sueño maravilloso. Apenas si se recuerda el pequeño drama *Evasión* (que el gran Antoine estrenó en el Teatro Libre de París), llevado a la pantalla por G. Chapavert, en 1922, y la película de vanguardia, *El suplicio de la esperanza*, que se inspira de un cuento y fué realizada por Gaston Modot, el veterano y renombrado actor, director y guionista francés.

M. SOMACARRERA

(1) Como se verá en el próximo artículo.

HAY QUE ESTAR EN EL CINE

«EL CINE ES EN EL MUNDO MODERNO UN INSTRUMENTO PRIVILEGIADO, PUESTO PROVIDENCIALMENTE A LA DISPOSICIÓN DEL HOMBRE PARA HACERLE PARTICIPAR DE UNA CULTURA AUTÉNTICA Y ESPECÍFICA, YA QUE, EN EFECTO, PARTIENDO DEL VALOR INSTRUCTIVO, ESTÉTICO, MORAL Y ESPIRITUAL DE LAS IMÁGENES Y DE LOS ARGUMENTOS, EL CINE ABRE AL HOMBRE UNA VISION DEL MUNDO Y DE LOS SERES, QUE CONCURRE A ELEVARLO Y CONTRIBUYE AL ACERCAMIENTO Y A LA COMPRENSIÓN ENTRE LOS INDIVIDUOS, LAS CLASES, LAS NACIONES Y LAS RAZAS.»

Así comienzan las conclusiones de la reunión celebrada recientemente en La Habana por la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine). En esas Jornadas Internacionales de Estudios se abordó el importantísimo problema de la difusión de la cultura cinematográfica y de las actividades de los Cineclubs y agrupaciones de cultura cinematográfica.

El extraordinario prestigio cinematográfico logrado por la OCIC en el mundo es un hecho reconocido por propios y extraños, por amigos y enemigos. Todo su prestigio se funda en su saber y en su hacer cinematográfico. En haber tomado el cine como cuestión importante de nuestro mundo actual y en dar una constante respuesta, lúcida y consciente, al fenómeno cinematográfico.

Como es sabido, la OCIC da sus premios particulares con motivo de los Festivales de cine más importantes. El historial de sus premios y el acierto general con que han sido concedidos le ha otorgado un crédito tan firme que en cada Festival los premios de la OCIC son considerados como el segundo premio del propio certamen. Pero, además, la OCIC celebra anualmente unas Jornadas de Estudio donde se plantean importantes problemas del cine. En el campo católico la OCIC es un ejemplo a seguir.

Este año se ha abordado la capital cuestión de las actividades de las agrupaciones de cultura cinematográfica, la difusión de la cultura cinematográfica. A la primera conclusión que antes hemos dado íntegra, porque no tiene desperdicio, añadiré otros importantes fragmentos.

Se proclama en seguida la necesidad ineludible de una cultura cinematográfica:

La cultura cinematográfica es indispensable para formar el espíritu crítico del espectador y ayudarle a salir de su pasividad para participar más activamente en el fenómeno cinematográfico. Se trata de dotar al espectador de los medios indispensables para que pueda formular un juicio propio y adecuado de cuanto recibe cinematográficamente.

Esta cultura no debe estar limitada a una minoría privilegiada, sino que debe extenderse al mayor número de espectadores, dándosela adecuadamente, para desarrollar el sentido crítico por el refinamiento del gusto y la elevación del nivel cultural. De aquí que no baste considerar solamente los valores de la forma, sino también apreciar los otros elementos esenciales del cine, que deben abarcar al hombre en su integridad. Se llama la atención para que esta cultura cinematográfica se extienda a las escuelas y también a los seminarios y se intensifique especialmente entre aquellos que por su nivel intelectual son más aptos para difundirla y entre aquellos para quienes el cine representa la única forma de cultura. Se subraya fuertemente la necesidad urgente de la formación por medio de una verdadera instrucción teórica y práctica de instructores competentes y eficaces.

Por último, tras dejar en libertad a cada agrupación para utilizar los métodos y medios empleados en el desarrollo de la cultura cinematográfica, se constata la influencia muy importante que tienen las agrupaciones de cultura cinematográfica, cineclubs, etc., en la formación del gusto del público y de aquí la posibilidad de un mayor nivel espiritual en la creación cinematográfica.

Aunque la actividad de la OCIC no es nueva, esta actitud católica ante el cine sonará ante algunas personas de fronteras adentro como algo disparatado e inconcebible. Sostenen que el cine brinda al hombre una concepción del mundo y de ahí la urgente necesidad de una cultura cinematográfica para todos, desde los niños hasta los seminaristas, pasando por los adultos, les puede parecer algo así como si el diablo estuviese diciendo misa.

Es un hecho, en algunos sectores de nuestro país, el desprecio y el anatema al cine. Considerado como un vehículo de perversión, estas mentes adoptaron y adoptan aún el fácil camino negativo. Toda su terapéutica moral la formulan, alterando el substantivo, bajo la conocida frase: «Delenda est cine». La rabia se extingue por la defunción decretada del perro.

Por fortuna, esta especie antigua se va extinguiendo lentamente y, hoy, el hecho social del cine se abre paso por sí mis-

mo, obligándonos a mirar la realidad. Hoy se acierta ya a ver, por casi todos, que el fenómeno cinematográfico es un hecho social que nos condiciona colectivamente. Y se comprueba, por tanto, que la política del avestruz, respecto al cine, termina en ceguera criminal. Y conste que no es una exageración. Hay testimonios de ello.

Esta vieja actitud de algunos, de «delenda est cine», ha producido, entre otras cosas lamentables, una tardía llegada de los católicos al cine. Por fortuna, la fórmula se ha substituido. Al hecho social del cine se responde hoy con un urgente imperativo: «Hay que estar en el cine». Y por él han surgido en nuestro país un sinnúmero de cineclubs estudiantiles, una extraordinaria floración de cine-forums en seminarios, asociaciones de obreros, etc., un Instituto de Cinematografía para formación de profesionales. Y los católicos se han interesado por la producción, distribución y exhibición de películas. A finales de este mes se constituirá una Federación Nacional de Cineclubs en Madrid. Volvemos, sin duda, sobre esta cuestión.

Pero no basta. Es preciso llevar la enseñanza del cine a la escuela primaria, a los alumnos de bachillerato y abrir cátedras de cine en la Universidad. Es preciso educar al público y traer responsabilidad a la profesión, a la industria y al comercio cinematográficos. Hoy el cine ha dejado de ser sólo un motivo de diversión. Hoy el cine brinda al hombre una moderna cultura humanística por vía de la imagen, lo que se ha llamado cultura visual. En un mundo donde la técnica y la ciencia aplicada amenazan de asfixia imaginativa al hombre y le ponen en trance de abandono de todo su acervo humanístico, la propia técnica, paradójicamente, se traiciona a sí misma y brinda un arte que se hace con máquinas, sí, pero que es capaz de dar al hombre una concepción del mundo, nada menos, por vía claramente humanística. Un arte donde el hombre se siente individuo, porque todavía necesita ser artista. Esto es el cine. «Hay que estar en el cine».

J. G. MAESSO

(De «Nuestro Tiempo», abril 1957.)

EL CINEÍSTA, SU MASCOTA Y SU CARACTERÍSTICA



El cineísta (hoy, los cineístas): EMILIA MARTÍNEZ y JUAN OLIVÉ.

Su mascota: Wendy y Peter Pan.

Su característica: Cogidos de la mano, descubren la maravilla del cine y se entregan a él con el afecto y el espíritu artesano que dan carácter a su plácida vida conyugal.

Podéis alegraros, amigos de OTRO CINE, podéis alegraros de mi amistad, como yo me gozo de la fraternal conquista de la vuestra. Y no sólo soy el más humilde suscriptor de la revista que editáis, pues que también me considero, y quiero que así me aceptéis, como discípulo vuestro. Gracias a vosotros, a vuestra Revista, pude alcanzar la cima que me había propuesto al percibir, como entre brumas, hace ya muchos años, los escorzos más sugestivos de mi teoría cinematográfica.

Desde niño sentí una gran afición al cine. Más que afición, yo diría pasión, por la vehemencia de mi afecto. Pero a medida que pasaba el tiempo lo veía cada vez más distante de mí (tan alejado como los sueños y quimeras de mi temprana juventud con referencia al tiempo presente) en inalcanzable meta por su lejanía física y espiritual. Con el mismo acendrado cariño que se deposita en la mujer amada en casto deseo de hacerla nuestra esposa, así necesitaba poseer yo también al Cine, para penetrarme de su exquisito placer estético, para amarlo intensa, apasionadamente. Lo necesitaba como el niño requiere un juguete para su entretenimiento, y cuando no dispone de él convierte en juguete las cosas útiles.

Figuraos, amigos de OTRO CINE, cuál sería mi alegría al descubrir el cine «amateur» por mediación de vuestra selecta Revista. Mi simpatía fué súbita, instintiva, con la fuerza irresistible con que nos obligan a la admiración los encantadores y bellos ojos de una muchacha. Porque el cine «amateur», vuestra revista, me acercó más al cine, al auténtico cine. Al cine del cual yo pudiera ser, si se me antojara, el único poseedor, el único espectador, el rey absoluto. Para llegar al ánimo del cine necesitaba olvidar lo soezmente misterioso, intrigante, falaz; apartarme del orgulloso ambiente de millones, colosalismos, vastedades, propagandas, abundancias, exageraciones. Yo lo quería humilde, sencillo, infantil, bello. Yo quería comprenderlo a través de mis ojos de poeta (un poeta de ingenuos desacordes, lo reconozco), y que pudiera ser amado de mi corazón, y correspondido en mi afecto; pues, ahora lo entiendo perfectamente, yo no podía amar otra especie de armonía que la que contenga una emocionada carga sentimental y humana.

Esa sencillez, esa humildad que yo buscaba en el cine, me fué proporcionada por el cine «amateur», y la descubrí en las páginas de vuestra revista. ¡Oh, no! Que nadie interprete erróneamente mis palabras. La humildad estaba en los medios, no en vuestros afanes y esperanzas, al contrario que aquellos mastodónticos negociantes, los cuales, con la abundancia de elementos materiales, trataban de encubrir su escandalosa pobreza de espíritu. La humildad, digo, la veía en vuestro sistema de

conseguir las formas de un arte que, ciertamente, me tiene un poco trastornado. Con una simple cámara de paso reducido y con mucho ingenio, conseguíais prebendas, honores y triunfos para nuestro cine, para nuestra España, que otros, con mejores bazas, jamás pudieron lograr. Habíais elevado el tono artístico de la producción cinética española amasándola con apenas algo más que la fuerza de las manos, dándole un rango de distinción y de prestigio internacional casi insuperable. Vosotros, en fin, descubríais a mis asombrados ojos, todo el maravilloso mundo de vuestra libérrima expresión, de vuestra personalidad, que es decir de vuestra poesía.

Perdonad, no obstante, que no siguiera fielmente vuestros pasos. No es culpa mía. Tenía que ser así. Habíais desbrozado el camino con vuestros métodos de realización, mas aún resultaban gravosos para mí. Me hicisteis ver, práctica y bellamente, que no todos aquellos elementos que se juzgaban necesarios para crear el arte del cine, eran realmente imprescindibles. Se despertó en mí la conciencia de poner en uso el llamado «proceso de eliminación» (como dicen que proceden los detectives cuando se enfrentan a una confusa situación cuyos numerosos personajes son todos virtualmente culpables). Aprendí en qué consistía la plasticidad de los encuadres; el ritmo de la acción; el montaje de los fotogramas, planos y secuencias; a crear un ambiente psicológico con ayuda de la luz; a marcar el «tempo» correcto de una anécdota; a construir guiones técnicos; a amueblar apropiadamente un salón; a elaborar diálogos verbales; a manejar diestramente una cámara con todos sus variados movimientos y distancias; a sintetizar narraciones novelesísticas; en fin, aprendí todo cuanto había que aprender. Luego, decidí olvidarlo todo. Y encontré *mi* cine.

Porque el Cine estaba dentro de mí. No nacía al contacto de los ingenios mecánicos disponibles, ni de los recursos argumentales ajenos, ni de las sistemáticas combinaciones de planos, focos u objetivos. El cine estaba en mi abstracción, en mi sensibilidad para captar el pulso vital de la existencia. Si carecía de esta virtud, es que estaba falto de aptitudes creadoras. ¡Qué importaba, pues, todo lo demás!

Y, como ese niño del que antes he hablado, al no tener un juguete apropiado a mi temperamento personal, para recreo exclusivo mío, tuve que inventarlo. Así se gestó, así nació mi CINEMATURGIA.

Tomás GALANT

TEMATICA DEL CINE AMERICANO

ALCANCE DEL TEMA. — Frente a la variedad de las escuelas cinematográficas europeas — que oscilan del más abstruso subjetivismo al realismo rigurosísimo — la escuela americana permanece fiel a sus postulados tradicionales, enraizados no en una base objetiva o real, sino en un concepto condicionado de la realidad en torno. La palabra exacta que nos definirá el estilo norteamericano de hacer películas será la de *normalismo*, que se alza frente al pretendido realismo que se le atribuye. La diferencia existente entre lo real y lo normal es un matiz de orden volitivo, de deseo más que de conformidad: en efecto, lo real es lo que ocurre de por sí, según tenga de ocurrir, mientras que lo normal es lo que hay que desear que ocurra, aun cuando no siempre suceda así (el hecho de que cada uno de nosotros estemos sanos y, a veces, enfermos, es un hecho real, mientras que lo normal sería que siempre estuviésemos sanos). De ahí nace, pues, una concepción subjetiva, falsa en su mayor parte, de la realidad en torno, que habrá de tenerse en cuenta a la hora de enjuiciar los caminos del cine americano.

Pero si esta concepción es de orden intrínseco — innato diríamos —, habrá que contar también con una causa segunda, de orden condicionado, y adquirida sobre la marcha. Esta causa que influye en los caminos — especialmente en la temática — del cine americano, reside en la aplicación del célebre código moral que, sobre la producción, estableció Hays en 1922. El «código Hays» ya es sabido que condiciona y encauza no sólo los temas a tratar, sino la manera de tratarlos, y si surgió de la necesidad de evitar los desvíos de una poderosa y naciente industria lanzada por los fáciles caminos de la exhibición, acabó no siendo más que una reglamentación hipócrita para evitar el herir susceptibilidades. Inspirado en un sentido puritano de orden puramente humano, el código señala unos temas «tabús» y reglamenta el tratamiento expresivo de otros a la luz de unas virtudes humanas tan maleables como la decencia, la honorabilidad o el respeto a las ideas del prójimo, pero sin asumir caracteres positivos en defensa, por ejemplo, de las virtudes teologales. Puesto en este plano, el código Hays se ha convertido en un arma de doble filo que, si por una parte reglamenta moralmente los temas y sus tratamientos expresivos, por otra deja el camino abierto para todo aquel que tenga la habilidad necesaria para burlarlo con mayor sutileza. En este punto, y para citar un flagrante ejemplo, bastará notar como frente al artículo del código que prohíbe la visión directa del asesinato, respondió Hightcock, en *Strangers on a train*, mostrándonoslo a través de la parte convexa de las gafas de la víctima, caídas al suelo al ser atacada ésta por el asesino.

Tenemos, pues, dos causas previas que han de matizar el empleo de la temática en el cine americano, y junto a ellas habrá que añadir otras de orden psicológico-empírico, demostradas «a posteriori» por las mismas películas. El cine americano, en casi su mayor totalidad, responde a las dos premisas contradictorias de ser debido a una *necesidad de evasión* o a la necesidad de demostrar una *tesis* preconcebida, sea de orden político o moral. En el primer grupo cabrá englobar la «clásica» trilogía del «western», lo policíaco y el film musical o de espectáculo, constituyendo de por sí los géneros típicos nacionales. En el segundo, los films de guerra y de propaganda constituyen el eslabón más bajo, y los de exposición de un drama íntimo del personaje los del otro extremo.

Pero ceñirnos a este enfoque previo sería desvirtuar las cosas o, cuando menos, verlas desde un punto de vista parcial, por cuanto ello bordea más la anécdota o la historia, que la categoría, que es lo que nos interesa señalar aquí. Para ello, se ha creído oportuno enfocar el tema desde otro ángulo: el de ir repasando por separado, no los «géneros», sino los «temas» más genuinos, no ya específicos del cine americano, sino del mundo



Del film *FLOR DEL DESIERTO*

entero, por cuanto se trata de temas trascendentes. En suma, el enfoque exacto del presente estudio obedece a esta pregunta: ¿cómo son tratados tales temas en el cine americano?

EL AMOR. — Notemos diversas «mitologías» del amor, según el género en que se trate este sentimiento: en el «western», el amor desempeña un papel de orden secundario en lo cualitativo, por darse mayor preponderancia a la «victoria» del héroe. El amor es, en este caso, un premio a esta victoria, y surge como un tema de evasión, enfrentado a una realidad hostil como es la lucha del héroe contra los bandidos; el amor es aquí un sentimiento asexual, de raíces puritanas, en el que la mujer no es sujeto amoroso sino tan sólo la *compañera*: lucha junto al héroe o le ayuda bien directamente, bien indirectamente, y ambos protagonistas «no se hacen el amor», con lo que el final de la película coincide con el beso, expresión, más que de un sentimiento, de recompensa. Notemos, además, cómo de una manera entre ingenua y sarcástica el héroe reparte sus atenciones entre el caballo y la compañera.

Frente a esta tipología primitiva, suele mostrárenos en la «alta comedia» la pareja ideal del «galán y la dama», vencedores de peripecias y seguros opositores al «happy end», habitantes de un mundo artificial en el que la felicidad terrena se identifica con la posesión de la riqueza. Son los films de corte mitad sentimental, mitad humorístico, típico producto para el fin de semana y puerta de escape para el público aburguesado que quiere olvidar sus problemas.

Dentro de este grupo artificioso hay que hablar de la tipología femenina del amor, desglosada en los dos extremos de la «ingenua» y de la «vamp». La ingenua es la mujer neutra, la que vive el amor-ilusión de la adolescencia, no demasiado lejos de la compañera del «cow-boy». Por su parte, la vampiresa, más que el amor-pasión, determina el amor-sexo, más inmediato; es curioso observar cómo la «vamp» nació realmente en Europa (Marlène, Garbo), pero ha sido en Hollywood donde ha proliferado, llenando la historia anecdótica del cine desde Clara Bow a Marilyn Monroe. El tipo de la «vamp» americana nos ha llevado a una verdadera deshumanización del sujeto amoroso, presentándonoslo, al parecer, con unos caracteres de *angelicalidad* en cuanto nos ofrece el sujeto «ideal», de una perfección rayana, en lo cualitativo, a la misma perfección clásica; pero, a poco que se

escudriñe en el significado de esta deshumanización, caeremos en la cuenta de que esta espléndida angelicalidad es una verdadera *diabolización* del sujeto amoroso, por cuanto nos lo muestra en su estricta calidad material, es decir, nos muestra al hombre como varón y a la mujer como hembra.

En un plano superior, en la realización del amor, vemos como nos es presentada la familia en el cine americano. De ella existen dos versiones, según intervenga o no el divorcio, «justificadas» muchas veces por «razones de amor» (!); en cuanto interviene, la influencia del código de producción inclina el rumbo hacia el sentimentalismo, representado por el hijo empeñado en restablecer las cosas a su posición primitiva, o por el arrepentimiento de uno de los cónyuges. En caso de que se nos presente a una familia normal, es notorio señalar los caracteres que la definen: la mayoría de las veces nos hallamos ante un círculo cerrado de individuos unidos por intereses comunes en la lucha por la vida, y la familia es una célula que no busca la fusión con los demás para alcanzar un bien común, sino que más bien se aleja de ello, a la busca de su propio bien. Tanto de una forma como de otra, habrá que concluir que nos hallamos, en la mayoría de los casos, ante una *concepción egoísta de la existencia*.

LA MUERTE. — Ante el problema de la muerte, se pone en evidencia la *negación del carácter sagrado de la misma*; posición, por otra parte, muy vinculada a la psicología común norteamericana. Este es un asunto del que se desentiende el americano medio y queda confiado a organizaciones que se cuidan en extremo de hacer desaparecer el aspecto fúnebre de la cuestión, punto de vista común a gran parte de los hombres de nuestro siglo. De ahí que la característica principal del film americano ante el problema de la muerte sea su *humorismo*. Se nos suele dar una visión del más allá de orden administrativo, como si se tratara de una oficina en la que el destino del muerto estuviera en las manos de unos ángeles traviesos, o de un demonio bonachón y complaciente. Capra — el director que mejor representa la tónica media del hombre americano — nos da un film «optimista» con *¡Qué bello es vivir!*, en el que un ángel baja a hacer méritos a la tierra y salva al desesperado protagonista que se quería matar. Lubitsch, por su parte, nos da un infierno burocrático con *El diablo dijo no*, en el que el demonio no encuentra culpa suficiente a un difunto, al que manda al cielo.

Cuando no se nos da esa visión grotesca de la muerte, con ser ya de por sí grave, se agrava mucho más el problema en cuanto se nos presenta la muerte como un hecho decididamente negativo: la muerte deja de ser problema humano (no digamos ya metafísico) para reducirse a un simple problema policíaco en

la película de este género; todo posible interés por el muerto se reemplaza por un interés hacia el asesino, y así la muerte no es «fin» en sí, sino un «medio» al servicio de la trama. Más grave todavía, por subrayar definitivamente su negación, es el hecho de que al encontrar al asesino se le aplique la *muerte como castigo*. Notemos la sibilina confusión de términos, que trastueca todo un orden establecido: pretendiendo moralizar, se asiste al triunfo del bien (la ley) sobre el mal (el asesino), a quien se castiga con la muerte, valorizándola negativamente, mientras la primera muerte (perpetrada por el asesino) no se valoriza en ningún sentido. El desinterés por el muerto muchas veces no se queda en desinterés, sino que es un *interés negativo*, como ocurre cuando se nos señalan los defectos de la víctima, que han de servir de atenuante afectivo para con el criminal (*El sospechoso*, de Siodmak, o *La ventana indiscreta*, de Hitchcock).

Con todo ello poseemos elementos necesarios de juicio para señalar este carácter negativo de la muerte, ajena a todo sentido positivo, y, frente al film policíaco (acción por sobre meditación), cabe denunciar como falsa su pretendida «metafísica» que se quiere centrar en este anódino y brumoso triunfo del bien sobre el mal, moraleja más en función del «happy end» que de la verdadera moral, por cuanto este posible triunfo queda hipotecado por la influencia real de lo negativo a lo largo de la cinta.

LA LEY. — Todo cuanto venimos diciendo nos trae de la mano el problema de cómo enfoca la ley el cine americano. La tipología legislativa queda representada principalmente por el «sheriff» y por el detective.

El «sheriff» es un sujeto más o menos inepto, sea por vejez o por mentalidad, a quien suele resolverle las cosas el «héroe» del film, frente al «matón» de turno; el «héroe» se toma, pues, la justicia por su mano, mientras que el representante de la ley no actúa de un modo eficaz. Si se agravan las cosas, el «sheriff» no sólo no actúa, sino que es presentado como el «mal» de la película, bien sea actuando como tal, bien instigando a la «banda» para que lo haga.

Por su parte, también el detective suele actuar por su cuenta, y es, desde luego, un hombre listo, que no sólo aventaja al criminal sino a la misma policía. A esto hay que añadir la actuación del «gangster», el antagonista, que actúa integrado en bandas, generalmente no autóctonas, sino al servicio de unos intereses superiores, bien a las órdenes de los sindicatos o bien de altas personalidades, que a veces son las propias autoridades.

De todo ello es fácil deducir una conclusión tajante: el *poco respeto* del americano frente a la ley y sus representantes, pues la ley queda burlada (aunque luego se castigue a los infractores, cosa que no hace sentir respeto a la ley por sí misma, en cuanto que representa el «bien», sino que es una simple coacción para respetarla a fin de no ser castigado); del mismo modo, los representantes de esta ley aparecen humillados o negados, y a lo sumo a que se llega es a mostrárnoslos en su aspecto puramente humano antes que jerárquico (el juez Harvey es sólo un buen padre de familia; los abogados o los fiscales de tantos juicios sólo son unos hábiles dialécticos, cuya razón triunfa en razón directa a la importancia «estelar» del enjuiciado).

La única acción positiva, en compensación, está en presentarnos a los grandes legisladores del país en evocaciones histórico-sentimentales, doradas del ingenuismo racial típico, como en el caso de algunas películas de Capra, cosa que, en definitiva, cabría preguntarse si es realmente eficaz.

LA RELIGION. — Hasta ahora, el balance cualitativo de la temática que venimos estudiando es más bien negativo. Observamos, en todo caso, la existencia de algunas virtudes humanas, más o menos explícitas, pero una carencia total de sentimientos religiosos. ¿Cuál será, pues, en consecuencia, la posición del cine americano frente al problema religioso?

El código Hays se cuida muy bien de hacer constar el respeto que le deben merecer al cineasta americano las distintas confesiones religiosas, con lo cual lo que consigue es que el cineasta lleve este respeto hasta sus últimas consecuencias y decida ig-



Del film *EL FUGITIVO*



Del film **MERCADO DE LADRONES**

norar la existencia del problema específicamente religioso. En efecto, el protagonista del film americano no se ha planteado jamás este problema; en consecuencia, el problema como tal no existe: la religión sólo existe para el sacerdote, única y exclusivamente. Si por una parte el cineasta americano deja entender que sólo el sacerdote debe preocuparse de la religión, porque es su «oficio», por otra ya niega absolutamente que exista como problemática, pues el sacerdote, por serlo, no la puede sentir como tal.

En este punto es curioso analizar cómo aparece el sacerdote en la película americana. Dejando aparte el film religioso «espectacular», que recorre toda la gama que va desde *La túnica sagrada* a *La canción de Bernardette*, nos hallamos ante una doble disyuntiva, según aparezca el sacerdote en su aspecto simplemente humano o sacramental.

El sacerdote-hombre halla su más feliz expresión en las películas sobre el P. Flanagan y su *Ciudad de los muchachos*, y su más curiosa versión en la serie que encabeza *Siguiendo mi camino* y que puso en boga una mitología curiosísima: el cura con sombrero de paja que canta, o la monja que juega al tenis a la que, con toda propiedad, podríamos aplicar nuestro adagio popular de que «el hábito no hace al monje».

Muchísimo más interés, sin duda, tiene el film en que aparece el sacerdote-sacramento, prefigurado por dos obras estimables, pero a todas luces parciales: *La primera legión* y *Yo confieso*. La primera discurre sobre el valor y la problemática del milagro, y la segunda sobre el carácter del secreto de la confesión, pero en ambos los temas respectivos eran tratados de manera superficial y, sobre todo, más en función de su valor dramático que del estrictamente sacramental. Especialmente en *Yo confieso*, son vanos los intentos de Hitchcock para identificar la Pasión de Cristo con el problema interno del sacerdote, que está tratado como intriga al servicio del «suspense», y no como verdadero conflicto de conciencia; el sacerdote da la impresión no de asumir el Calvario que parecen señalarle los acontecimientos, sino de querer evitar el escándalo que supondría declarar que en el momento del crimen estaba reunido con su ex novia.

En definitiva, tal vez el único film que se ha esforzado en comunicarnos este carácter sacramental del sacerdote haya sido *El fugitivo*, de John Ford, aunque tampoco lo haya conseguido de un modo del todo convincente, ya sea por lo que se perdió en el trasiego de la obra original («El poder y la gloria», de Graham Greene) a la pantalla, ya por la excesiva atención puesta en la traducción plástica, o bien por no profundizar suficientemente el director en los problemas que plantea el film. A pesar de todo, *El fugitivo* contiene la fuerza suficiente como para hacernos sentir la perennidad del sacerdocio, la constante presencia sacramental en el sacerdote cobarde que lo es a pesar suyo; los símbolos plásticos (ambivalentes, pues por una parte ayudan a la comprensión del tema, mientras que por otra impiden su to-

tal realización) señalan esta constante, mientras los personajes evocan una renovación de la Crucifixión (la iglesia está encima de un montículo, como el Calvario; no faltan la pecadora arrepentida que ayuda al sacerdote, ni el traidor que lo entrega); el mismo sacerdote, que lo sigue siendo a pesar de todo, halla su propia redención al entregarse, al fin, a quien sabe ha de delatarle, mientras que al poblado llega un nuevo sacerdote, representando la perennidad de la Iglesia.

Esta película adquiere singular relieve, más que por su valor intrínseco, que es incompleto, por el hecho de ser la que, cuando menos, se ha propuesto calar más hondo el misterio del alma sacerdotal, hecho que destaca todavía más en el campo de la temática del cine americano que venimos analizando, y del que es, sin duda, un ejemplo único.

DEL TRABAJO A LO RACIAL

Temas más o menos «tabús», tanto lo social como lo racial no han podido dejar de vencer los escrúpulos del cineasta frenado en sus impulsos y han irrumpido, con mayor o menor profundidad, en el cine americano, bien sean tratados de refilón, bien directamente.

De una manera superficial, el mundo del trabajo americano ha venido siendo representado por una tipología anecdótica, en la que abunda por su proliferación el tipo del periodista, seguido de cerca por el marino, el aviador y el médico; en cuanto a los tipos femeninos, la secretaria, la enfermera y la modelo se llevan los primeros puestos. Dentro del mismo marco del artificio, el cine americano ha venido tratando un problema de suyo tan grave como la lucha de clases de una manera evasiva notoria; a menudo, la diferencia de clases sociales ha dividido el mundo del cine americano en dos grandes bloques, el de los ricos y el de los pobres, que aparecen no en oposición, sino complementándose graciosamente. Esta división ha servido de base, las más de las veces, para dar pie al renacimiento del mito de la Cenicienta, cuando ricos y pobres empiezan a enamorarse a todo trance, y nos han ofrecido la infinita gama de matices que puede oscilar de *Vive como quieras* a *Sabrina*, por ejemplo.

Más atentos a los verdaderos problemas sociales, han surgido algunas obras aisladas que han tratado de afrontarlos con todas sus consecuencias, y de las cuales tal vez sea la más profunda *Las uvas de la ira*, de Ford, sobre el tema de Steinbeck, que trata de los problemas de los trabajadores agrícolas. Por su mordaz ironía, *Tiempos modernos*, de Chaplin, ocupa un lugar predominante en este género, cuya base más firme es *El pan nuestro de cada día*, de Vidor, y que hoy ha querido tratar Elia Kazan con *La ley del silencio*, si bien en esta película lo que adquiere mayor importancia sea la evolución de la psicología del protagonista.

Por lo que se refiere al tema racial, el cuidado ha sido mayor, si cabe, por cuanto entraña de susceptible. Desde el mensaje de amor que supuso *Almendra* hasta la brutalidad que nos muestra *El pozo de la angustia*, el tema racial ha sido tratado, en general, de una manera híbrida, manera representada por la mediocre *Pinky*, de Kazan, película en la que el obligado «happy end» está en función, no de la pasión amorosa, sino de otra clase de tópico cual es el de «la voz de la sangre».

Más que cualquier película que trate específicamente el tema, lo más revelador es el papel asignado a los negros en películas de carácter general, en las que aparecen relegados a papeles subalternos en la escala social, bien sea como criados o servidores o bien como sujetos de espectáculo.

LO COMICO

Si se estableciera una psicología de las comicidades, obtendríamos un precioso material de estudio para la comprensión de los pueblos. El americano se nos ha ofrecido por entero a través de su cine cómico, basado, por sobre todas las cosas, en la acción. Se trata de una comicidad más de orden dinámico, ligada a lo físico, que de orden espiritual; esto último sería el «hu-

mo», patrimonio sajón o latino — europeo, en fin —, que el americano desconoce: desde las tartas de nata de Sennett a los bocinazos de Harpo Marx, el instrumento físico ha jugado un papel primordial en la comicidad del cine americano, por sobre la personalidad del hombre; incluso en Max Linder o en Charlot, ha sido necesario apoyar su presencia en la indumentaria, y entiéndase que esta *materalización del humor* no sólo ha residido en los objetos accesorios, sino en el mismo orden físico de los personajes (carreras, caídas, bofetadas).

Frente a Chaplin, representante de una comicidad trascendente (y, ¿hasta qué punto podemos hablar de Chaplin como de «cine americano»?), se alza la conocida tipología de las «parejas cómicas», representantes del inefable ingenuismo americano que, en otro orden, manifiesta Capra. Una característica psicológica de la pareja cómica nos la delata el «gag», tantas veces repetido, de no darse cuenta de lo que se ve hasta bastante después de haberlo percibido (Oliver Hardy, Lou Costello), trasunto de una actitud mental lenta, subordinada a la acción (en efecto, el cómico que «mira» y no «ve» acostumbra a «pasar» ante el objeto, o bien lo mira *mientras hace algo*).

Junto a esta actitud candorosa, fué surgiendo otra de orden marcadamente «cerebral» hasta el punto de ultrapasar esta cualidad y convertirse en simplemente *absurda*, camino abierto a lo irreflexivo, eso es, a la *evasión*. Los hermanos Marx llenan este capítulo con sus «gags» afortunadísimos en cuanto a hilaridad, pero cuya determinante está basada, respectivamente para cada uno de los tres, en un exceso de palabras, ruido y acción, eso es, los tres grandes enemigos de la introspección. Los hermanos Marx, geniales dentro de esta *concepción destructiva de la comicidad*, representan el anhelo del hombre actual de huir de sí mismo, anhelo traducido a su vez en la caótica comicidad de *Loquilandia*, ejemplo único de un desbordamiento de vitalidad anunciador de un vacío interior alarmante.

No muy lejos de esta actitud se encuentran la mayoría de los dibujos animados que, oscilando entre el dinamismo a ultranza o el sentimentalismo, nos ofrecen en todo caso un proceso común de deshumanización. Deshumanización concreta y llevada hasta el límite en el dinamismo de un Walter Lanz o un Fred Quimby, y aparentemente más atenuada en Fleischer o Disney, aunque en el fondo este carácter deshumanizado está presente en todos ellos. Tal vez más sincero, Quimby se nos presenta sin paliativos: es el puro absurdo, sin ambición de humanidad; más confuso en sus intenciones y logros, Disney y su estilo parecen proponerse más bien una humanización del personaje, presentándonos animales con reacciones humanas y como arquetipos de sus pasiones, mientras que en su realización sólo consiguen ofrecernos una simple imitación, una caricatura, una, en fin, *animalización del hombre*.

DE LA GUERRA A LA PSICOLOGIA

Como «género» típicamente americano cabría hablar del «film de guerra», que tanto se ha prologado y que ha sido el vehículo de cuanto «mensajes» y de cuanta propaganda se ha querido lanzar al respecto, al servicio de una política de expansión. Sin embargo, la cualidad cinematográfica de estas películas ha quedado reducida a su espectacularidad, con lo cual poco podemos hallar por este camino.

Mucho más fértil que el «film de guerra» ha sido el «film de postguerra», cuando, superada la fase de intención política, el cine americano se ha enfrentado con el hombre que ha producido la postguerra, sobre todo con el excombatiente, cuya problemática personal es una verdadera cantera para el análisis ético y artístico. Línea dramática planteada ya en algunos de los films del período anterior (*También somos seres humanos*), el estudio de la psicología del hombre que ha hecho la guerra se ha centrado con preferencia, por sus calidades dramáticas intrínsecas, en el mutilado, y así obras tan distintas entre sí como *Los mejores años de nuestra vida* y *Hombres* han coincidido en pulsar este sentimiento analítico, desde el plano sentimental al de mayor vigor expresivo.



Del film *PINKY*

En general, el análisis psicológico de los personajes no se ha reducido al problema concreto de la postguerra, sino que un sector importantísimo del cine americano se ha lanzado por este camino, logrando algunas de sus mejores obras, independientemente de los estilos e intenciones según los que se hayan tratado. Entre el melodramatismo de William Wyler y la despiadada sinceridad de Joseph Mackiewicz cabe situar algunos de los mejores logros del cine americano que, por otra parte, y siguiendo esos caminos con excesivo fervor, lleva en sí el peligro de caer en un dramatismo dialéctico y espectacular que puede serle tan nocivo como cualquier otro de sus más señalados defectos.

Precisamente, una excesiva afición a la introspección psicológica es la que llevó hace pocos años al cine americano a una peligrosa pendiente con los films psicopatológicos, el abuso de los cuales desembocó fácilmente en melodramatismos efectivos y en incorrecciones científicas. Puestos a señalar polos, ya que no listas exhaustivas que no caben en un simple artículo, establezcamos los dos extremos de *El invisible Harvey*, cuando el humor preside el problema, y *Nido de víboras*, cuando lo inundan los efectismos dramáticos.

TEMAS MENORES

Francamente en declive, pero hasta hace poco tópicos del cine americano, son los films que responden de un modo literal a las características más inmediatas del pueblo americano: *evasión-espectáculo-ingenuidad*, que podríamos englobar en la tetralogía siguiente:

1. Películas de exotismo, cantos a la naturaleza y a la sinceridad de las razas vírgenes, ligeramente matizadas de sentimientos russonianos y que degeneran de las obras cuando menos sinceras de Van Dyke (*Sombras blancas*, *Esquimo*) a las absurdas series de *Tarzán* y su inefable compañera (transcripción del «western»).
2. Películas sobre el deporte y la Universidad que, sin embargo, no dejan de ofrecernos un testimonio de una de las típicas formas de la vida americana.
3. Películas de aventuras, filón inagotable de héroes de ocasión, camino por excelencia a lo evasivo, y fácil paso al mundo de una primitiva fantasía.
4. Películas pseudo-científicas, de un carácter marcadamente irrisorio, jugando a la utopía del monstruo o del «robot», cuando no a la de soñar los mundos lejanos (sea el año 2.000 o sea el planeta Marte).

POSTDATA

He aquí un análisis breve y fragmentado, en forma de artículo, de esta temática genérica del cine norteamericano, que no podemos cerrar sin advertir las omisiones y las excepciones a todo cuanto queda expuesto.

Se ha tratado, tan sólo, no de reseñar exhaustivamente una

(Concluye en la pág. 34)

PEROGRULLADAS EN TORNO AL GUIÓN

D. GIMÉNEZ BOTEY

He aquí unas cuantas perogrulladas que van a poner los pelos de punta a los eruditos del cine. No importa. Pensamos en amateur, no en profesional. De cine sólo hay uno, conforme, pero si todo el cine se redujera a unas mismas *maneras*, adiós al cine como arte.

Si el amateur es libre, libre debe ser también su decisión de hacer sus films como quiera (o pueda, claro). Con ello no perjudica a ninguna empresa. En amateur lo que cuenta es el resultado, no el camino empleado para llegar a él.

Hay quien le gusta pasear despacito, al encuentro de lo inesperado, pararse aquí o allá, retroceder, mirar al cielo. A otros, a los impacientes, les gusta más el «metro», directo, rápido, sin sorpresas... si es que no se pasan de rosca, digo, de estación. Cuestión de temperamentos... o de cálculo. ¿Por qué pretender que todos caminen por un mismo sendero?

Incluso técnicamente no es posible dictar normas productoras. ¿Que algunos hacen sus films sin guión o con simples listas de escenas? ¡Pues dejémosles en paz, caramba! ¿No son sus films excelentes? Pues, entonces...

En el plano amateur, hemos leído muchos guiones. Tantos por lo menos como films hemos visto. Puedo asegurar que si el cine amateur español se hubiera edificado sobre estos guiones hoy día seríamos el farolillo rojo del cine amateur mundial.

¿Es que el cine amateur se ha alzado, pues, sin guiones? No, claro que no. Pero una cosa es un guión de un amateur-cineísta y otra el de un *aficionado* a la literatura. Antes, al despertar a la vida, los jóvenes *hacían* versos. Hoy critican y hacen guiones. En el fondo el mismo *sarrión* juvenil, pero hoy con más virulencia.

¡El guión, sobre todo el guión!... Pero no se es cineísta por escribir guiones. Se es cineísta por haber *realizado* films.

Un buen cineísta puede salvar un mal guión. Un mal cineísta no puede ni tan sólo asegurar la puesta en valor de las posibles excelencias de un buen guión.

Un verdadero cineísta aprecia las cualidades de un guión tanto más cuanto adivina en él *posibilidades* gráficas y rítmicas. No dirá nunca: este guión *ES* un gran film; dirá, simplemente: de este guión puede *SALIR* un gran film.

Por lo tanto, es el cineísta quien saca las castañas del fuego, calentitas y a punto de comer.

Quien imprime ESTILO a un film es el cineísta, no el guionista. Entonces, ¿quién es el artista?

¡Cuántos literatos metidos a guionistas se las verían negras si tuvieran que prescindir de la columna sonora que les soluciona tan fácilmente los problemas de la narrativa cinematográfica! Y creen que hacen *cine*.

Por eso mismo tememos tanto la vulgarización del sonoro entre los amateurs. Ni somos anticuados ni creemos que los amateurs sean tontos. Pero, ¡es tan fácil caer en tentación de explicar verbalmente los escollos visuales!

Sólo se sabe que un guión es bueno... ¡¡cuando el film ha sido realizado!!

Un mal film se ve en seguida. Un mal guión es más difícil de apreciar. De aquí que todos los *papeles* que esperan ser *film* sean autoconsiderados como geniales. Lo mismo pasa entre «proyectos» y «realidades».

En el cine profesional todo debe estar planificado escrupulosamente. Toda vacilación, todo cambio en el momento de realizar, representa una crecida pérdida de dinero. Es claro como el sol que si un director profesional no sigue la llamada de la inspiración en un momento determinado de la filmación, es debido a la necesidad de no aumentar los gastos de producción, pero no por razones artísticas. De aquí la glorificación del guión. Sobre todo el guión y nada más que el guión.

Pero aplicar la intocabilidad de los guiones (obligada en los estudios profesionales) al cine amateur, es negar la espontaneidad en el arte. No cabe duda que se puede estar inspirado al hacer el guión, pero también es verdad que es posible — ¿por qué no? — estarlo todavía más en el momento de *ver* las cosas al natural.

Tan ilícito es dejar las cosas para resolverlas en el momento de realizar, como suponer a los cineístas incapaces de encontrar en el momento oportuno una solución *mejor* que la que estaba escrita.

Todos estamos completamente convencidos de la necesidad del *guión previo*. El guión es la *prueba* de que se ha *pensado* en el film. No menos. Pero tampoco más, pues el hecho de planear previamente un film *no asegura* que se haya *resuelto* bien.

Pero a pesar de ello, a la hora de la verdad, es decir, de filmar y montar, el cineísta (hablamos de los amateurs, desde luego) debe tener la facultad de variar lo previsto.

(Pasa a la pág. 37)



CONTRAPUNTO



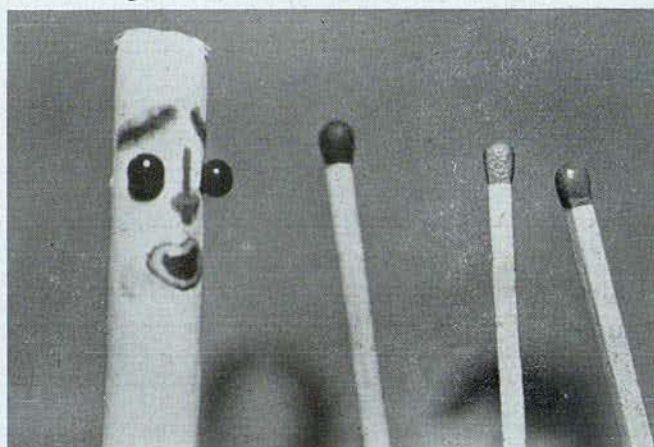
LUCES DE SANGRE

EL XX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR A TRAVES DE LA IMAGEN

DESEO DE CRISTAL



CAPRICHOS



HIBRYS

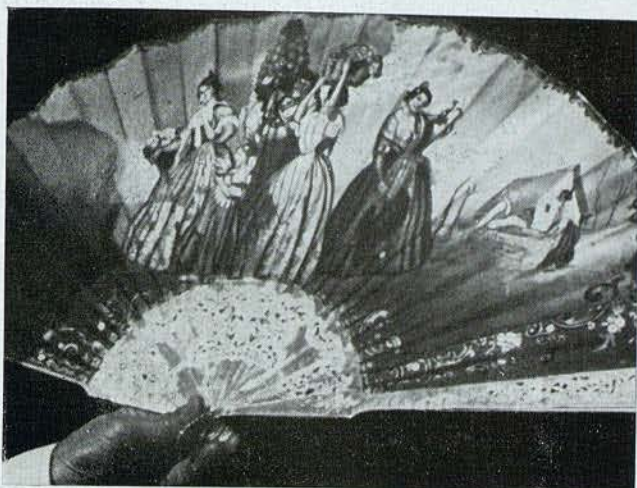
PINCELES LOCOS



ELLA



1 COSAS
DE TOROS



LA PESCA DE LA GAMBA

ARTESANIA DEL ABANICO



HOMBRE-DIOS

ESCUELA
DE BALLET



MAS GRÁFICOS DEL XX CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR

Excursión a Vich y San Romá de Sau



Recepción de los cineístas por el Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, en el Ayuntamiento de Vich.



Visita a la Catedral decorada por el pintor José M.ª Sert.

REPARTO DE PREMIOS A LOS CINEISTAS DEL XX CONCURSO NACIONAL BAJO LA PRESIDENCIA DEL DR. CASTILLO



Medina Bardón, primer premio de FANTASÍA



Francisco Font, primer premio de ARGUMENTO



Felipe Sagués, primer premio de DOCUMENTAL.

UNA COMPETICION MUY "ANIMADA"

HA SIDO EL XX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

— según verá quien tenga paciencia —

DOCUMENTALES

El ensayo de un certamen previo de «Excursiones y viajes» (que fué comentado en nuestro número anterior) ha tenido bastante eficacia. Aunque la participación al Concurso Nacional sigue siendo libre, como siempre, de los diecisiete films clasificados en dicho certamen previo, sólo cuatro se han sometido a la nueva y más dura prueba del Concurso Nacional. Por contra, entre los films presentados al Nacional los ha habido de excursiones y viajes que no intentaron fortuna antes en el certamen específico. Lo mismo puede ser por falta de tiempo, que por desconocimiento (dado que aquel certamen se celebraba por primera vez), que por «complejo de superioridad». Menos mal que se autoeliminaron muchos films del género con el pase previo por el certamen monográfico, pues de no haberse creado éste el número de reportes de excursiones y viajes hubiese sido abrumador.

Cabe señalar que los temas propiamente documentales, o sea de intención más o menos didáctica y realizados sobre un plan más o menos guionizado, han abundado bastante más que en años anteriores en que no había casi nunca modo de que surgiera un auténtico y buen documental para ser seleccionado con destino al Concurso Internacional. Sin ir más lejos, revisando el fallo del año anterior no encontramos en él ni un solo título que pueda clasificarse en la modalidad temática de *Hibrys*, de *Schmelze*, de *Un rajoler*, y otros varios títulos de los de hogaño.

Es interesante esta comprobación que tantas esperanzas hace concebir en orden al auge de un género en el que el cine amateur puede hacer tanto y hasta ahora, en nuestro país, ha hecho tan poco.

Y pasando ya a comentar los films de esta rúbrica separadamente, diremos que Juan Capdevila dió con un tema riquísimo de interés didáctico y visual: la pintura esmaltada. *Schmelze* nos describe detalladamente el proceso de esta faceta artística y un muestrario selecto de sus resultados. Es un film pensado y realizado a conciencia, con el asesoramiento debido, con la planificación calculada, la iluminación necesaria y el comentario justo. Hay, quizá, una preocupación, que resulta perceptible, de no caer en la reiteración y la morosidad. La fluidez narrativa — los documentales de este tipo son, de hecho, una narración — es conseguida con forcejeo. Otro defecto, éste más acusado, es el fondo musical, inadecuado por absorbente.

En la misma línea genérica — un proceso elaborativo manual — pero en el extremo opuesto por la humildad material del tema y su carencia de espectacularidad, se halla *Un rajoler* (Un ladrillero), de J. Puigvert. Es uno de los escasísimos documentales en negro y además impresionado con cámara de 9,5 mm. que se han presentado, pero a pesar de estos motivos que podríamos considerar — con un criterio de masa — de inferioridad técnica, tiene un desarrollo discursivo preciso. Sin necesidad de comentario, la imagen explica certeramente lo que el cineasta se propuso explicar.

Otro documental de este mismo tipo es el de la debutante doña Emilia Martínez de Olivé, *Artesanía del abanico*. La materia es simpática, y aunque sin ser exponente de una acusada personalidad, sigue una correcta trayectoria narrativa y técnica. Muy apropiada la voz femenina del comentario, que suponemos la de la propia cineasta, el tema hubiera podido tener un remate menos frío presentando los ejemplares seleccionados también en manos femeninas y «en acción».

Marido y mujer (Juan Olivé y Emilia M. de Olivé) han realizado en común *Escuela de ballet*. Este film se somete al *handicap* de un interior único, la sala de ejercicios en la academia de Juan Magriñá, de cuyas cuatro paredes una es toda espejo y amenaza constantemente al cineísta con la reflexión. La formación de futuras danzarinas, desde niñas, es buen tema cinematográfico y podrían haberse obtenido de él mejores resultados. La descripción cinematográfica, por falta de una planificación más articulada y atrevida, no consigue superar la unidad forzada de lugar ni imprime interés en las variedades coreográficas, y así el film acusa reiteración y monotonía. El arranque, a base del ingreso de una pequeña alumna, está bien como idea, pero aparece forzado como ficción escénica. El fondo musical está integrado por espléndidos temas de «ballet» a gran orquesta, tentación fácil en que cayeron los autores y con la que han traicionado la realidad ambiental. Si quisieron ser duros y disciplinados en la parte visiva tenían que serlo también en la auditiva y dejar, todo lo más, el convencionalismo de la orquesta para las escenas finales en que las danzarinas se atavían y maquillan como para las tablas, pero haber reducido el sonido del resto al inefable piano de teclas color nescafé que sirve para los ejercicios y cuya visión sorda han realizado en varios primeros planos y en completo desacuerdo con el fondo sonoro. El señor Olivé, solo, presentó *El Tibidabo*, sucesión desigual, en proporciones, y enormemente fría, de los motivos que pueblan la popularísima cúspide barcelonesa. Anterior a *Escuela de ballet*, acusa el aprendizaje del autor, su falta de malicia cinematográfica que, por una parte, quiebra el ritmo narrativo con unas alusiones gratuitas a la radiodifusión y, por otra, olvida el interés cinematográfico de una cámara móvil a caballo de un tren colgante en el vacío.

Otro cineísta casi debutante es José M.^a Cardona, cuyas dos aportaciones, *Algo de Segovia* y *Mercado andaluz*, considero de notable interés y señalan una intuición cinematográfica indudable. La primera es un film de excursión convertido en documental didáctico gracias a un montaje severísimo, creo que cronométrico; a una ordenación que si no es fruto de un guión previo lo parece; y a una información erudita vertida convenientemente en el texto. No hablamos de la cosa fotográfica, que es perfecta. La segunda, *Mercado andaluz*, es un reportaje vivo y rebotante de humanidad y sabor típico, con toques de observación aguda, pero al mismo tiempo cordial. El estilo aparentemente espontáneo con que es comentado el film ofrece el riesgo de la repetición, pues entonces se nota el artificio.

Murcia aporta tres films de interés. *La Catedral*, de Medina Bardón, es un documental de arte que en lugar de operar sobre pinturas o grabados lo hace sobre reproducciones fotográficas. La Catedral murciana es analizada exhaustivamente por el objetivo cineísta a través de fotografías. El procedimiento puede ser lícito pero resulta notoria la falta de realismo, a pesar de que algunos movimientos de cámara producen ilusión de realidad, traicionada por la invariabilidad de los relieves en los cambios de perspectiva. Hábilmente, el realizador, que es un excelente cineísta, justifica su peculiar visión con caracteres de nocturnidad y la embellece con un fondo musical muy apropiado. *Mármol*, de Pedro Sanz, nos recuerda a *Tren de chapa*, pero en tono menor. Son plausibles su unidad y su sobriedad, ésta al extremo de prescindir de la menor explicación oral, que le hubiera ido bien.

Cosas de toros, del mismo cineísta murciano, oscila entre el documental y la fantasía. Empieza con la confección artesana de unas figurillas de toros y toreros y luego estas figurillas adquieren vida en la exaltada imaginación de un muchacho y asistimos a un remedo de corrida sobre la misma mesa donde él las coloca para su placer. Más que el movimiento mecánico de toma por toma, es interesantísima la expresividad que se da a esas figuras por medio de los encuadres y del montaje. Lástima que hacia el final se malogra todo con una intervención realista de nulo interés.

De Oviedo nos ha llegado *Por tierras de Alá*, de Díaz Villamil, reportaje marroquí con un clima ambiental bien captado y bastante inteligencia en la construcción global del film. El texto oral es una página literaria, pero acoplada a la imagen resulta excesivamente barroca.

De Zaragoza nos envió José L. Pomarón un documental de arte, *Hombre-Dios*, que describe la vida de Jesús recurriendo a cuadros del Greco. El propósito es loable y la cámara lo sirve con bastante intención. Donde más ha fallado el cineísta es en su intento subjetivista de filmar las pinturas en blanco y negro e iluminarlas a mano. Se adivina su propósito simbolista pero a veces desorienta y casi siempre resulta pobre de ejecución.

De Valencia vino la aportación de un debutante, Vicente Ferrer, en colaboración con Antonio Calvo. *Valencia en Fallas*, es un reportaje muy completo y bien fotografiado, aunque en su mucho abarcar no llega a apretar la impresión cabal, definitiva, del monumento fallero. El texto es bueno y requetebién dicho por voz que se adivina profesional del micrófono.

Y de Lérida tenemos otros dos debutantes: José Sarrate, con *Tardor en la Vall de Bohí*, sucesión nada cinematográfica de unos fotogramas de maravilla, verdaderas filigranas cromáticas, sutiles poemas de color superiores a cuanto llevamos visto en cine. Y Juan Baró, con *Festival mundial del circo*, una sesión circense tomada por la cámara de un espectador; esfuerzo casi estéril por cuanto excepto el último número, a cargo de la célebre trapezista Pinito del Oro, de lo demás no hay manera de hacerse cargo, dada la brevedad de las tomas y su constante alejamiento.

Entre la gente de casa figuran aún otros debutantes. Santiago Vila, con *Toledo*, documental con pies y cabeza, sin notables méritos cinematográficos pero con muy buenos contraluces fotográficos, un comentario correctísimo y un fondo musical a guitarras muy adecuado. Su hermano Domingo, con *Peñíscola*, de estructura correcta pero sumamente frío. Jesús Angulo, con *Vespa, tardor i Guillerries*, film del que hablé a propósito del certamen de excursiones y viajes e insisto en su dinámica cinematográfica y su simpático cariz familiar. José Carreras, con *Mi ciudad*, documental de Barcelona, fluido y armónico, pero unilateral, o sea en visión de *magazine* que sólo se interesa por los aspectos decorativos (parques, flores, arquitectura), falto de vibración humana y excesivo por culpa de insistencias parciales. Y Gabriel Pérez Rius, con *Trece horas en una playa*, calidoscopio de visiones subjetivas y pintorescas, de observador agudo y muy irónico, con encuadres de gran efectismo, agilidad, ritmo y fondo musical perfectamente a tono con la imagen.

No como debutante, pero casi, tenemos a Juan Torrens, que persiste en sus reportajes de gran turismo. Entre *Filipinas* y *Hong-Kong*, cabe mencionar el primero, que se inicia con cierta gracia, dando bastante bien la luz, el colorido y la animación de Manila. La extensa excursión fluvial quiebra el ritmo y la unidad del film aunque, teniendo en cuenta sus enormes dificultades cineísticas, no se halla exenta de interés. En *Hong-Kong* no hay intención ni montaje; sólo exotismo. Y también a Manuel Isart con tres películas: *Primavera en Barcelona*, *Montserrat* y *Cap de Creus*. Prefiero el primero; foto correcta, tema grato y comentario eficaz y digno. Los tres, empero, adolecen de falta de ritmo.

Nos resta hablar de la aportación de cineístas veteranos. Y entre ellos hay que saludar con un «¡hurra!» la reaparición de José María Costa Velasco, de Vich, tras un silencio de años. Sus *Viaje a Inglaterra y Alemania* y *Vacaciones 1956* confirman

sus dotes cineísticas en un género inferior al de su inolvidable *Adagio*. Ambos films concursantes intentan conjugar la excursión turística familiar con el reporte de interés documental. En ambas la sucesión de imágenes es fluida, los movimientos de cámara audaces y certeros, y el texto, personalizando al cineísta, procura justificar con oportunos toques de humor las intervenciones menudeadas de la esposa y otros acompañantes. Resulta muy superior, empero, la primera. *Vacaciones 1956* es más turístico, en el sentido epidérmico, de *flash*. En cambio, *Viaje a Inglaterra y Alemania* profundiza mucho más los motivos temáticos y ofrece, con sus dos zonas berlinesas, un documento que llega a ser emocionante y que el cineísta, con evidente malicia, dosifica y gradúa como si se tratara de un film de «suspense». Quizá hubiese sido mejor dividir estos dos reportajes (Inglaterra y Alemania) en dos films independientes; su conexión aparece gratuita y el film pierde en unidad, aunque el contraste conseguido entra probablemente en el plan malicioso del cineísta.

Una aportación asaz indefinida es *Corrida de toros*, de Enrique Fité, de Mataró. El Jurado se las vió negras para clasificar este film. Por su procedimiento, totalmente en muñecos animados imagen por imagen, aparenta un film de fantasía, pero precisamente lo que falla en este que hubiese podido ser un estupendo film, es la fantasía, que brilla por su ausencia. Preocupación constante del cineísta fué la de imprimir a su corrida de ficción todos los visos de la realidad, o sea describir una corrida completa, con todas sus fases, todos sus detalles y su ambiente. En este plan, la animación de los muñecos pierde toda la gracia que hubiese podido tener y como documento siempre consideraremos preferible el de una corrida real. Queda, pues, como mérito del film, su portentoso alarde de paciencia en el movimiento imagen por imagen que habrá requerido, con su cuarto de hora de duración, una serie de miles de tomas y en muchas de ellas simultaneando el movimiento de distintas figuras, a pesar de lo cual no se ha llegado a una fluidez del todo satisfactoria.

Arcadio Gili, de Sabadell, confirma su capacidad de síntesis y de selección con *Calella*, de cuyo film me ocupé a raíz del certamen de excursiones y viajes. Con *Pesca de la gamba*, reportaje exprofeso, no alcanza el interés que con sólo el fragmento del atún consiguió en *Tres playas* el año pasado; el tema no daba más de sí. En *Caza del conejo*, hay un intento poco afortunado de clima audio-visual; el ambiente está bien sugerido por la luz matutina, las figuras de hombres y de perros y los gritos rituales; pero falta la emoción de la caza, difícil, naturalmente, de conseguir por la cámara a modo de escopeta.

Salvador Baldé ha presentado *Fallaires a València* que ya figuró en «Excursiones y viajes», y del que se salva la presentación — imagen por imagen — y la falla del baile flamenco, animada por un montaje que no puede ser más expresivo.

He dejado para el final el film de Sagués, *Hibrys*, que ha resultado calificado como el mejor del Concurso en todas las categorías. *Hibrys*, tema de Eugenio León realizado por Felipe Sagués, es una demostración visual de la ley de Mendel sobre la herencia biológica. Originalísimo el propósito — por lo menos en el campo amateur — de filiación netamente pedagógica y sorprendente el medio utilizado: la animación de tipo fantástico. Esta es la que induce a muchos a estimar el film como de fantasía, pero su inclusión en los documentales es clarísima por cuanto el procedimiento no altera la substancia rigurosamente didáctica, ceñida a la demostración de una ley científica.

La visualización se vale de pajaritos de papel y asistimos al idilio, boda y sucesión de una simpática pareja, colorado él, blanca ella, en cuya descendencia se realiza la teoría de los cruces de acuerdo con Mendel. El desarrollo es correcto y claro sin necesidad de otra explicación verbal que el sintético epígrafe de introducción. Las secuencias del idilio y de la boda, con la partida hacia el viaje de novios, tienen hasta sabor poético. En este sentido, los autores han superado plenamente la frigididad que su estilo deshumanizado confería a sus anteriores producciones. Tan sólo les reprochamos la referencia a Montserrat en la celebración de la boda, tanto por su localismo como por lo

que choca la presencia de la imagen entre pajaritas de papel. Excelentes la mecánica de la animación, el colorido y el fondo musical.

Resumen de los films documentales: Mucha cantidad, dos piezas de categoría y una extensa línea media, con un conjunto en el que predominan los temas de interés documental. Los films puramente paisajísticos o turísticos están en franca minoría y, si los cineastas recogen la experiencia de este año, lo estarán más aún en años sucesivos, ya que han sido duramente tratados.

FILMS DE FANTASIA

Otro éxito de este concurso es el de los films de fantasía, no por su número pero sí por su idoneidad y por sus valores.

Murcia se apunta un triunfo rotundo en el género. Medina Bardón nos ofrece, con *Pinceles locos*, lo mejor que hemos visto hasta la fecha en imágenes abstractas cuyo ritmo visual se asocia íntimamente a un ritmo musical. Debuta también con unas tomas imagen por imagen que justifican el título para luego prescindir de los pinceles y seguir con solamente formas planas de dibujo abstracto y colorido, con unos *acordes* finales a cargo de masas de color. El film de Medina Bardón es justo de proporciones y de sentido. Sus líneas, su cromatismo y su movimiento no caen en la fácil gratuidad del género; son armónicos y producen la impresión de cosa lograda.

Julían Oñate, también del grupo murciano, ha realizado un film de trucaje perfecto y sugestivo. *Poker* es una partida de juego sin jugadores. Las cartas se mueven solas, en un verdadero prodigio técnico que no se comprende por el solo sistema de la filmación imagen por imagen, y sugieren la presencia no solamente física, sino hasta psíquica, del jugador. Matemático de proporciones, impecable, ha merecido las «Tijeras de plata» al montaje más expresivo.

Formando un triunvirato de honor con dichos dos films de fantasía, está *Capricho*, del inquieto cineasta barcelonés José Mestres, al que cabe reprochar su falta de unidad y sobra de metraje. A pesar de ello, el film sigue siendo altamente sugestivo y agudo. Se trata de la aventura de unos cigarrillos que excursionan encima del mueble donde fueron colocados. El encuentro de uno de ellos con el cenicero lleno de colillas es graciosísimo y, al final, prendido fuego en ellos por su beso con las cerillas, su danza de la muerte tiene cierta emoción. La humanización de los cigarrillos recuerda la de los lápices del film noruego *Munter streke*, aunque con ocurentes rasgos personales como el citado en que se crispan las hebras del cigarrillo ante el espectáculo alarmante del cenicero. La aventura de las cartas es excesiva y la del calidoscopio contribuye a quebrar la unidad.

Con menos brillantez que Murcia, también Zaragoza ha destacado en el renglón «fantasía». José L. Pomarón ofrece con *Deseo de cristal* una animación de copas al que falta poesía y hace pensar en un conjunto militarizado. Hay, en cambio, sugerencias poéticas en las intervenciones humanas de un protagonista con su busca angustiosa del sonido perfecto en el cristal de las copas (aunque, lástima, sin sonido) y el «ballet» de punta de unas piernas de danzarina en torno a una copa. El conjunto es desigual y no siempre expresivo.

Del mismo autor es *Contrapunto*, otro ambicioso ensayo, de tipo totalmente simbolista, en el que se suponen también más especulaciones mentales que resultados filmicos.

Juan Capdevila y Gabriel Pérez Rius, éstos de Barcelona, se unieron también para realizar un film de tipo experimental, *Drums*, al parecer con escasa convicción y quizá un poco por casualidad. Dieron con unos fotogramas de desfoque cromático interesantes, pero han querido exprimir de ellos más jugo del que podían dar, y además intercalaron tomas de líneas dibujadas sin sentido alguno con el resto. Obsérvese la diferente valoración de *Drums* y de *Pinceles locos* en el fallo y se deducirá que no basta, como algunos pueden creer, hacer cosas raras, abstracciones, si se hacen sin ton ni son.

Por último, José Vallhonrat, esta vez unido a José María Roset, ha insistido en el surrealismo de *Idilli imaginari*, del concurso anterior, ahora con *Mentre jo pujava l'escala*. Tiene mucha menos gracia que su antecesora y hasta cuenta con imperdonables descuidos, tan fácilmente subsanables, como la visión fugaz, en principio o fin de toma, de la persona que cuida del pequeño que debe aparentar subir solito la gran escalinata.

Mi resumen — muy personal — de los films de fantasía, es que la gran diferencia existente entre los que han resultado calificados con medalla de plata y los que lo han sido con medalla de cobre no justifica la valoración intermedia de aquéllos entre éstos y el único al que se ha otorgado medalla de honor. A pesar de mi creencia en la necesidad de que el Concurso Nacional sea cada vez más exigente, considero a los tres films *Pinceles locos*, *Capricho* y *Poker*, dentro del género de fantasía, como tres medallas de honor, aunque respeto el orden valorativo atribuido a los tres.

FILMS DE ARGUMENTO

El grupo tarraense — del todo ausente en los dos otros géneros — ha puesto todo su esfuerzo en el género argumental y se ha llevado — merecidamente — la parte del león. Y ello sin haber podido contar con la participación de su primera figura, Pedro Font, maestro en el género.

Francisco Font, de historial mucho más reciente (éste es su tercer año de concurrencia) ha dado plenamente en el clavo esta vez con *Luces de sangre*. Es un film original de concepción y muy cinematográfico. Se desarrolla totalmente de noche en las vías neurálgicas de Barcelona, constituyendo sus imágenes una sinfonía de luces y de color. La acción es mínima y su duración coincide con la del film en una unidad perfecta de tiempo, de lugar y de ritmo. Un chófer, en breve espera, es intrigado por la presencia de una joven a quien la lectura de una carta produce un fuerte trastorno que llega al desmayo en plena calle. La reaparición de sus jefes impide al chófer satisfacer su curiosidad por cuanto tiene que poner el coche en marcha y seguir en el cumplimiento de su función. Todo queda simplemente sugerido, de forma que incluso puede darse al film una interpretación fantástica: la de que la visión de la joven nazca de la imaginación del chófer, excitada por el torbellino de los anuncios luminosos y de los semáforos. Si la intención fuese ésta, quedaría más justificada la diferencia ambiental y luminica que se observa en los planos de la joven, asaz divorciados de los del chófer, pero perdería la anécdota todo su valor humano que reside, precisamente, en la sugerencia del «fait divers», del drama que permanece en su incógnita, y en la incapacidad de altruismo que experimenta el conductor, forzado al frío cumplimiento de sus obligaciones profesionales. La introducción al tema y otros momentos, son tratados en cámara subjetiva, ocupando ésta el lugar del chófer, y como tal intención subjetivista puede ponerse el reparo de una excesiva objetividad en la visión; los anuncios luminosos aparecen demasiado concretos y legibles. Así y todo, fotográfica y cinematográficamente el film es muy logrado.

El mismo cineasta presentó otro film argumental y también ambicioso. *Ella*, con muy correcta factura técnica, es la historia de los celos producidos por una escultura en el marido de la presunta modelo y del choque surgido entre el apasionamiento del marido y la adoración del artista hacia su obra. El tema tiene resabios de cosas conocidas y algunas desviaciones tremendistas que desvaloran su excelente realización.

Carlos Puig, también tarraense, persiste en su estilo diáfano, simple y de nula profundidad temática, que le reveló el año pasado con *La frágil felicidad*. Este año su *Pan, amor y... sintonía*, ofrece una narración también humorística, que no brilla precisamente por su ambición, pero tiene un desarrollo y una técnica correctísimos, y acusa una dirección escénica muy atenta, que consigue un conjunto interpretativo muy en su punto y mantiene el humor en su tono amable y de buen gusto. La anécdota se

desarrolla en una tarde y entre tres matrimonios de diferente edad y condición social que ocupan viviendas una encima de otra, cuya separación vertical franquea la cámara varias veces a través de las ventanas.

Nos queda aún, de Tarrasa, *Fotografía animada*, de Marcelo Lloberas. Es una inocente anécdota de una foto tomada por un niño, que tiene premio en un Salón. No obstante sus deficiencias, el film se expresa bien y tiene un buen montaje en la persecución de los chicos.

El salto cualitativo brusco entre este film y los anteriormente comentados es el mismo que ofrecen las restantes medallas de cobre respecto a las de plata. *Una magnífica levita*, de Manuel Vilanova (Prat del Llobregat), tiene una dimensión humana muy acerada. El pase de la levita de un pordiosero a otro, y la muerte de uno de ellos con la levita puesta como glorioso trofeo, acusan una sensibilidad literaria elaborada. Destaca también la grisácea coloración que presta ambiente propicio al tamizado amargor del tema. Al final hay una lamentable complacencia en lo macabro y falla en absoluto el comentario en «off», con su carga de retórica innecesaria y su monótona recitación.

El debutante José Badía, de La Ametlla, ha intentado con mayor buena intención que resultado positivo, un ensayo de *shock* psicológico. *Tempesta* quiere describir la tempestad anímica de una joven esposa que por un sensible error cree haber descubierto la infidelidad de su cónyuge. El desarrollo de imágenes filmicas tiene poca consistencia en algunas secuencias y efectismos tópicos en otras, excepto el final, estupendamente resuelto e interpretado, en que la protagonista, advertido el error, ansía ponerse en contacto con la víctima inocente y, con el teléfono en la mano, ante la voz amada que le repite «Dime... ¡dime!...», no acierta a pronunciar palabra.

Otro debutante, Gabriel Pérez Rius (Barcelona), aborda el tema social desde un prisma muy humano, aunque poco convincente, con *Siempre hay un mañana*. Film discretamente realizado, con buena fotografía y buena interpretación.

Hay atisbos de buen cine en la concepción y la realización de *Obsesión* y de *El enemigo*, de los hermanos Vila (también debutantes con quienes hemos hecho conocimiento al hablar de los documentales); contrapesados, dichos atisbos, por fallos graves de lógica, de realización técnica y por algunas ingenuidades.

Los demás films calificados con «mención honorífica» son ejemplos de cine que no debería realizarse. El Jurado ha mencionado algunos por sus evidentes valores formalísticos, pero fundamentalmente caen por su concepción. *Aquella novela*, de Silvestre Torra (Rubí), es un film pasado de época, terriblemente ingenuo, aunque con aciertos de dirección como el de dos acciones simultáneas, una en primer término y una en el fondo, siguiendo hilos separados que luego se juntan. *El imán*, de Nicolás Gallés (Barcelona), no sabemos si quiere ser en serio o en broma. Poco explicado, con una gesticulación labial de los personajes impropia en un film no dialogado, le salva una técnica de planificación y de iluminación bastante correcta. *La carabina de Ambrosio*, de Juan Capdevila (Barcelona), pretende ser cómico y resulta grotesco e imperdonable en un cineasta que ha realizado *Schmelze*, a pesar de sus valores que me resisto a analizar. Ya ni siquiera mencionado por el Jurado, pese a su enorme esfuerzo y a su correcto desarrollo, es *Mansión Carlota*, calco del peor género policíaco que nos haya dado el cine y que ahora agrava la radio, con todos sus tópicos y convencionalismos puestos mucho más en evidencia por una falta total de preparación humanística y técnica en quienes han escrito y realizado el film — seguramente muy jóvenes — y por un diálogo que afluja como un torrente a lo largo de setenta y dos minutos de proyección, tan elemental y al mismo tiempo dicho con acento catalán y modulación de colegial que estimulan inevitablemente la hilaridad de cualquier espectador que haya cumplido los trece años. Puedo revelar, y estoy autorizado para hacerlo, que el Jurado hubiese querido mencionar este film en atención a su esfuerzo y a la intuición cinematográfica que demuestra, pero se consideró en el deber de silenciarlo.

He querido dedicar el comentario final a *La sonrisa*, de C. Díaz Villamil (Oviedo). Este film ha sido la revelación del Concurso, por cuanto las otras medallas de honor corresponden a cineastas que habían ya demostrado con anterioridad sus méritos o por lo menos sus posibilidades. Díaz Villamil es, aunque no en el sentido riguroso, prácticamente un debutante y su film ha constituido una verdadera sorpresa. Como idea argumental es la mejor del concurso: una niña que no posee el don maravilloso de la risa y el médico la recomienda a un payaso para que le dé algo de la suya; pero el payaso, considerándose fracasado, llora, y su llanto grotesco por encima del maquillaje provoca la anhelada sonrisa en el rostro angustiosamente impasible de la niña. Además del tema, el film es bueno por su transcripción en imágenes, de claro valor cinematográfico todas. Tiene un relato preciso, expresivo y sobrio; sin divagaciones y eludiendo inteligentemente el diálogo para evitar el escollo de la mudez. Su fotografía no persigue la asepsia luminica ni el esteticismo de la composición en que abundan generalmente los buenos films amateurs, sino que conserva, diríamos «en caliente», la realidad ambiental del escenario en que se vive la acción; realidad que cobra especial interés cuando se trata, precisamente, de un lugar como el circo.

El resumen del conjunto de films argumentales es de que no nos hemos movido de donde estábamos. Este género es el que más se aparta de la individualidad y el empirismo del cineasta amateur, y requiere, además de una colaboración compenetrada, una base literaria que demasiadas veces el cineasta amateur cree poder suplir por sí mismo y que casi siempre constituye la falla del film de argumento, aun en obras excelentes por su realización formal.

De un vistazo al conjunto del certamen se desprende que hemos hecho un progreso muy considerable en el género documental; que hemos abocado el género fantasía a sus cauces propios, en lugar de buscar la fantasía dentro de los cauces del género argumental con clave simbolista; y que en films de argumento parece que ya no podemos dar más de lo mucho y bueno que hemos dado, pero lo parece en cuanto a cumbres formalísticas. Creo, no obstante, nos quedan aún rumbos nuevos hacia donde orientar nuestras inquietudes (¡si las poseemos!).

Y una pregunta final: ¿por qué he titulado este trabajo «Una competición muy animada»? Si el lector no ha interpretado mi juego verbal en el curso de la lectura tendré que decirle que es algo miope. ¡Con tantos films de «animación»!

José TORRELLA

EDITORIAL

Y van veinte Concursos Nacionales

(Viene de la pág. 1)

En el mecanismo interno del Jurado se ha introducido también este año una variación de suma importancia. En los dos años anteriores se había prescindido de la puntuación numérica, cuyas fallas había demostrado la experiencia, y se calificaba directamente por grado de medalla o mención. Este año se ha hecho una calificación doble: por puntos y por eslabón o grado calificador. De este modo, al refundir en uno solo los veredictos individuales de cada miembro del Jurado, la doble columna ha permitido afinar al máximo los matices valorativos sin caer en desvirtuaciones que la frialdad de los números por sí sola hace posibles.

Nos hemos referido en este artículo editorial a las mejoras introducidas en la competición nacional por voluntad de la entidad organizadora. Queda por examinar lo que se haya avanzado o retrocedido por parte de los cineastas, que esto no es imputable a la entidad, y el lector lo encontrará en otras páginas de este mismo número de OTRO CINE.



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

«VETLLA DE SANTA MARIA» EN MONTSERRAT

El día 28 de abril de 1957, por la noche, se trasladó al Santuario de Ntra. Sra. de Montserrat una representación de la Junta Directiva de esta Sección, con el fin de asistir a la «Vetlla de Santa Maria», para el ofrecimiento de la limosna simbólica anual destinada al sostenimiento de la lámpara votiva que el año pasado se ofreció a la Virgen en nombre del cine amateur. La ceremonia se desarrolló con arreglo al siguiente orden: recepción solemne en el Claustro de la Basílica a las representaciones de todas las entidades que tienen lámpara votiva en el Santuario; procesión de entrada; comienzo de la «Vetlla» según el ritual propio; ofrecimiento de la limosna para la lámpara y solemne Misa Pontifical celebrada por el Rvdo. P. Abad, con comunión general.

SESION EN EL INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA

El Instituto ofreció a los socios de esta Sección, así como a los suscriptores de OTRO CINE, la proyección del film de 1916 *Cenere* (Cenizas), única interpretación cinematográfica de la eximia actriz Eleonora Duse. Esta proyección fué posible gracias a la copia única existente en la «Biblioteca del Cinema» de Delmiro de Caralt. La velada tuvo lugar el 20 de marzo de 1957, empezando con una presentación, que resultó una completa e interesantísima conferencia, a cargo del crítico cinematográfico Juan Francisco de Lasa.

SESIONES DE CALIFICACION DEL XX CONCURSO NACIONAL

Del 6 al 16 de mayo, en nueve sesiones, fueron proyectados los 59 films participantes en el XX Concurso Nacional de Cine Amateur, organizado por esta Sección. En este mismo número puede leerse el fallo de dicho Concurso, así como un extenso comentario de los films. También el artículo editorial va dedicado a dicha competición, glosando las reformas introducidas en el presente año. Es de destacar que se presentaron cineístas de las provincias de Murcia, Valencia, Oviedo, Gerona y Lérida, además del como siempre numeroso contingente de la provincia de Barcelona.

EXCURSION A VICH Y SAN ROMA DE SAU

El domingo día 12 de mayo, coincidiendo aproximadamente en el centro de las sesiones de calificación del Concurso Nacional, se efectuó una excursión colectiva a la ciudad de Vich, que por la tarde se prolongó hasta San Romá de Sau.

Esta excursión reunió en jornada de esparcimiento y camaradería a los cineístas catalanes y a los del grupo murciano, en número que friso el medio centenar de personas, distribuido bastante equitativamente entre los dos sexos.

Los expedicionarios fueron recibidos oficialmente en el Ayuntamiento de Vich por su Teniente de Alcalde Delegado de los servicios de Cultura, en representación del Alcalde y Diputado Provincial don José María Costa Velasco, veterano y entusiasta cineísta amateur, quien, por enfermedad, no pudo estar presente. Después de la recepción oficial en el Salón de Sesiones, fueron visitadas las demás dependencias de la Casa Consistorial y, a continuación, las murallas, el Museo Episcopal, el templo romano y la Catedral, donde se oyó misa y luego pudieron admirarse las célebres pinturas de José María Sert y otras valiosísimas joyas del arte y de la arqueología.

En un simpático parador — «hostal» catalán — de las inmediaciones de Tona se celebró un almuerzo en el que reinó la más franca cordialidad. No queriendo dar a ese ágape el menor envaramiento, se prescindió de formar una presidencia jerárquica y, gentilmente, fué cedido el espacio presidencial a los cineístas de Murcia y respectivas esposas. También el Secretario de la Sección proclamó la supresión de discursos y pidió, únicamente, un aplauso de simpatía para los forasteros, a lo que se corres-

pondió con tanta vehemencia que ni siquiera dió tiempo a terminar la petición. Los comensales fueron obsequiados con el típico «pa de pessic» de Vich.

Por la tarde, la expedición se trasladó al impresionante paisaje de San Romá de Sau, donde se están ultimando las obras del pantano que sumergirá al paradisíaco valle con su rústico poblado.

Durante toda la jornada los visitantes fueron acompañados por los cineístas vicenses señores Altés, Giménez, Cunill y Riera. Finalmente, antes del retorno a Barcelona, este último obsequió a todos en su propio hogar, donde fueron cariñosamente atendidos por la señora Riera y sus padres y donde culminó el sentido emotivamente familiar de este contacto anual de los cineístas amateurs españoles.

Recordamos que la iniciativa de celebrar una excursión coincidiendo con las sesiones del Concurso Nacional surgió de la memorable jornada vivida el año pasado en Montserrat, con motivo de la ofrenda de la Lámpara Votiva conmemorativa del vigésimo quinto aniversario de la Sección. Es intención de la Junta Directiva que esta jornada de hermandad no deje de celebrarse ningún año dentro del período del Concurso Nacional.

La Junta Directiva de la Sección quiere desde estas columnas hacer público su agradecimiento a todos los cineístas y simpatizantes que se unieron a la excursión y muy especialmente a los compañeros anfitriones de Vich con su Alcalde y excelente compañero cineísta don José María Costa al frente y la amable familia Riera-Fité.

≡

Cena de entrega de premios e imposición de insignias

El día 8 de junio de 1957 se celebró en el Gran Casino del Parque de la Ciudadela la tradicional cena de entrega de premios, que esta vez afectaba a dos concursos: el Nacional y el I Certamen de films de Excursiones y Viajes.

La cena tiene, como siempre, carácter de homenaje al Jurado, que también esta vez era doble, y además, continuando la nueva tradición iniciada el año pasado, en este mismo acto se imponían las insignias conmemorativas a los socios que celebran sus «bodas de plata» con la Sección.

Este año figuran entre ellos nada menos que nuestro apreciado y admirado Presidente del Centro, don Luis de Quadras Feliu, quien había ocupado antes, durante un tiempo, la Presidencia de la Sección. Figuran, además, dos ex presidentes de la misma: don Modesto Gual Mora y don Salvador Rifá Anglada, y su Secretario honorario a perpetuidad don Domingo Giménez Botey, Redactor-Jefe de OTRO CINE. Y completan el cuadro de honor compañeros tan apreciados como: don Luis Baltá Solá, don Francisco Malagarriga Mirambell, don Francisco Rivière Manén y don Joaquín Gomis Sardaños.

La cena fué presidida por el Dr. Castillo, de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, y los comensales rebasaban la cifra del centenar, figurando entre ellos el señor Díaz-Villamil, de Oviedo, y el señor Medina Bardón, de Murcia, ambos con sus respectivas esposas, así como los señores Baró y Sarraute, de Lérida.



Nuevos nombres acompañan a los fundadores de la Sección de Cinema Amateur a soportar el «peso» de las insignias conmemorativas de sus 25 años de socios.

Los parlamentos fueron abiertos con la lectura de una carta recibida de don José Muñoz Fontán, Director general de Cinematografía y Teatro, por la cual se adhería al acto, lamentando no haberle sido posible asistir personalmente y alentando a todos los cineastas concursantes y a la entidad organizadora.

Entre continuos aplausos fueron entregados las medallas y premios de los dos Concursos y se impusieron las insignias a los socios de la Sección que cumplen en el presente año los veinticinco como tales. Este acto fué confiado a los socios fundadores señores de Caralt, Poch y Prats, quienes ostentaban en su pecho la insignia que les fué impuesta el año pasado.

Luego, el Presidente de la Sección, don Felipe Sagués, dió a conocer la anunciada «sorpresa» de la fiesta, la cual consistía en el estreno de un «Himno al Cinema Amateur», compuesto por el maestro Adolfo Cabané sobre letra del cineísta amateur don José Badía Moret. Este himno, previamente registrado en disco, fué escuchado con emoción por los presentes, quienes al ser bisado procuraron seguirlo con las partituras impresas que se repartieron como obsequio.

La concurrencia dedicó fervorosos aplausos al autor del himno, maestro Cabané, que asistía a la velada (el autor de la letra no pudo hacerlo por hallarse ausente en viaje de negocios) y a indicación de don Delmiro de Caralt dedicó también un aplauso cariñoso al Presidente, don Felipe Sagués, autor de la idea de crear un himno para el cine amateur.

La fiesta se prolongó con un animado baile a cargo de la orquesta «Gran Palace», la cual cerró su programa con la ejecución del nuevo «Himno al Cine Amateur».

El disco del «Himno» puede adquirirse en la Secretaría de esta Sección, calle Paradís, n.º 10.

INFORMACION VARIA

AGRUPACION CINE AMATEUR DE LERIDA

Esta joven Entidad viene desarrollando una labor cinematográfica de sumo interés. Nos referimos no sólo a la labor de la propia finalidad que le da nombre, o sea el cine amateur, sino también a su actuación como Cineclub. De cine amateur ha ofrecido las siguientes sesiones: 27 enero 1957, a cargo del matrimonio Juan Olivé-Emilia Martínez; *Toros en Barcelona*, *Un pueblo dentro de una ciudad* y *El Tibidabo*. 10 de marzo, *Doctor contagiado*, de Lloberas y Mariné, *Pastoral* y *Boletada accidentada*, de Quirico Parés; *La frágil felicidad*, de Carlos Puig; *Amargo revivir* y *La taza de café*, de Francisco Font. 31 de marzo, a cargo de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, con una selección de films de sus asociados; *Serenata*, de J. Capdevila; *¿Quién dijo miedo?*, de J. Garrigó; *Vespa, tardor i Guillerries*, de J. Angulo; *La Vall Ferrera*, de J. Capdevila; *Trece horas en una playa*, de G. Pérez Rius; *Cortina d'Ampezzo* y *Hawaii*, de J. Torrens; *Mercado andaluz*, de José María Cardona; *El diumenge del senyor Pere*, de N. Gallés, y *Assaigs*, de J. Serra.

Como sesiones de Cineclub, después de las citadas en nuestro número anterior, tenemos que mencionar un programa de documentales de Arte y otro a base de *Las vacaciones de M. Hulot*. También ha celebrado esta Entidad una sesión de cineforum con *Sciusciá*.

FOTO FILM DEL VALLES (GRANOLLERS)

3 de mayo 1957. Proyección de: *L'Ametlla ja té campanes*, de José Badía; *Per terres de Castella*, de Francisco Boada; *Granollers, capital del Vallés Oriental*, de F. Boada, y J. Badía. *Visió de la Costa Brava*, de J. Badía, y *Tempesta*, de J. Argemí, F. Boada y J. Badía.

CENTRO EXCURSIONISTA DE BADALONA

En colaboración con el Casino de Badalona, el 25 de abril de 1957 se celebró una sesión con el siguiente programa: *El tribunal de las aguas*, de J. Olivé; *Scherzo* y *Boletada accidentada*, de Q. Parés; *Morisca*, de José María Cardona; *El Tibidabo*, de J. Olivé, y *Gessen*, de Felipe Sagués.

PALACIO MARICEL, DE SITGES

La XI edición de «Los diálogos», que vienen celebrándose en dicho local, estuvo a cargo del Alcalde y Jefe Comarcal del Movimiento de Vich, don José María Costa Velasco, quien versó sobre cine amateur, ilustrando su amena charla con films impresionados por él mismo en sus viajes por América y Europa, los cuales mantuvieron viva la atención de la selecta concurrencia, en la que predominaba el sexo femenino. El señor Costa, juntamente con el señor Arraut, otro cineísta amateur, prometieron realizar una película, cuyas primicias ofrecerán a la villa de Sitges dentro de sus «Diálogos».

Himne al cinema amateur

Honor i glòria als cineistes
que ja han passat camins enllà,
un bell salut pels que ara arriben
i el cor obert pels que vindran.

* * *

A cada film posem engrunes
del nostre enginy i el nostre afany,
i mons enllà els nostres somnis
troben ressò i es fan més grans.

* * *

Un ideal ens neguiteja
i cada mà troba un company,
i així les mans van ajuntant-se
en un muntatge trepidant.

* * *

Honor i glòria als cineistes
que ja han passat camins enllà,
un bell salut pels que ara arriben
i el cor obert pels que vindran.

Himno al cinema amateur

Honor y gloria al cineísta
que ya las cumbres alcanzó,
y un gran amor a los que vienen
a cultivar nuestra ilusión.

* * *

Una inquietud sazona el fruto
de nuestro amor y nuestro afán,
juegos de luz, sombras de vida,
que a voluntad reflejarán.

* * *

El palpitar de nuestras almas
será la voz de un ideal
y por doquier nuestras ideas
un bello ritmo trenzarán.

* * *

Honor y gloria al cineísta
que ya las cumbres alcanzó
y un gran amor a los que vienen
a cultivar nuestra ilusión.

Cine publicitario

Bajo el patrocinio de «Revista» y del Club de la Publicidad, fué presentada en el cine Windsor, de Barcelona, una selección de películas publicitarias de diversas nacionalidades que habían obtenido galardones en el último Certamen de Cine Publicitario celebrado en Cannes. Nos interesa aportar aquí un fragmento del artículo que, dedicado a dicha manifestación, escribió Juan Francisco de Lasa en «Revista» (n.º 261, 13 a 19 abril 1957):

«Confieso que he quedado asombrado ante ese castillo de fuegos de artificio, ante esa maravillosa pirotecnia de ingenio y sentido auténticamente cinematográficos que se ha desarrollado ante nuestros ojos por espacio de una hora. Yo he gozado tanto, viendo estos anuncios filmicos realizados con perfecta comprensión de las posibilidades del séptimo arte en cuanto a la difusión de productos, como si me hallara ante puras creaciones estéticas desprovistas de otros objetivos que no fueran los estrictamente emotivos del Arte... En muchos casos he creído hallarme en una sesión de cine amateur de la mejor clase — ideal, diría yo —, tanta era la valentía de algunos guiones y tan indudable la atmósfera de fina poesía que se desprendía de ciertas realizaciones.»

Como se le alcanzará al lector, el subrayado es nuestro.

De una guía turística

La Excm. Diputación Provincial de Barcelona ha editado una guía turística de la provincia con el esmero y la pulcritud a que nos tiene acostumbrados en sus ediciones dicha corporación. Es interesante señalar que, al referirse a la ciudad de Mataró, en un comentario que no ocupa más de una docena de líneas, se dice lo siguiente:

«Con sus 32.000 habitantes, y a 30 Km. de Barcelona, Mataró es la indiscutible capital de esta comarca. (Se refiere a la Maresma.) La ciudad que se identifica con la ibérica Iluro, tiene fisonomía espiritual muy acusadamente propia: con sus círculos de estudios arqueológicos e históricos locales, con su bien organizado aunque breve Museo y con sus repetidas victorias internacionales en el campo de la producción cinematográfica amateur. Esta fué la primera ciudad de España que vió funcionar, en 1848, una línea regular de ferrocarril. Tiene Mataró, además...»

También aquí el subrayado es nuestro.

Otro título

La forma adoptada en el título de nuestra revista va extendiéndose. Primero fué una nueva colega, la revista del cine amateur italiano, quien tomó, no sólo el espíritu sino hasta la letra, literalmente, de nuestra denominación, traducida, claro, al italiano: «L'Altro Cinema». Ahora es un grupo de artistas plásticos, adalides de nuevas tendencias, que, casualmente o no, adaptan nuestro título y lo convierten en «OTRO ARTE». ¿Haremos creado la fórmula para un «slogan» adaptable?

Nuestro humor en el extranjero

La revista alemana de cine amateur «Der Film Kreis», magnífica en todos sus aspectos, viene reproduciendo varios de los chistes ilustrados de Salvador Mestres que se publican originalmente en OTRO CINE.

«Encuadre» dice

En el Boletín de «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», de Murcia (núm. 4, enero 1957), se dice a propósito de la difusión del cine amateur en España: «Desde hace unos años, pocos, el cine amateur está logrando una difusión nacional que le era urgentemente necesaria. Un fenómeno artístico tan interesante como el cine amateur no podía seguir más tiempo en la ignorancia. Quizá fuera la aparición de OTRO CINE la primera llamada de atención. Esta buena revista, dedicada casi por completo a estas actividades, venía a compensar el olímpico desprecio que siempre han manifestado hacia el cine amateur las publicaciones profesionales, demasiado ocupadas, claro está, con los últimos chismes de Hollywood. ¡Y eso que el cine amateur español ha ido siempre en primera línea en el ámbito internacional!...»

La lectura de OTRO CINE despertó o alentó muchas vocaciones. No hay más que observar el número de films que se presentaban a los Concursos Nacionales antes de su aparición y los que concurren ahora.»

¿El cine amateur es otro cine?

Esta es la pregunta que le ha sido formulada a Eugenio León, autor del guión de los films amateurs *Consumalum est*, *Gessen e Hibrys*, realizados por Felipe Sagués, en la entrevista radiada en la emisión «Cine Forum», de Radio Nacional de España en Barcelona, el 31 de mayo de 1957, con motivo del triunfo de *Hibrys* en el Concurso Nacional recientemente celebrado.

La respuesta de Eugenio León fué la siguiente:

«— En la cuestión de este llevado y traído «otro cine» hay mucha confusión de ideas. Existe un cine industrializado, al que nosotros llamamos cine profesional, el cual se desenvuelve dentro de unas normas más o menos precisas que aseguran su éxito comercial. Generalmente este cine no admite ensayos y experiencias, con todo y que este cine sigue siempre las inquietas tendencias de la estética del momento. El arte tiene su moda, que se llama estilo; el cine también la tiene... Pero existe «otro cine», un cine no industrial, un cine podríamos llamar de artesanía, cine de estudio, cine de arte puro en que la imagen más o menos concreta, más o menos abstracta, es siempre medio de expresión de una emoción estética. Este «otro cine» no se hace como negocio y, por lo tanto, permite toda clase de ensayos y toda clase de inquietudes se refugian en él. Es indiscutible que existen varias músicas, varias literaturas, varias pinturas; de la *Iliada* al T. B. O., del cuplé más ramplón a la Novena Sinfonía de Beethoven...»

«Hemos dicho que el cine amateur puede considerarse un cine de artesanía. Ahora bien: puede existir un cine de artesanía malo y un cine industrial bueno. Decir cine amateur no quiere decir en absoluto cine de calidad; ni decir cine industrial quiere decir en absoluto mal cine.»

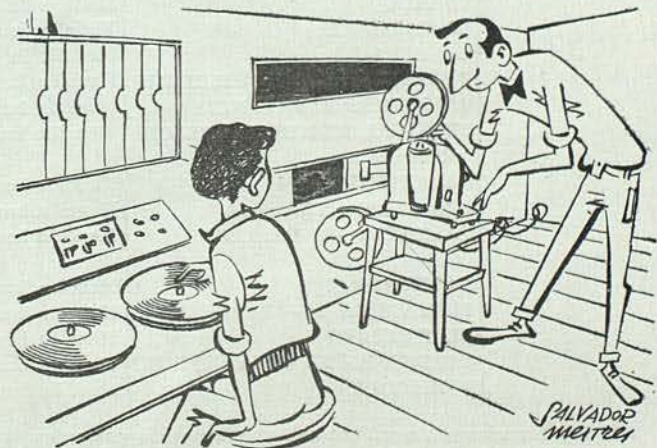
Significaron, entre otras, estas preguntas que consideramos de interés:

«— ¿Hay temas «tabú» en el cine amateur?»

«— No, y es precisamente ésta la ventana abierta del cine.»

«— ¿Es usted partidario del cine casero y familiar o de los intentos osados y ambiciosos?»

«— Son dos cosas distintas que tampoco deben ser mezcladas. El señor que fotografía a la familia en simple función documental de archivo familiar, puede o no puede hacer fotografía artística. El hecho no depende de que el señor tenga una máquina fotográfica, sino de que él sea artista o no lo sea. La fotografía de un niño puede ganar un primer premio en un concurso fotográfico y nada significa que el niño sea el hijo de un artista fotógrafo o el hijo del tendero de la esquina. El cine casero o familiar, careciendo casi siempre de valores cinematográficos, puede tener un gran valor sentimental, valor que no cuenta para el espectador cinematográfico. El cine familiar puede ser bueno o malo e inclusive ambicioso... Su pregunta equivaldría a decir: ¿Es usted partidario de la fotografía casera y familiar o de los intentos fotográficos osados y ambiciosos? En lo casero y familiar no debe confundirse el cine con una aventura culinaria. Son dos cosas distintas.»



— Pon el sonido tan alto como puedas; es la única manera de que el Jurado no se duerma durante la proyección.

FALLO DEL XX CONCURSO NACIONAL

CATEGORÍA	TÍTULO O LEMA DEL FILM	PREMIOS DE CALIFICACIÓN	PREMIOS ESPECIALES
ARGUMENTO	LUCES DE SANGRE	Medalla de honor Mejor film de argumento	Más original tema argumental Sonorización más expresiva Efectos especiales más justificados y expresivos Más altos valores espirituales o humanos Mejor calidad fotográfica en blanco y negro Mejor film o escenas de humor Mejor desarrollo discursivo Técnica de cámara mejor lograda Mejor interpretación femenina (otorgada al conjunto)
	LA SONRISA	Medalla de honor	...
	PAN, AMOR... Y SINTONIA	Medalla de plata	...
	ELLA	Medalla de plata	...
	UNA MAGNIFICA LEVITA	Medalla de cobre	Film en color de mayor armonía cromática
	FOTOGRAFIA ANIMADA	Medalla de cobre	...
	TEMPESTA	Medalla de cobre	...
	SIEMPRE HAY UN MAÑANA	Medalla de cobre	...
	LA CARABINA DE AMBROSIO	Mención honorífica (*)	...
	EL IMAN	Mención honorífica (*)	...
	AQUELLA NOVELA	Mención honorífica (*)	...
	OBSESION	Mención honorífica (*)	...
FANTASIA	PINCELES LOCOS	Medalla de honor Mejor film de fantasía	Mayor interés experimental o audacia expresiva
	CAPRICHO	Medalla de plata	Más original tema de fantasía
	POKER	Medalla de plata	Montaje más expresivo (Tijeras de plata)
	CONTRAPUNTO	Medalla de cobre	...
	DESEO DE CRISTAL DRUMS	Medalla de cobre Medalla de cobre	...
DOCUMENTAL	HIBRYS	Premio extraordinario Medalla de honor Mejor film documental	Más original o interesante tema documental Mejor dirección artística
	SCHMELZE	Medalla de honor	Mejor calidad fotográfica entre los films de color
	UN RAJOLER	Medalla de plata	...
	13 HORAS EN UNA PLAYA	Medalla de plata	...
	VIAJE A INGLATERRA Y ALEMANIA	Medalla de cobre	Mejor comentario de un film documental
	ARTESANIA DEL ABANICO	Medalla de cobre	...
	ALGO DE SEGOVIA	Medalla de cobre	Desarrollado en paisajes de la región castellana
	CORRIDA DE TOROS	Medalla de cobre	...
	COSAS DE TOROS	Medalla de cobre	Utilización de cámara más expresiva
	ESCUELA DE BALLET	Medalla de cobre	...
	MARMOL	Medalla de cobre	...
	HOMBRE-DIOS	Medalla de cobre	...
	MERCADO ANDALUZ	Medalla de cobre	...
	TOLEDO	Medalla de cobre	Fondo musical mejor seleccionado
	LA CATEDRAL	Medalla de cobre	...
	CALELLA	Medalla de cobre	...
	VESPA, TARDOR Y GUILLERIE	Mención honorífica (*)	...
	FALLAIRES A VALENCIA	Mención honorífica (*)	...
	FESTIVAL MUNDIAL DEL CINE	Mención honorífica (*)	...
	VACACIONES 1956	Mención honorífica (*)	...
	POR TIERRAS DE ALA	Mención honorífica (*)	...
	VALENCIA EN FALLAS	Mención honorífica (*)	...
	MONTSERRAT	Mención honorífica (*)	Escenas de escalada
	PRIMAVERA EN BARCELONA	Mención honorífica (*)	Escenas sobre jardines
	EL TIBIDABO	Mención honorífica (*)	...
	TARDOR EN LA VAL DE BOHI	Mención honorífica (*)	...
	PEÑISCOLA	Mención honorífica (*)	...

(*) Las Menciones honoríficas se han relacionado por orden alfabético de autor.

COMPOSICIÓN DEL JURADO: Presidente: Delmiro de Caralt; Secretario: José Torrella; Dr. D. José Castillo, Francisco Catalá Roca, Francisco Flo, Gerardo Klein, Salvador Rifá, Juan Ripoll, Juan Torras.

NOTA: El miembro del Jurado don Delmiro de Caralt, no ha puntuado en la categoría «Documental».

PREMIOS DECLARADOS DESIERTOS: Documental o reportaje que mejor exalte el sentimiento católico. Interpretación masculina. Interpretación infantil. Tema o ambiente industrial.

DE CINEMA AMATEUR 1957

PREMIOS DE ESTÍMULO	AUTOR O AUTORES	RESIDENCIA
...	Francisco Font	TARRASA
...	C. Díaz Villamil	OVIEDO
Regional (Asturias)	Carlos Puig	TARRASA
...	Francisco Font	TARRASA
...	Manuel Villanova	PRAT LLOBREGAT
...	Marcelo Lloberas	TARRASA
...	José Badía	L'AMETLLA
...	Gabriel Pérez Rius	BARCELONA
...	Juan Capdevila	BARCELONA
...	Nicolás Gallés	BARCELONA
...	Silvestre Torra	RUBI
...	Santiago Vila	BARCELONA
Regional (Murcia)	Antonio Medina Bardón	MURCIA
...	José Mestres	BARCELONA
...	Julián Oñate	MURCIA
Colección fotografías	José L. Pomarón y A. Artero	ZARAGOZA
Regional (Aragón)	José Luis Pomarón	ZARAGOZA
...	Juan Capdevila y Gabriel Pérez Rius	BARCELONA
...	Felipe Sagués	BARCELONA
...	Juan Capdevila	BARCELONA
Regional (Gerona)	Joaquín Puigvert	VILOVI DE OÑAR
Premio del debutante	Gabriel Pérez Rius	BARCELONA
...	José María Costa	VICH
...	Emilia M. de Olivé	BARCELONA
...	José María Cardona	BARCELONA
...	Enrique Fité	MATARO
...	Pedro Sanz	MURCIA
...	J. Olivé y Emilia M. de Olivé	BARCELONA
...	Pedro Sanz	MURCIA
...	José Luis Pomarón	ZARAGOZA
...	José María Cardona	BARCELONA
...	Santiago Vila	BARCELONA
...	Medina Bardón	MURCIA
...	Arcadio Gili	SABADELL
...	Jesús Angulo	BARCELONA
...	Salvador Baldé	BARCELONA
...	Juan Baró	LERIDA
...	José María Costa	VICH
...	C. Díaz Villamil	OVIEDO
Regional (Valencia)	Vicente Ferrer y Antonio Calvo	VALENCIA
...	Manuel Isart	BARCELONA
...	Manuel Isart	BARCELONA
...	Juan Olivé	BARCELONA
Regional (Lérida)	José Sarate	LERIDA
...	Domingo Vila	BARCELONA

Los premios de este XX Concurso Nacional de Cine Amateur son cedidos por los organismos, entidades, empresas y particulares que se indican a continuación:

PREMIOS DE CALIFICACIÓN

Medallas de honor, Medallas de plata y Medallas de cobre, cedidas por la entidad organizadora.

Premio Extraordinario al mejor film del Concurso, cedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Información y Turismo.

Premio al mejor film de Fantasía, cedido por el Excmo. señor Gobernador Civil de la Provincia de Barcelona.

Premio al mejor film Documental, cedido por la Excmo. Diputación Provincial de Barcelona.

Premio al mejor film de Argumento, cedido por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

PREMIOS ESPECIALES

Al film de *más altos valores espirituales o humanos*, cedido por «Casa Ribas»

Al film de *mayor interés experimental o audacia expresiva*, cedido por don Juan Bas Bofill.

Al *más original tema de fantasía*, cedido por «Salón Rosa».

Al *más original tema argumental* (Trofeo «Josep Punsola»), cedido por don Enrique Fité a la memoria de su colaborador. (Este Trofeo se adjudica definitivamente al ser obtenido por tercera vez, ya sea en forma consecutiva o alterna.)

Al *más original o interesante tema documental*, cedido por «Industrial Gráfica Española».

Al film *documental o reportaje que mejor exalte el sentimiento católico*, cedido por don Manuel Villanueva, de Burgos.

Al *mejor film o escenas de humor*, cedido por «Joyería A. Serrahima».

Al *mejor desarrollo discursivo*, cedido por «Cinematografía Amateur, S. A.».

Al *montaje más expresivo* («Tijeras de Plata al film que no le sobre ni un palmo»), cedido por don Delmiro de Caralt.

A la *utilización de cámara más expresiva*, cedido por «S.O.M. Berthiot».

A la *técnica de cámara mejor lograda*, cedido por «Paillard-Bolex».

A los *efectos especiales más justificados y expresivos*, cedido por «Cámara Club», de Sabadell.

A la *mejor dirección artística*, cedido por la Sociedad Coral Juventud Tarrasense (Sección Cine Amateur).

Al *film en color de mayor armonía cromática*, cedido por «Kodak, S. A.».

A la *mejor calidad fotográfica entre los films en color*, cedido por la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

A la *mejor calidad fotográfica entre los films en blanco y negro*, cedido por «Bauchets».

A la *sonorización más expresiva*, cedido por «Columbia».

Al *mejor fondo musical ex profeso o al mejor seleccionado*, cedido por «C.I.D.A.S.S. Films», de Mataró.

Al *mejor comentario de un film documental*, cedido por «Casa Alexandre».

A la *mejor interpretación femenina* (Trofeo Churry), cedido por doña María Feu de Parés.

PREMIOS TEMÁTICOS

Al *mejor film o escenas de alta montaña o escalada*, cedido por la Federación Española de Montañismo (Delegación Regional Catalana).

Al *mejor film de tema o ambiente industrial*, cedido por la Asociación Nacional de Ingenieros Industriales (Agrupación de Barcelona).

Al *mejor film desarrollado total o parcialmente en paisajes de la región castellana*, cedido por «Casa Pibes», de Madrid.

PREMIOS DE ESTÍMULO

Al mejor film entre los de concursantes que se presenten por primera vez («Premio del Debutante»), cedido por la entidad organizadora.

Al mejor de los films procedentes de cada una de las regiones españolas, excluida la provincia de Barcelona, cedidos por «Paillard Bolex».

A la mejor fotografía o colección de fotografías relativas a un film concursante, cedido por la revista OTRO CINE.

Barcelona, a 22 de mayo de 1957.

IV Concurso Regional de Cine Amateur. Murcia

Organizado por «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur»

FALLO

Premio extraordinario (Copa del Excmo. Ayuntamiento), al film *Cosas de toros*, de Pedro Sanz.

FILMS DOCUMENTALES

Placa de Oro, a *Cosas de toros*.
Primera placa de bronce, a *Mojácar*, de Pedro Sanz.
Segundas placas de bronce, a *Mármol*, de Pedro Sanz; *La Catedral*, de Antonio Medina; *Roma*, de Ángel García.

FILMS DE ARGUMENTO

Segunda placa de bronce, a *Noche de Reyes*, de Antonio Calvo.
Mención honorífica, a *Castillo de arena*, de Enrique Llorens.

FILMS DE FANTASIA

Primera placa de bronce, a *Póker*, de Julián Oñate.
Segunda placa de bronce, a *Fantasia en cristal*, de Antonio Medina.

PREMIOS DE COOPERACION

Copa del Excmo. Sr. Gobernador Civil, a *La Catedral*.
Copa del Excmo. Sr. Presidente de la Diputación Provincial, a *Cosas de toros*.
Placa de plata Kodak, al mejor color, a *La escapada*, de Antonio Medina.
Copa «Fotos López», a la mejor fotografía en blanco y negro, a *Noche de Reyes*.
Copa «Paillard», al mejor film de 16 mm., a *La Catedral*.
Copa «Paillard», al mejor film de 8 mm., a *Cosas de toros*.
Copa «Arte Fotos», al mejor film de 9.5 mm., a *Roma*.
Copa «Sanz», al mejor film de un debutante, a *Montañeros*, de Jesús Jiménez.
Copa «Magnesón», a la mejor sonorización por pista magnética, a *Roma*.

IV Concurso de Cine Amateur organizado por el Cine Club de la Sociedad Deportiva Casino de León

FALLO

CATEGORIA ARGUMENTO

MEDALLAS DE BRONCE
La sonrisa, de Constantino D. Villamil (Oviedo).
Caridad, de Pedro Sanz (Murcia).
MENCIONES HONORÍFICAS
El solitario, de Antonio Medina Bardón (Murcia).
La muñeca, de Julián Oñate (Murcia).

CATEGORIA FANTASIA

MEDALLA DE HONOR
Pínceles locos, de Antonio Medina Bardón (Murcia).

CATEGORIA DOCUMENTAL

MEDALLA DE HONOR
Cudillero, de Manuel Fernández Ramos (León).
MEDALLAS DE PLATA
Valles pirenaicos, de Nicolás Gallés (Barcelona).
Bañolas, de Antonio Botella (Barcelona).
El país de Alá, de Constantino D. Villamil (Oviedo).
MEDALLAS DE BRONCE
Andalucía, de Antonio Medina Bardón (Murcia).
Egipto, de Juan Torrens (Barcelona).
Finlandia, de Juan Torrens (Barcelona).
MENCIONES HONORÍFICAS
Ceylán, de Juan Torrens (Barcelona).
Viaje a Mallorca, de Manuel Sánchez Ocaña (Oviedo).

PREMIOS DE COOPERACION

Copa Excmo. Diputación de León, para un film de interés turístico nacional: *Andalucía*.
Copa Casino de León, al film de mayor interés en la idea: *La sonrisa*.
Placa de bronce Kodak, a la mejor fotografía en blanco y negro: *Caridad*.
Obsequio de Agora Foto Cine Club de Oviedo, al argumento más ingenuo: *La muñeca*.
Copa Paillard, al mejor film de 16 mm. con cámara Paillard: *Pínceles locos*.
Copa Cámara de Comercio de León, a la mejor exaltación de un motivo regional: *Cudillero*.

Copa Paillard, al mejor film de 8 mm. con cámara Paillard: *Valles pirenaicos*.

Placa de plata Kodak, para un film en color de 8 mm.: *Bañolas*.

Copa de la Caja de Ahorros de León, a un film de viajes: *El país de Alá*.

Copa Cineclub de León, al film más amateur: *Viaje a Mallorca*.

A los restantes films no clasificados se les entregará un diploma de cooperación.

Composición del Jurado:

Presidente: D. José Eguiagaray Pallarés, presidente de la Sociedad Deportiva Casino de León. Vocales: D. José M.^a Alvarez Acebal, D. Juan Manuel Roa Rico, D. Antonio Miralles, D. Luis Tapia Nogués, D. Dionisio Pérez de Frutos, D. José Luis González Montes, D. Victoriano Cremier Alonso, D. Manuel Valdés y D. César Llamazares Gómez.

(CASA DE LA CULTURA, DE CÁCERES)

F A L L O

PREMIO EXTRAORDINARIO de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo, al mejor film del Certamen, a *Sant Romà de Sau*, documental de don Luis Jiménez Cerrada y don Aniceto Altés; por su idea poética y expresión con los más genuinos medios cinematográficos.

MEDALLA DE ORO a *Sant Romà de Sau*.

PRIMERA MEDALLA DE PLATA a *Montehermoso*, por su entrañable encanto popular y pureza folklórica.

SEGUNDA MEDALLA DE PLATA a *Pesebre*, por su composición artística y concepción dentro de las formas del documental puro.

TERCERA MEDALLA DE PLATA a *Wolfram*, por la ajustada dosificación de los más variados elementos, interpretativos y técnicos, en un esfuerzo de gran ambición vocacional.

PRIMERA, SEGUNDA Y TERCERA MEDALLAS DE BRONCE a *Croquis de Vich*, *Río Piedra* y *Mojácar*.

CUARTA Y QUINTA MEDALLAS DE BRONCE a *Andalucía* y *El Toral*.

PREMIO DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS, a la mejor película de carácter histórico-cultural, a *Montehermoso*.

PREMIO DEL EXCMO. SR. GOBERNADOR MILITAR DE CÁCERES, a la película que mejor exalte el sentimiento patrio, a *Desfile de la Victoria*.

PREMIO DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÁCERES, a la mejor película documental, a *Sant Romà de Sau*.

PREMIO DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BADAJOZ, a la mejor película de argumento, a *Wolfram*.

PREMIO DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BADAJOZ, a *Andalucía*, aguafuerte colorista de pictórica plasticidad.

PREMIO DE LA CASA DE CULTURA, al mejor y más original tema argumental, a *Pastoral*.

TROFEO «CASA JAVIER», a la mejor ambientación de un film, a *Montehermoso*.

PLACA DE PLATA «KODAK, S. A.», a la mejor película impresionada con «Kodachrome», a *Sant Romà de Sau*.

COPA «PAILLARD», a la mejor película impresionada con cámara «Paillard» de 16 mm., a *Sant Romà de Sau*.

COPA «PAILLARD», a la mejor película impresionada con cámara «Paillard» de 8 mm., a *Río Piedra*.

TROFEO DE LA FEDERACIÓN PROVINCIAL DE PESCA DE CÁCERES, a *Río Piedra*, por sus temas de la naturaleza.

TROFEO DE «ESTABLECIMIENTOS TOLEDO» a *Fantasia en cristal*, por sus escenas humorísticas.

TROFEO DE «ESTABLECIMIENTOS E. GONZÁLEZ» a *Pesebre*, cuyos encuadres, ángulos de toma y movimientos de cámara son los más expresivos al servicio de la idea.

TROFEO DE «EL NOTICIERO, S. L.» a *Navío Escola Sagres*.

TROFEO DE LA DELEGACIÓN DEL FRENTE DE JUVENTUDES a *Pesebre*.

El Jurado se cree en el deber de hacer resaltar los lotes de películas presentados por los concursantes don Manuel Pérez-Sala Pérez y don Luis Jiménez Cerrada por la calidad de los mismos.

Cáceres, 29 mayo 1957.

Firmas: Presidente, Ilmo. Sr. D. Luis Ordóñez, Alcalde de la ciudad; secretario, don Miguel Rodríguez Bruno. Vocales: don Fernando Bravo, don José Canal, don Julio Mateos, don Narciso Puig, don Pablo Naranjo, don Fernando Marcos Escribano, don Fernando Turégano, don Juan Díaz Moreno, don Antonio Máquez, don Juan M. Pulido y don Julián Nevado, en representación de la Delegación Provincial de Información y Turismo.

NOTAS. — Las Medallas y el Trofeo de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes no pudieron ser entregados a su tiempo, por haber llegado con retraso. Serán enviados a los ganadores, convenientemente grabados, en el plazo más breve posible.

Se advierte a los concursantes que sus películas han sido remi-

tidas por correo unas, y otras por agencia de transporte, a sus respectivos dueños.

Asimismo, la Casa de la Cultura se complace en comunicar que el Segundo Certamen se celebrará en el mes de septiembre de 1958, para evitar toda posible coincidencia con el Concurso Nacional de Barcelona, tendrá carácter ibero-americano, contando ya con un premio del Instituto de Cultura Hispánica para la mejor película hispano-americana. En dicho Segundo Certamen se establece un premio especial para la película que mejor exalte el recuerdo de Carlos V—por coincidir este Certamen con la celebración del cuarto centenario del Emperador—, premio al que se invitará a los aficionados belgas, patria del Emperador.

La Casa de la Cultura manifiesta su agradecimiento a los aficionados que han enviado sus películas a este Certamen, contribuyendo con sus aportaciones al éxito del mismo, y espera su concurrencia al segundo.

El Director
G. CAMINO

Festival Internacional del Film de Montaña y de Exploración

Para las fechas del 7 al 13 de octubre de 1957 está anunciado el VI Concurso de Films de Montaña y de Exploración que, como los anteriores, se celebrará en Trento (Italia). Este concurso está abierto a todos los cineastas, profesionales o amateurs, en los formatos de 16 y 35 mm. Los films concursantes deben obrar en el Secretariado del Festival, Vía Belenzani, n.º 3, Trento, antes del 15 de septiembre. Para mayor información es aconsejable escribir a dicho Secretariado.

Copa internacional de Carcasona

Cuando este número verá la luz se habrá celebrado el Tercer Festival denominado «Coupe Internationale du Cinéma format amateur de Carcassonne». Podemos anticipar que se ha desplazado a aquella ciudad francesa el cineísta amateur español Pedro Font Marcet, a quien fué solicitada la actuación como Jurado. También tenemos referencias de que toman parte en este festival algunos films amateurs españoles. En nuestro próximo número procuraremos informar respecto a los resultados.

Festival internacional del Paso Reducido

En Leriçi (Italia), se ha celebrado del 3 al 9 de junio de 1957 la «II Rassegna Internazionale Cinematografica del Formato Ridotto», con el «Premio Golfo dei Poeti», para films en 16 y 8 mm.

FALLO DE LOS «PREMIOS CINELANDIA»

El Jurado, constituido por los señores don Francisco Ortiz Muñoz, Dirección General de Cinematografía y Teatro; don Juan Serrano Ortiz, Dirección General de Prensa; don Antonio Cuevas Puente, Sindicato Nacional del Espectáculo; don Luis Benítez de Lugo, Federación Española de Cine-Clubs; don Carlos Fernández Cuenca, Instituto Investigaciones y Experiencias Cinematográficas; don Luis Gómez Mesa, Crítica cinematográfica; don Domingo García y don Vicente A. Pineda, «Cinelandia», ha hecho público el fallo de los PREMIOS CINELANDIA, patrocinados por la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

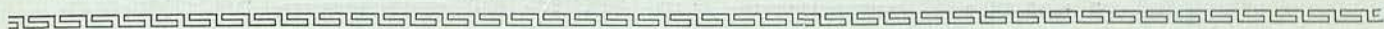
Premio a la mejor labor periodística: a don José López Clemente, por sus artículos en «Espectáculo» y «Arte Fotográfico».

Mención especial: a la revista OTRO CINE, de Barcelona.

Premio a la mejor campaña de un Cine-club, al titulado «Alcor», de La Coruña, con una mención especial al Universitario de Salamanca.

Premio a la mejor película amateur realizada en 16 mm., al documental «Por el país de Alá», de don Constantino Díaz Villamil y don Julio Ruymal, de Oviedo.

La entrega de estos premios se efectuó en una sesión del «Cine-Club Madrid», que se celebró el pasado día 25, a las diez y media de la noche, en el Cine Amaya, de Madrid. Se proyectó una selección de «Visión fantástica», de Eugène Deslaw; «Hombres de Arán», de Flaherty; la película premiada, «Por el país de Alá», y «El Circo», realizada en 16 mm. por Luis García Berlanga.



El mejor encuadre para su
objetivo... PEPSI-COLA

...la bebida de la
cordialidad

Pida
Pepsi

HIMNO AL CINE AMATEUR

Música: Mtro Adolfo Cabané

Letra: José Badía Moret

Marcial



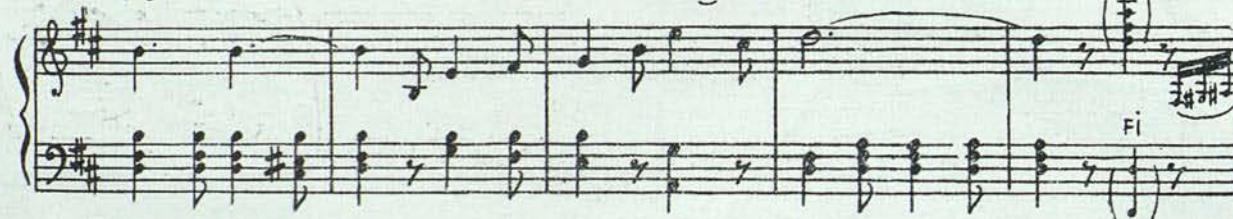
Ho - nor i glo - ria — als ci - ne - is - tes — que jahan pas -
Ho - nor y glo - ria — al ci - ne - is - ta — que ya las



sat ca - mins en - llà — un bell sa - lut — pel. que a - rra -
cum - bres al - can - zó — y un gran a - mor — a los que



ri - ben — i el cor o - bert pels que vin - dran — Fi
vie - nen — a cul - ti - var nuesta i - lu - sion. — Fi



A ca - da film — po - sem en - gru - nes —
U - na in - quie - tud — sa - zo - na el fru - to —



— del nos-treen-giny — i el nos-trea-fany — i mons en-
 — de nues troa-mor — y nues-troa fan — jue-gos de

lla els nostres som-nis — tro-ben res-so ies fan més grans —
 luz, som-bras de vi-da — que a vo-lun-tad re-fle-ja-ràn —

Un i-de-al — ens ne-gui-te-ja — i ca-da
 El pal-pi-tar — de nues-tras al-mas — se-ra la

mà — tro-bayn com-pany — i ai-xí les mans van a-jun-
 voz — deun i-de-al — y por do-quier vuestras i-

al. f.
 tant-se — en un mun-tat-ge tre-pi-dant — Ho-nor i
 de-as — un be-llo rit-mo tren-za-ràn — Ho-nor y



EL MUNDO SE DIVIERTE

Por J. BLANQUER

Nuestro consecuente proveedor de guiones apropiados para el cine amateur, brinda al cineísta desconocido, con «El mundo se divierte», uno de sus humanísimos y agudos temas.

Tiene éste, además, la particularidad de no precisarse apenas filmación preparada, a base de intérpretes. Excepto las leves intervenciones del «hombre-anuncio», todo lo demás es material a recoger en filmaciones de reportaje. Es, desde luego, un tema que *se las trae*; y lo decimos porque supone muchos días de trabajo — si para un cineísta amateur, filmar es un trabajo — recogiendo tomas de acá y allá, y muchas horas de paciente selección e inteligente montaje; horas en las que un verdadero cineísta amateur encuentra inefable deleite.

¿Nos decidimos?

Con la pancarta sobre sus hombros, el viejo hombre-anuncio camina lentamente mezclado con la multitud por la ancha avenida ciudadana. En la pancarta el anuncio cambia súbita y rápidamente: «Sensacional estreno», «Emocionante encuentro», «Corrida monstruo», «Música y alegría»...

Corren los jugadores tras la pelota y grita el público enardecido. Se aplaude entusiásticamente en los tendidos ante la actuación del torero. Ríe convulsivamente el espectador ante la interpretación del caricato.

El viejo hombre-anuncio camina lentamente por la ancha avenida ciudadana. En la pancarta: «El esperado combate para el título europeo», «La emoción al rojo vivo», «Ritmo y mujeres»...

Una gran multitud apretujada entra por la ancha puerta de un campo de fútbol. Levantándose de sus asientos los espectadores-chillan, insultan... Otros aplauden enervorizados, largamente, mientras cae el telón. Dos boxeadores se pegan con brutalidad, encorajinados por el público vociferante.

El viejo hombre-anuncio sigue caminando lentamente.

Pasa veloz un grupo de corredores ciclistas. Una pareja contorsionándose al ritmo del «rock and roll». La entrada de un balón en la portería produce explosiones de entusiasmo en el público. Largas colas ante las taquillas de un teatro. Carcajadas, sonoras carcajadas; y aplausos, aplausos. Pero también protestas y amenazas porque los boxeadores parece no se emplean a fondo a pesar de que se pegan, se pegan encarnizadamente.

El viejo hombre-anuncio sigue caminando lentamente mezclado con la multitud indiferente.

Tres encestes consecutivos provocan el delirio de los aficionados al baloncesto. Cruzan raudamente uno, dos, tres coches de carreras. Sobre los patines los jugadores se deslizan con rapidez asombrosa. El torero, en sendos lances, está genial. Aplausos, más aplausos, todo el mundo aplaude sin cesar, incansablemente, pero, sobre todo, con inusitada intensidad en el momento en que el boxeador tumba a su rival de un directo formidable.

El viejo hombre-anuncio sigue caminando.

El encuentro de tenis, con su juego vivaz, resulta apasionante. Un cronómetro registra la llegada del ganador para el que hay vítores y flores. Emoción en los rostros congestionados, sudorosos, que gritan, gritan porque dos luchadores ferozmente agarrados intentan forzar el abandono inapelable. La cara de uno de ellos acusa un vivo dolor. Aplausos. Risotadas. Un rostro de espectador lúbrico ante las evoluciones de unas chicas de conjunto.

El rostro del viejo hombre-anuncio que sigue caminando, caminando...

Una riada humana se dirige a un campo de fútbol; otra a los toros; otra a un cine... Manos que aplauden calurosamente, interminablemente... Gritos, gritos y risotadas y música exótica, trepidante. Goles, toros, puñetazos, ruedas de bicicletas rodando, pies bailando y un telón que sube y baja repetidamente...

El viejo hombre-anuncio sigue caminando, pero ahora más lentamente, acusando cansancio. Se detiene en medio de una gran plaza, se quita la pancarta, dejándola en el suelo, y se sienta en un banco. Como que el tiempo es frío se levanta el cuello de su andrajosa americana y se frota las manos entumecidas. Su triste mirada se posa luego sobre unos pequeñuelos que juegan alegremente muy cerca de él. Pronto la hora que da un reloj público le sacará de su abstracción. Se levanta, coge la pancarta y se la coloca de nuevo sobre sus hombros. Y caminando lentamente va alejándose levantando a su paso un revuelo de palomas.

TEMATICA DEL CINE AMERICANO

(Viene de la pág. 16)

serie de títulos y tendencias, sino de extraer unas conclusiones, en todo generales y en parte provisionales, que nos fijaran de un modo concreto cuánto se desprende a nuestros ojos del film medio americano, no reducido a individualidades, sino a actitudes, eso es, a un denominador común, primer paso hacia un estudio completo, y por nuestra parte quimérico, de lo que podría llevar por título «Las formas de la vida norteamericana».

Por otra parte, quede señalado que en este artículo han sido evitadas referencias a las posiciones de los nuevos valores con que cuenta el cine de Hollywood, dado que su evolución viene evidentemente marcada por los mismos, y de los cuales no se poseen todavía los elementos necesarios de juicio como para deducir intenciones o actitudes colectivas que sería temerario formular.

El cine americano, pues, tiene la palabra.

Juan RIPOLL

FilmoTeca
de Catalunya



Julián Oñate nos explica la realización de su film amateur "Poker"

Al proyectarse el film Poker en las sesiones de calificación del Concurso Nacional reciente, llamó mucho la atención de todos —jurados y espectadores— el movimiento de las cartas, algunos de los cuales parecían insolubles por el solo procedimiento de la toma de vistas a "imagen por imagen". Se llegó incluso a aventurar si el rodaje se habría efectuado con jugadores y todo y, por medio de un truco fotográfico, se hubiesen eliminado luego las figuras humanas, tanta es la verdad que aparenta el juego. OTRO CINE, deseoso no sólo de satisfacer la curiosidad de quienes vieron la película sino también de informar a quienes no la han visto pero se interesan por estas cuestiones, solicitó a don Julián Oñate la revelación de su secreto y él ha tenido la gentileza de hacerlo rápida y cumplidamente. Muchas gracias en nombre de nuestros lectores.

Este es el primer film que realizo por el sistema de imagen por imagen.

Una vez que surgió el tema o idea del argumento a desarrollar, me dediqué a presenciar varias partidas del juego de *poker* para ambientarme en él y al propio tiempo estudiar las distintas psicologías y reacciones que se producen en su transcurso, en cada uno de los jugadores.

La idea fué concebida de esta forma. Si he conseguido plasmarla fielmente o no, es cosa que los críticos han de dictaminar.

Intento presentar en este film tres clases de jugadores. Dos de ellos, los metódicos y estudiosos de cada una de las jugadas; otro, un jugador de ventaja; y el cuarto, el principiante o novato, alegre y despreocupado, al que la diosa fortuna favorece.

El film empieza con una mesa de juego donde se encuentra una baraja en espera de que lleguen los jugadores. Como éstos se retrasan, ella se inquieta, y tras unos movimientos de impaciencia, decide jugar sola. Se extiende, se peina y baraja, y da comienzo la partida.

Van haciendo su postura cada uno de los jugadores imaginarios por turno, y cuando le llega el suyo al jugador de ventaja, como lleva un *poker* servido, revoca la postura, subiéndola; li-gan, se juegan el resto, y presentan sus jugadas.

El primero consigue ligar un *full*; el segundo, una escalera de color; el tercero, que llevaba de mano su *poker* servido, al ver que el anterior le gana, hace la trampa, y presenta un *repoker*. Como en este juego no existe jugada máxima, y puede ganar una mínima, o sea una pareja de doses, gana el cuarto jugador, que es quien la consiguió.

Las mayores dificultades técnicas del rodaje fueron el tener que levantar las cartas a la altura de los jugadores imaginarios, el ligado de ellas y, muy principalmente, el «peinarlas».

Las dos primeras las resolví, después de varios intentos, intercalando entre cada una de las cinco cartas un trozo de cinta adhesiva, con lo que quedaron sujetas, permitiéndome introducir unos alfileres entre ellas para ir las poniendo en la posición que convenía.

Para efectuar el ligado, como la cinta adhesiva iba doblada y pegada al anverso y reverso de cada carta, me permitía desplazarlas unas de otras hacia arriba o hacia un lado, ya que el trozo de cinta que iba despegándose del reverso, al correr las cartas iba pegándose al anverso, e igualmente al retroceder a su postura primitiva.

El «peinado» de las cartas que, como ya he dicho antes, es lo más laborioso, fué conseguido tras muchos intentos de la siguiente forma. Primero intenté hacerlo introduciendo unos calzos entre las cartas, pero éstos se veían, y la baraja cambiaba demasiado de posición. Después probé con otros procedimientos que tampoco me satisficieron, hasta que por fin clavé al tablero las dos mitades de la baraja por sus esquinas interiores y, al objeto de ocultar los clavos, pugué dos cartas encima. Una vez hecho esto, introduje dos agujas de acero debajo de las dos medias barajas, clavadas en el tablero y con sus puntas hacia arriba, pero al ir clavando las cartas quedaban desgarradas, y esto lo subsané dándole una pequeña curva a las agujas, a fin de que fuese el mismo punto donde pinchaba que el en que estaba ensartada al llegar al tablero. El resto ya fué sencillo: una vez conseguido esto, tirar una fotografía por cada carta que bajaba de cada uno de los lados.

Todo lo demás, después de calculadas las imágenes que correspondían a cada movimiento, fué labor de gran paciencia.

Finalmente, una vez revelado el rollo, el montaje fué muy laborioso, pues como no utilizo moviola, y lo hago todo con escasos aparatos auxiliares, utilizando en ocasiones una lupa, y los planos habían de ser cortados con gran precisión, ya que hay muchos que van partidos para introducir «primeros planos» y éstos tenían que ser cortados en el preciso momento en que llegaban las fichas a su sitio, resultó muy dificultoso.

Opino, pues, que esto es lo que tiene más aliciente en el cine «amateur»; esto es, la satisfacción de haber conseguido superar todas estas dificultades con los escasos medios con que contamos para ello.

Y como se desprende de lo citado anteriormente, todo el film ha sido rodado imagen por imagen.

Murcia, 31 de mayo de 1957.



—¡Vaya! Otra vez los Meléndez, insisten en proyectarnos la película del gatito que han realizado para el Concurso.

Nombres nuevos del cine amateur

Son tantos los nombres nuevos que en estos últimos años afloran a la superficie no siempre tranquila del cine amateur, que creemos deber informativo de esta revista, portavoz del ramo, ir ofreciendo su presentación para conocimiento general. No pretendemos cultivar el halago personal, pero estamos seguros que todos los cineastas y seguidores de esta actividad agradecerán nuestra decisión por cuanto es cosa naturalísima que cada vez que se lee el fallo de un nuevo concurso o comentario de los films concurrentes al mismo la incógnita de un nombre hasta entonces desconocido produzca en todos un sentimiento de curiosidad hacia la persona que para el lector se oculta tras aquel nombre, que de momento no es más que eso: un nombre. La significación y la frecuencia llegan a hacer familiares para muchos los nombres de los cineastas amateurs que alcanzan la consagración, y entonces la familiaridad del nombre parece como si se extendiera a la persona, además de que se presentan oportunidades de conocer la efigie de aquellos cineastas en sesiones públicas y en fotografías de reportajes. Pero si entre todos los cineastas amateurs españoles y sus simpatizantes formamos una comunidad correcta y cordial, es elemental que al llegar un miembro nuevo, sea presentado. Y a OTRO CINE le incumbe esta labor, que se dispone con sumo agrado a cumplir.

PASCUAL MARÍN PÉREZ. — Iniciamos esta Sección, que aparte de este primer nombre no seguirá orden preferente ni cronológico alguno, con un cineasta de altura. Don Pascual Marín Pérez es Catedrático de Universidad y de la Carrera Judicial y ostenta el cargo de Gobernador Civil de Segovia, donde, naturalmente, reside. Nació en Cieza (Murcia) el 16 de junio de 1917, por donde resulta que el eficiente grupo murciano de cine amateur cuenta con un elemento que seguramente ignoraba. El señor Marín lleva publicados veintiséis libros y gran cantidad de artículos en las principales revistas jurídicas españolas y extranjeras, y es miembro de varias Asociaciones del país y de fuera. Y además de todo esto, tiene en gran honor figurar entre la familia de los cineastas amateurs. Dice que es cineasta amateur desde los doce años, en que comenzó con una Pathé Baby. Ha tenido varios premios de cooperación, entre ellos la Copa del Excmo. Sr. Gobernador Civil de Barcelona, en los dos Concursos Nacionales anteriores al que acaba de celebrarse, con sus films *Toros en Castilla* y *Caza de aves rapaces con buho*, ambos en 8 mm. y en color. Tiene en proyecto un documental en color sobre el Ejército de España.



JOSÉ M.ª CARDONA PONS. — Nace en Barcelona el 10 de septiembre de 1906, y sigue residiendo en esta capital, calle Pelayo, 62. Tiene un comercio de óptica y filma justo desde hace dos años. Su filmografía es la siguiente: *Sant Bernat*, *Otoño*, *Mercado andaluz*, *Morisca* y *Algo de Segovia*. Los dos últimos han tenido Medalla de cobre en el Concurso Nacional reciente. El señor Cardona pertenece a la Agrupación Fotográfica de Cataluña, de donde cogimos sus antecedentes fotográficos, ya presumibles en sus films, y no lo decimos como dato negativo porque, afortunadamente, el señor Cardona demuestra poseer un pleno sentido cinematográfico. Filma en 16 mm. y en color, y prepara por el momento dos films que titulará *Algo de Toledo* y *Romería*.

JUAN CAPDEVILA NOGUÉS. — He aquí un cineasta joven y ya prolífico y con Medalla de honor. Nacido en Barcelona el 30 de octubre de 1921, reside también aquí, calle Bellafila, 5, tercero, 1.ª. Empleado en seguros, además de la afición cineística cultiva también la excursión y el canto. Perteneció a las dos entidades barcelonesas, Agrupación Fotográfica y Centro Excursionista, y en ambas es miembro de Junta de las respectivas Secciones de Cine Amateur. Cultiva el género documental y esporádicamente la fantasía y el argumento, en 8 y 16 mm. Filma desde 1955 (el mes de julio, concretamente, o sea dos años justos) y lleva realizadas y premiadas entre los concursos de ambas entidades nada menos que once películas: *La Vall Ferrera*, *Cargols*, *Serenata*, *La persiana indiscreta*, *La Cerdanya*, *Ordessa* (esta en colaboración con la señorita Nuria Arissó, debiendo aclarar que el señor Capdevila es soltero), *Orfeons a Montserrat*, *Tic-tac de la ciudad*, *La carabina de Ambrosio*, *Drums* (en colaboración con G. Pérez Rius) y *Schmelze*. Esta última ha tenido Medalla de honor en el reciente Concurso Nacional, con lo que queda el señor Capdevila consagrado como buen cineasta. Dice que tiene en curso de filmación un documental titulado *El Llobregat*, y una fantasía-documental titulada *Credo*, ésta en blanco y negro. Y dice que también figura entre sus proyectos inmediatos y permanentes el aprender, aprender mucho y trabajar cada día un poco mejor. No dice si también figura entre sus proyectos inmediatos el casarse.



FEDERICO TORRES CUESTA. — Nació en Illora (Granada) el 25 de marzo de 1921, el mismo año que el anterior, y reside en Málaga, calle Strachan, 5. Es industrial y ha escrito artículos para revistas de cine amateur, ha ideado un sistema de sincronización entre proyector y magnetofón y tiene patentado un aparato para salas de recreo o ferias, que mediante la introducción de una moneda proyecta en el interior una película sonora, sin necesidad de manipulación alguna para el pase siguiente. Filma desde 1950 en 8 mm. documentales de tipo religioso y fantasías musicales. En 1955 tuvo la Copa Regional por Andalucía en el Concurso Nacional, con *Semana Santa malagueña*, y en 1956 volvió a tenerla con *Momento musical*. Nos dice que no ha podido concurrir al Concurso Nacional de este año por no disponer en el mismo de proyector sonoro magnético de 8 mm. y estar todas sus películas sonorizadas por banda magnética incorporada en la misma película. (Estas películas se titulan *Mallorca en bandeja*, *La barrera de la edad*, *Málaga*, *Aquí París*, *Sevilla artística* y *Granada*.) También nos pide publiquemos que busca socio para fabricar en serie el aparato que antes se ha citado.

JOSÉ M.ª DE DELÁS Y DE VIGO. — Este cineasta es muy nuevo. Debutó en el Certamen de films de excursiones y viajes reciente, con *La isla ignorada*, y por cierto se llevó el premio al mejor film entre los de debutantes. Con mesura que le honra, no quiso exponer este su primer film, tercera medalla de dicho certamen, al riesgo del Concurso Nacional. Nacido en Barcelona el 21 de noviembre de 1918, reside en la misma ciudad condal, Paseo de Gracia, 2 y ejerce la abogacía. Perteneció a la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Preguntado acerca de sus proyectos para el futuro cineístico inmediato, nos dice que son varios pero que ninguno ha tomado concreción por ahora.

PEROGRULLADAS EN TORNO AL GUIÓN

(Viene de la pág. 17)

La inspiración del momento no es previsible. Creemos que otra de las cosas que diferencian el cine amateur del profesional es precisamente esa libertad de hacer cambios *in situ* sobre lo previsto.

¡Cuidado! No neguemos el auténtico valor intrínseco del guionista. Pero el valor del guionista está relacionado con el del director. El valor de un guión sube o baja según el del realizador. Son valores inversamente proporcionales. A mejor realizador, menor influencia del guión. Imposible, pues, dar un valor concreto previo a un film-papel.

Claro que toda escena se puede describir *literariamente*. Pero a pesar de todos los geniales escritores habidos y por haber, viejos y jóvenes, ninguno es capaz de traducir en palabras la expresividad *instantánea* que nace en la pantalla del choque de dos planos consecutivos. Que esto, y nada más que esto, es el cine.

Desde luego, un escritor puede describir la *forma*. Pero el valor de esta descripción será únicamente en tanto que valor literario capaz de hacérsela comprender, no valor de la forma por sí misma. Un escritor puede describir maravillosamente una escultura. El mérito estará en la narración. Pero no por ello el escritor va a considerarse a sí mismo como escultor.

Por detallado que sea un guión, la *forma* no existe en él sino literariamente, es decir, idealmente. Es una descripción. El mérito de esta descripción no prejuzga lo que será el film realizado. Es más, a pesar de la detallada descripción de la idea del guionista, cada lector del guión se imaginará el film (la forma) de un modo diferente. Sólo el film realizado es concreto. Sólo el film realizado es la OBRA.

Copiamos: «El escultor no talla la piedra dando desordenados golpes para ver qué resultado obtendrá. El pintor no maneja los pinceles con un afán indefinido de entretener el tiempo en combinaciones arbitrarias. El arquitecto no irá amontonando piedra sobre piedra en un inconcreto..., etc., etc.».

Claro que no, claro que no... ¡pero lo que tampoco hacen esos artistas es ir a buscar a un escritor para que les haga un guión!

A menudo las excelencias de los guiones son irrealizables. Pero al *genio* guionista no le cabe la menor duda de que la imposibilidad es por culpa de la mediocre condición del cineísta realizador de turno.

Toda actividad creadora empieza por la idea. Claro, no hay film sin una idea a expresar. El guión es la idea escrita. Por muy planificado que esté, el guión no es más que la etapa inicial de la obra CONCRETA que es el film.

«La novela es una obra de arte *independiente*: debe ser leída. El drama es también una obra de arte *independiente* y puede ser leído y representado. Las notas

sobre la puesta en escena *no son una obra de arte independiente*: no deben ser leídas; son el intermediario entre el drama y la representación escénica.»

«El guión cinematográfico *no es una obra de arte independiente*: no debe ser leído; es el elemento preparatorio de la obra de arte *film*.»

«Film es una obra de arte independiente.»

(Definiciones de la Exposición Internacional Cinematográfica de 1943, Bâle; 1944, Berna; 1945, Zurich, y 1947, Bruselas, y editadas en el libro «Le Cinema», Ediciones Holbein, 1951.)

Todas estas perogrulladas a granel echadas a voleo, *sin previo guión*, tienen también su final feliz, su perogrullada-colofón: el cineísta *verdad* es también guionista. Trabaje como trabaje, quiera o no, o bien *proyecta antes o elabora después*, que esto a nadie le importa. Actividad intelectual al fin. Buena o mala. Pero actividad intelectual no exclusiva del mero cineísta-papel.

D. GIMÉNEZ BOTEY

CINEMATOGRAFIA AMATEUR, S. A.

La única casa dedicada
exclusivamente al cine amateur



RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22 14 70
BARCELONA



EN BUSCA DE LA CÁMARA AUTOMÁTICA

La era del automatismo total, o casi, parece que también ha entrado en el campo del cine. La idea de dotar a los aficionados de aparatos en los que baste, para impresionar correctamente, encuadrar por el visor y apretar el gatillo, conoce una renovada vida. Decimos renovada, pues ya datan de muchos años las motocámaras equipadas con fotómetros eléctricos acoplados más o menos automáticamente a los objetivos. Recordemos las *Eumig* entre las primeras (1936).

En las nuevas versiones de cámaras automáticas se aspira naturalmente a más. *Bell & Howell* ha presentado su modelo 200 EE, con cargadores para 15 mts. (tipo Magazine) y con cinco velocidades, cuya novedad consiste en que va dotada de una célula fotoeléctrica que regula automáticamente el diafragma del objetivo sin intervención del cineísta. La intensidad luminosa recibida por la célula es transmitida a un minúsculo motorcito, alimentado por pilas, el cual abre o cierra las laminillas del diafragma sin necesidad de ninguna maniobra.

El constructor francés de la *L D 8* anuncia también un nuevo tipo de cámara, la *Automatique LDS*, en la cual asimismo el diafragma es regulado por célula fotoeléctrica. En el disparador el diafragma se abre o se cierra hasta la medida proporcionada por la excitación de la célula fotoreistente. En el caso de que durante la impresión de un plano, la luz cambiara de intensidad, basta ejercer otra presión sobre el disparador para que el nuevo valor de luz modifique el diafragma.

La solución clásica de las células fotoeléctricas acopladas semiautomáticamente a los objetivos, es adoptada cada vez con más amplitud por las mejores marcas, tanto europeas como americanas. Entre las primeras, la ya citada *Eumig*, pionera del sistema, anuncia un revolucionario modelo de cámara en 16 mm., la *C16*, la cual va equipada de un objetivo normal no intercambiable cuyo diafragma es solidario del mecanismo regulador de la célula fotoeléctrica. La novedad de este singular modelo consiste en que la torreta portaobjetivos va equipada con dos complementos ópticos que pueden situarse delante del objetivo, transformándolo, a voluntad, en un gran angular o en un tele, solución indudablemente de una gran eficacia y economía.

Otra marca que continúa fiel al sistema de célula reguladora es la *Nizo*, con su ya famoso modelo *Heliomatic*, equipada con portaobjetivos de platina deslizante con dos objetivos acoplados a la célula fotoeléctrica.

Entre las marcas que han presentado también modelos dotados de célula, destacamos la alemana *Bauer* en su modelo 88B y la americana *Keystone*, cuyo dispositivo de célula es intercambiable, funcionando con el principio *Eumig*, o sea que hay que poner en concordancia la aguja del microamperímetro con una señal visible dentro del visor. Este dispositivo intercambiable es debido a la casa *Elgeet*, denominado bloc célula-objetivo *AUTO-EX* (1.9 de 12.5 mm.), conjunto que según parece puede aplicarse a otras cámaras de 8 mm.

DISOLVENTE SELECTIVO PARA LA LIMPIEZA DE PELÍCULAS SONORAS

La Compañía *Du Pont* acaba de lanzar al mercado un nuevo disolvente selectivo que limpia las películas cinematográficas sin afectar la pista sonora magnética y es al mismo tiempo más

seguro y más eficaz que los disolventes empleados hasta la fecha. El nuevo producto se venderá bajo la marca registrada «Freon» TF y es el primero de toda una serie de disolventes selectivos que producirá la citada compañía norteamericana.

En los ensayos de laboratorio, realizados intencionalmente en condiciones más rigurosas que las encontradas en la práctica, el disolvente «Freon» TF limpia eficazmente la película cinematográfica de mugre y aceites acumulados sin afectar lo más mínimo la delicada banda sonora o la película misma. Otros disolventes utilizados en condiciones idénticas tienden a separar la pista sonora de la base de la película afectando su adhesión, lo que resulta casi siempre un enojoso desprendimiento de la pista al poco tiempo de limpiada la película para su proyección.

NUEVO FILM KODAK DE 8 mm.

Con el nombre de *Panatomic-X*, la Kodak francesa anuncia la aparición de una nueva emulsión en 8 mm. Su rapidez está establecida, con luz de día, en 25 ASA y en 20 ASA para luz artificial. Esta rapidez conjuga una alta definición que permite considerable ampliación en la pantalla, un bien equilibrado pancromatismo y una gran latitud de pose. Completan sus cualidades, según la casa Kodak, una nueva tonalidad muy atractiva.

El film *Cine-Kodak Panatomic X* es presentado como el film en blanco y negro especial para la primavera y el verano.

UN TELEOBJETIVO GIGANTE

Construido por *Ercona Corporation*, el objetivo *Astro Fernbida* es un super tele para acoplar a cámaras de 16 mm. que alcanza una distancia focal de dos metros, lo que representa, respecto al objetivo normal un aumento de la imagen de unas doscientas veces. Es decir, registra una escena distante doscientos metros de la cámara como si ésta estuviera tan sólo a un metro. Casi un modelo especial para films «ventanas indiscretas».

NUEVO FILM EN COLORES PARA EL 9'5 mm.: EL "PATHÉSCOPE COLOUR FILM"

Son bastantes los revendedores de nuestro país que con toda suficiencia han dictaminado ya la muerte del 9'5 mm. No vamos a rebatir aquí esta opinión interesada que podría parecer a algunos partidista. Estadísticas dignas de crédito, basadas en los metros que impresionan los amateurs españoles, nos dan los siguientes datos: 9'5 mm., 40 %; 8 mm., 35 %; 16 mm., 25 %. Estos porcentajes se refieren a duración de proyección, ya que no sería leal establecer porcentajes sobre metros, pues el 8 mm., por su menor paso, podría parecer perjudicado en el computo. En concreto es que tenemos 9'5 mm. por muchos años a pesar del empuje propagandístico de los otros pasos de aficionado. No sólo aparecen en el mercado nuevos modelos de aparatos, como la motocámara *Lido* y los proyectores *Monaco*, sino que, en cuanto a emulsiones, ahora recibimos de Inglaterra la buena noticia de haberse lanzado al mercado un nuevo film en colores 9'5 mm.: *El Pathéscope Colour Film*. Los adeptos de este paso, que ya disponen de *Kodachrome* desde hace años, verán ampliado su campo de elección con este nuevo film en colores que, según nuestras noticias, es de la clase de película a capas conteniendo los copulantes que dan origen a los tres colores azul, amarillo y magenta cuya mezcla reproduce los colores de la naturaleza, es decir, se trata de un sistema semejante al *Agfacolor*, *Gevacolor* y *Ferranacolor* ya conocidos. Sabido es que el *Kodachrome* no contiene copulantes en las tres capas de emulsiones, por lo que el procedimiento de revelado es mucho más largo y complicado.

El *Pathéscope Colour Film* será revelado por los laboratorios *Pathé* de *Criklewood*, Londres.



HAY DOS CLASES DE GUIONES: EL LITERARIO Y EL TÉCNICO

Durante estos últimos meses hemos recibido varias cartas de jóvenes entusiastas del cine que nos piden precisiones de cómo se escribe un guión, es decir, su disposición sobre el papel. Así, a secas, GUIÓN. A través de estas simpáticas misivas, llenas de entusiasmo, vemos que se anda bastante flojillo de ideas claras, básicas, del papel que en el cine representa el autor de una idea filmable, escrita en forma de *guión literario*, y el cineísta, como autor del film, a cuyo cargo corre el *guión técnico*, el plan de trabajo, la filmación y el montaje.

Correspondiendo al deseo de nuestros amables peticionarios, damos a continuación las explicaciones que de *guión literario* y *guión técnico* nos proporcionan P. Boyer y P. Faveau en su enciclopedia «Arte y Técnica del Cine Amateur».

GUIÓN LITERARIO

Se llama *guión literario* a la exposición del tema de un film. Como su nombre indica, *no es una obra cinematográfica*. Por su parte, el «decoupage» (*guión técnico*) es una obra de *técnica* cinematográfica.

Una novela o una obra teatral pueden ser tomadas como *guión literario*, aunque no utilizables inmediatamente para la realización.

El tema o la obra literaria elegidos deberán pasar por una primera adaptación para que puedan ser realizables cinematográficamente. El resultado de este arreglo es lo que constituye el *guión literario*, que todavía no es utilizable para la toma de vistas.

En concreto, *guión literario* es el relato o la exposición del *tema* aunque comprenda ya todos los detalles y todas las peripecias del asunto, expuestos por su orden, pero sin detalles técnicos, ni desglose en *planos*.

Del *guión literario* el cineísta concreta ya la estructura definitiva del film en forma de *guión técnico*. Todavía, antes de filmar, se trazan los *planes de trabajo* que son reagrupaciones de los *planos* por orden de lugar.

En la redacción del *guión literario* se necesita la imaginación del autor o el conocimiento a fondo del tema tratado.

Para la redacción del *guión técnico* se necesita el conocimiento de los recursos expresivos de la técnica cinematográfica. Para el plan de trabajo se necesitan dotes de organización, de orden y de método.

GUIÓN TÉCNICO

El *guión técnico* es un documento que describe el film *plano por plano* en orden normal de desarrollo del tema. Se presenta generalmente bajo la forma de un folleto en el cual cada página está dividida en columnas para detallar en ellas:

El número del plano.

La duración en segundos.

La técnica utilizada: clase de plano, ángulo de la toma, movimiento de la cámara, accesorios de objetivos, signos de puntuación, trucajes, etc.

La descripción o la indicación del decorado.

La enumeración de los personajes y la descripción o la indicación de sus vestidos.

Descripción de la actuación de los actores y de los movimientos de escena.

El texto del diálogo o del comentario y la descripción de los ruidos; las relaciones con la partitura musical.

El *guión técnico* es, pues, el film *dormido* sobre el papel y permite sin error posible el rodaje y el montaje. Es por lo tanto un documento que sólo el *cineísta* está en condiciones de redactar con el máximo de posibilidades.

El *guión literario* es la primera fase de la materialización de la *idea*. Esta fase es de libre inspiración y su autor no está sujeto forzosamente a conocimientos cinematográficos. En cambio, la redacción del *guión técnico* debe ser necesariamente la obra de un *cineísta realizador*, y su autor no está sujeto forzosamente a conocimientos literarios.

* * *

Estas definiciones son indudablemente simples, aunque tienen la virtud de su claridad y de situar cada actividad en su sitio. Es decir, una cosa es el autor de la *idea*, desarrollada como narración literaria del tema, y otra es *cómo* esta narración literaria se desarrollará *plano a plano* en el film.

Estamos acostumbrados a oír hablar y a leer que lo importante en la producción cinematográfica es el *guión*. Sólo se habla del *guión* y nada más que del *guión*, pero, como vemos, existen *dos* clases de guiones, cada cual con su misión específica y su importancia dentro del proceso creador de un film. Para nosotros el *guión* por antonomasia es el segundo, es decir, el que hace el cineísta, el que detalla el tema *plano a plano*, el que resuelve cinematográficamente los problemas expresivos del tema. «No hay buen film sin un buen *guión*», se dice, pero se refieren a que no hay buen film sin un buen tema. Esto es verdad, pero lo es todavía más que no hay buen film sin un buen *planteamiento cinematográfico* del tema literario. El *guión literario* es verdad que ya establece el orden y la importancia de las escenas del film, pero no los resuelve cinematográficamente. «Juan se dirige resueltamente a Pedro y le da un tremendo puñetazo en la mandíbula que le hace perder los sentidos.» Esta frase expresa en el *guión literario* lo que debe representar la escena. No es necesario más para la completa comprensión de la misma. Pero esto no es el film. En el *guión literario* no se especifican los *planos* en que deberá descomponerse la escena para su mejor efecto cinegráfico. Las soluciones pueden ser infinitas y es el cineísta quien busca la más idónea a la atmósfera propia del film y a la importancia que en el conjunto del film debe tener tal escena. Puede resolverse en un solo plano general, largo, o en varios *planos* medios cortos, para dar más vivacidad y dramatismo. Esto es lo que debe quedar reflejado en el *guión técnico* de una manera precisa. Ahí no valen vaguedades descriptivas. Hay que *resolver* con *planes* que son imágenes concretas. En el *guión técnico* se hace cine; en el *literario* lo que priva es explicar el tema.



Distancia hiperfocal, profundidad de campo y profundidad de foco

Don carlos F. Huertas, de Vigo, nos dice que hace poco tiempo que posee una cámara y que en el folleto técnico que acompaña a la misma se habla de *distancia hiperfocal*, *profundidad de campo* y *profundidad de foco*, y si bien le parece entender el significado de cada concepto, se hace un lío con los tres, pero que como es escrupuloso en sus cosas, quisiera ver claro en todo ello.

— Respuesta: No sé si vamos a conseguirlo. Por eso antes de pasar adelante con las explicaciones técnicas de cada uno de los temas que nos solicita vamos a intentar en primer término una explicación simple de sus efectos.

Distancia hiperfocal es la distancia más cercana posible, para una determinada abertura, con la cual tenemos enfocado el infinito. Es una forma personal de hacer comprender lo que es la distancia hiperfocal. Veamos un ejemplo: Si a una abertura de f. 3'5 nos dicen que la distancia hiperfocal está a 6 metros, quiere decir que no tenemos necesidad, para tener enfocado el infinito, de regular el objetivo sobre este punto, sino que nos basta regularlo sobre 6 metros. Esto, ¿por qué? Pues porque regulando sobre 6 metros tenemos enfocado, justo, el infinito, pero, además, ganamos foco hacia adelante. En este caso hasta la mitad de estos 6 metros, o sea 3 metros, cosa que no hubiéramos obtenido de regular el objetivo sobre infinito. En cine es importante conocer el mecanismo de la distancia hiperfocal, sobre todo al filmar en plan de reportero, pues con su práctica no desperdiciamos las condiciones ópticas de nuestros objetivos. Más claro: en cine casi nunca se tiene el objetivo enfocado sobre el signo infinito, pues basta, para tener enfocadas las lejanías, hacerlo sobre la distancia hiperfocal. (Claro, todo esto si es que por necesidades artísticas no se buscan efectos especiales.) Para cada abertura, y para cada distancia focal, hay una distancia hiperfocal diferente. En la práctica se emplean unas pequeñas tablas que es conveniente llevar con la cámara.

Y ahora vamos con la explicación técnica.

Emplazando la superficie sensible en el foco del objetivo, teóricamente, sólo los puntos situados en el infinito deberían dar sobre ella una imagen nítida. En la práctica, dado que el círculo de difusión es siempre más pequeño que el grano de la emulsión y que ésta tiene cierto espesor, se obtienen imágenes nítidas de puntos situados desde el infinito hasta cierta distancia del objetivo, llamada distancia hiperfocal.

La propiedad de esta distancia es tal que el círculo según el cual la película corta el cono de los rayos emergentes tiene un diámetro justamente igual al grano. Esto explica que la distancia hiperfocal sea tanto más corta cuanto menor sea la abertura relativa, ya que en este caso las aberraciones están mejor corregidas y el círculo de difusión es más pequeño. En particular, la distancia hiperfocal aumenta cuando aumenta la distancia focal.

Se demuestra que cuando un objetivo se enfoca sobre la distancia hiperfocal todos los términos están nítidos desde la mitad de esta distancia hasta el infinito.

$$d = \frac{F^2}{Ne}$$

Esta propiedad es utilizada en los objetivos de foco fijo.

Profundidad de campo es, simplemente, los límites de la zona que, a una abertura dada, aparece perfectamente a foco. Estos límites crecen al disminuir la abertura. Entre los aficionados se dice mucho, erróneamente, que cuanto más se cierra el diafragma más el objetivo *detalla*, y no es eso correcto. Cuanto más se cierra el diafragma más cosas aparecen detalladas en profundi-

dad, más crece la zona en que todo aparece nítido. No hay más *detalle*, hay más *detalles*.

La explicación técnica nos dice que colocando la superficie sensible a una distancia dada del objetivo y desplazando un punto luminoso desde el infinito hasta las proximidades del objetivo, su imagen aparecerá primeramente desenfocada hasta que a partir de cierta distancia se vuelve nítida y continúa siéndolo mientras el punto se aproxima, hasta que por último vuelve a desenfocarse a partir de una distancia más corta.

A la zona de desplazamiento del punto-objeto en la cual la imagen no cesa de estar enfocada se le llama profundidad de foco.

Esto es debido al hecho de que el círculo de difusión es más pequeño que el grano y a que la emulsión tiene cierto espesor. El objeto puede desplazarse entre ciertos límites en los cuales el círculo según el cual la película corta el cono de rayos emergentes sea más pequeño que el grano, lo que explica que la profundidad de campo sea mayor a medida que la abertura relativa es más pequeña. La profundidad de campo disminuye al aumentar la distancia focal de los objetivos.

Siendo d la distancia hiperfocal y L la distancia teórica de enfoque,

$$L_1 = \frac{d \cdot L}{d + L}, \quad L_2 = \frac{d \cdot L}{d - L} \quad \text{y la profundidad de campo } C = L_2 - L_1 = \frac{d^2 - L^2}{2 d \cdot L^2}$$

Profundidad de foco es la *tolerancia* que, a una abertura dada, tenemos para enfocar un punto determinado. Las explicaciones son parecidas a las anteriores: el grano de la emulsión, el espesor de ésta y el cono de rayos que van a formar la imagen sobre la película. Mirando por el despulido o por el visor réflex, vemos que podemos desplazar el objetivo a una parte y otra del enfoque teórico sin perder nitidez. Esta zona de tolerancia es la profundidad de foco. La profundidad de foco disminuye al aumentar la distancia focal de los objetivos.

Turistas extranjeros en España

Un ruego a la Dirección General de Aduanas

La Dirección General de Aduanas ha remitido a los distintos Administradores de las mismas en España una circular por medio de la cual aclara y concreta la aplicación de franquicia a las mercancías y efectos conducidos por los turistas extranjeros que visitan España. En el detalle de los efectos usados propios de viajeros, que se incluyen en dicha franquicia, figura un *aparato cinematográfico con películas hasta ocho milímetros*.

No nos explicamos esta extrema limitación a una sola de las tres anchuras de película utilizables por el cineísta amateur. Es muy sensible que un extranjero poseedor de una cámara de 9'5 o de 16 mm. para su uso personalísimo como turista, no pueda beneficiarse de la franquicia de Aduanas, al entrar en España, de que gozará el poseedor de una cámara de 8 mm. Con estas líneas elevamos a la Dirección General de Aduanas el ruego de que revise dicha limitación, que seguramente no tiene más alcance que el de una información no completa sobre la materia.



Colección de libros de cine

Dirigida por el Cine Club Monterols

Editada por Editorial Rialp, S. A.

Primer intento, serio y sistemático, de publicación en España de una Colección de Libros dedicada íntegramente al cine.

La Colección está formada por los libros de más categoría (técnica, artística, intelectual y moral) de toda la bibliografía cinematográfica mundial.

Para su selección la BIBLIOTECA DEL CINEMA, de Delmiro de Caralt, ha puesto a disposición de la dirección la totalidad de su fondo inestimable, que ha permitido efectuar un estudio completo y eficaz de cuanto se ha publicado hasta la fecha sobre el fenómeno cinematográfico.

La Colección no se especializa en un tema determinado, sino que abarca todo cuanto ofrezca interés para con el cine. Para ello estará dividida en seis Secciones, a distinguir por el color de las portadas: OBRAS GENERALES, ESTÉTICA Y CRÍTICA, HISTORIA, TÉCNICA, SOCIOLOGÍA y ARGUMENTOS Y GUIONES.

Los primeros títulos son:

«EL LENGUAJE DEL FILM». De Renato May (Vicepresidente de la Asociación Italiana de Cine Clubs). Traducción y prólogo de Jorge Grau.

«VITTORIO DE SICA». De Henry Agel (colaborador de las más importantes revistas especializadas de Francia y autor de numerosos libros. Traducción de Jesús Piqueras y Apéndice de Juan Ripoll.

«EL CINE, REDENTOR DE LA REALIDAD». De Jean D'Yvoire (ex secretario de la F.I.E.C.C., colaborador de «Telé-Ciné» y de «Radio, Cinéma, Télévision»). Traducción de José Luis Guarner e Introducción de Juan Ripoll.

«INTRODUCCIÓN A LOS PROBLEMAS DEL CINE Y LA JUVENTUD». De Leo Lunders O. P. (del Subsecretariado de la O.C.I.C. para el cine infantil). Traducción de Manuel Parés.

«TEORÍA Y TÉCNICA CINEMATOGRAFICAS». De S. M. Eisenstein. Traducción de María de Quadras e Introducción de José M.^a Otero.

«LECCIONES DE CINEMATOGRAFÍA». De V. Pudovkin. Traducción de Alberto de la Hera e Introducción de José M.^a Otero.

NO ESPERES LA NOCHE. — Germán Lorente. Ediciones Rumbos. Barcelona.

Nuestro joven colaborador Germán Lorente ha visto premiada su novela «No esperes la noche» con el Premio Rumbos, habiendo sido publicada por la propia editorial. Del interés del libro puede juzgarse por los siguientes fragmentos del prólogo, debido a la pluma de Tomás Salvador:

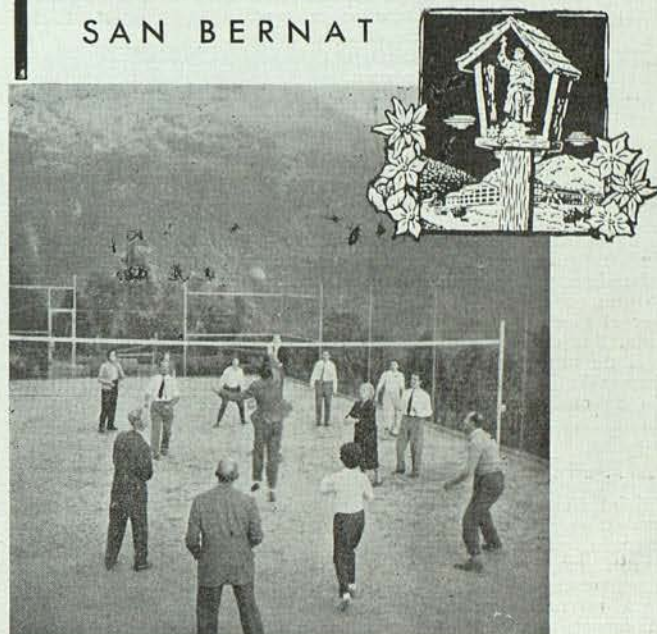
«Si la escritura fué antes verbo y si consiguiéramos que lo escrito pudiera ser puesto, como un micro-surco, bajo el «pick-up» para que volviera a ser verbo, de esta novela de Germán Lorente saldría un verbo sincopado, frenético, mitad sonido, mitad sensaciones.

Quizá la explicación esté en que casi la mitad de la novela transcurre en un cabaret, el «Bongo», sede de una partida de contrabandistas. Y el autor, creo yo, piensa en términos musicales. Si no, sería imposible explicar estas frases sincopadas, superpuestas, vertiginosas, que trascienden no sólo a la atmósfera de la «boite», sino también al interior y exterior de las propias y humanas sensaciones de los protagonistas.

Es posible que el autor haya querido hacer o seguir un ritmo cinematográfico, pero le ha salido un vértigo delirante de sonidos, de onomatopeyas musicales. Es como una palpación sensorial, erótica, onírica de alguien que se moviera en una fuerza sin nombre y sin raíces, que le llevara de un lado para otro, entre bandazos y breves atisbos de normalidad. «... Hay un tercio final enloquecedor, trepidante, donde las palabras, los pensamientos y la música juegan a una cacofonía absurda, pero convincente. En efecto, si debe retratarse un estado onírico (o sea, delirante), éste tiene que ser así. No hay otra escapatoria. O lo que es igual, Germán Lorente ha llevado la moderna técnica interpretativa de la novela a una simultaneidad germinadora-narradora, a un clímax interno-externo apasionante y fiel.»



LOS CINEISTAS AMATEURS "DESCANSAN" EN SAN BERNAT



HOTEL SAN BERNAT MONTSENY

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

Los festivos,
Misa a las 12.30

TELÉFONO 8 - MONTSENY



UNA DISPOSICION IMPORTANTE

EL ESTADO REGULA, POR FIN, EL FUNCIONAMIENTO DE LOS CINECLUBS

Tras el malestar producido en los cineclubs españoles a raíz de la rigurosa equiparación al régimen de salas públicas a que se les sometía en orden a autorización y censura de películas — y sobre cuya cuestión dimos en OTRO CINE, núm. 22-23, nuestro modesto punto de vista —, el Ministerio de Información y Turismo ha dado una Orden por la que se regula de una manera expresa y comprensiva la función de los cineclubs.

Esta Orden lleva fecha de 11 de marzo de 1957 y ha sido publicada en el «Boletín Oficial del Estado» de fecha 12 de abril. Sus puntos más sobresalientes son:

- a) Reconocimiento de la función educadora de los cineclubs.
- b) Constitución legal de los mismos.
- c) Carácter privado de sus sesiones.
- d) Creación de un Registro Oficial de Cineclubs.
- e) Clasificación por edades.
- f) Mínimo de socios.
- g) Calificación especial en la Censura.
- h) Ayuda económica.

Dada la importancia de dicha disposición oficial, creemos de interés su reproducción íntegra:

«Es digna de tener en cuenta la aportación que, en el desarrollo de la cinematografía, se efectúa por las entidades o agrupaciones dedicadas a su estudio y a la debida formación de los espectadores. Esta vocación cinematográfica, cuya misión educadora puede ser importante, se justifica no solamente por lo que puede representar en el cine como arte o técnica, sino por el posible contenido histórico, cultural y moral de la película. Por ello se hace necesario que el Estado fomenta y proteja de una forma regular estas actividades, coadyuvando a la formación y desarrollo del estudio de la cinematografía teniendo en cuenta, además, la especial importancia que este medio de difusión tiene en la formación cultural y moral de los pueblos.

Para este fin, y con la debida garantía para que se cumpla el objeto deseado, se hace necesaria la creación de un Registro Oficial donde puedan inscribirse todas las entidades que coadyuvan, en sus más diversos aspectos, al desarrollo de la cinematografía, para que, al amparo de este reconocimiento oficial, pueda concederse la protección que se estime necesaria para su desenvolvimiento.

A tal objeto pueden concederse determinadas facilidades en el aspecto censor teniendo en cuenta las características de los miembros que se agrupan en las diversas entidades y asimismo facilitar su tarea mediante ayuda de carácter económico.

En consecuencia, para proseguir la labor de protección de cuantas actividades puedan aportar un mayor perfeccionamiento en la técnica y en el arte de la cinematografía; para encauzar debidamente la decisiva influencia que la misma ejerce en los espectadores; para contribuir a resolver los problemas que el cine tiene planteados, y para crear, en suma, un clima de interés hacia la debida formación de minorías con vocación a un medio difusor de tan grandes responsabilidades, este Ministerio ha tenido a bien ordenar:

Artículo 1.º A efectos de la presente Orden ministerial, se considerarán Cine-Clubs las Asociaciones constituidas o que se constituyan legalmente que, sin finalidad lucrativa mediante la proyección de películas cinematográficas en sesiones privadas, tengan por objeto contribuir al mejoramiento de la cultura cinematográfica, de sus estudios históricos, de su técnica o de su arte, así como a perfeccionar su influencia en la formación moral de los espectadores y al estímulo del intercambio cultural cinematográfico.

Art. 2.º Se crea en la Dirección General de Cinematografía y Teatro el Registro Oficial de Cine-Clubs, que constará de las siguientes Secciones:

- A) Asociaciones integradas exclusivamente por miembros mayores de veintinueve años.
- B) Asociaciones cuyos miembros no sean de edad inferior a la de dieciséis años.

C) Asociaciones cuya finalidad permita formar parte de la misma a socios de cualquier edad (Cine-Clubs Infantiles).

Art. 3.º Será requisito preceptivo para la inscripción contar con un mínimo de 300 socios si se trata de Asociación que radique en Madrid o en Barcelona; de 200, si radica en población de más de 100.000 habitantes, y de 100, en los demás casos.

Art. 4.º Con independencia de las calificaciones de las películas nacionales y extranjeras a efectos de su exhibición comercial, la Junta de Clasificación y Censura (Rama de Censura) y la Comisión superior de Censura, en su caso, establecerán una calificación especial con destino a las proyecciones de Cine-Clubs inscritos, teniendo en cuenta la especial naturaleza de éstos y la Sección de Registro en que figuren. La autorización genérica de exhibición de una película para Cine-Club no exime del permiso que en cada caso concreto de exhibición incumbe a la respectiva Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo.

Art. 5.º La Dirección General de Cinematografía y Teatro propondrá, dentro de las posibilidades presupuestarias, ayuda económica, con carácter de subvenciones o premios, a los Cine-Clubs inscritos cuya labor se considere digna de tal protección.

Art. 6.º Los Cine-Clubs a que se refiere el precedente artículo, serán objeto de muy especial atención, a efectos de autorización gratuita para la exhibición de películas pertenecientes a la Filmoteca Nacional. También se procurará que puedan exhibir películas retiradas de la explotación comercial, y en tanto la exhibición no contradiga derechos de carácter privado o implique contravención de normas legales.

Art. 7.º Los Cine-Clubs que no figuren inscritos en el Registro oficial sólo podrán proyectar películas autorizadas para la exhibición comercial, sujetándose a las disposiciones generales que rigen esta clase de exhibición.

Art. 8.º En casos excepcionales, y a efectos del artículo primero de esta Orden ministerial, la Dirección General de Cinematografía y Teatro podrá dispensar del requisito de constitución en forma de Asociación a aquellos Cine-Clubs constituidos o que se constituyan en el seno de Corporaciones o de Asociaciones legalmente reconocidas.

Art. 9.º La Agrupación o Agrupaciones de Cine-Clubs inscritas a su vez en el Registro oficial podrán ser objeto de especial ayuda económica así como del apoyo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, siempre que representen un sector importante de Cine-Clubs, y en las mismas dicha Dirección General tenga una representación con efectividad necesaria para conocer debidamente su actuación.

Art. 10. Se autoriza a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para dictar las normas complementarias y de ejecución de la presente Orden, pudiendo variar el número de socios a que se refiere el artículo tercero.

Art. 11. Por dicha Dirección General se propondrá dentro del plazo de seis meses, a contar de la fecha de esta Orden, un Reglamento de Cine-Clubs.»

LA FEDERACION NACIONAL EN MARCHA

Según se había anunciado, el día 13 de abril se reunió en Madrid la Asamblea general integrada por la mayoría de los Cine-Clubs españoles. El objeto de esta cita era, en lugar predominante, la elección de cargos de la Federación, según prescribía el Reglamento aprobado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Componentes del Cineclub Fas, de Bilbao, y del de San Sebastián, cumpliendo el encargo que por todos los Cineclubs se les había hecho en la I Reunión Nacional, dieron cuenta de las gestiones llevadas a cabo desde octubre hasta el momento de la Asamblea.

María Vicenta Basterrechea, tan querida por todos los que tienen algo que ver con la tarea de los Cineclubs, dió lectura a las adhesiones recibidas, indicando que todas ellas iban acompañadas de la correspondiente documentación, sin la cual no se consideraba válida la presencia de la agrupación correspondiente.

A sugerencia de uno de los presentes en la Asamblea, la Comisión Ejecutiva, formada por los señores Aycart, Tena y Cebollada, decidió revisar esas documentaciones a fin de establecer un orden de méritos en las votaciones subsiguientes para la elección de cargos. Votación que terminó con la admisión en pleno de todos cuantos se habían sometido a las prescripciones acordadas en la convocatoria, es decir, de todos aquellos que tuvieran la documentación completa.

Para una Federación Regional Catalana

El pasado día 12 de mayo se dieron cita en el Cine Club Montersols los diversos Cineclubs existentes en nuestra región, con el objeto de cambiar impresiones sobre sus respectivas actividades y sobre la reciente constitución de la Federación Española de Cineclubs. A dicha reunión asistieron representaciones de las principales ciudades de la región catalana, así como de las diversas organizaciones radicadas en Barcelona.

Se leyó un informe de las reuniones de San Sebastián y Bilbao, de las que surgió la idea del nacimiento de la citada Federación, propuesta en Madrid, en el transcurso de una reunión realizada recientemente. A continuación se leyó la Orden ministerial sobre Cineclubs del 11 de marzo del presente año — que aparece en estas mismas páginas — y que viene a proyectar una nueva luz sobre la problemática de las mismas.

Dada la unión geográfica — existente de hecho — entre todos los Cineclubs catalanes, fué sugerida la conveniencia de crear una Federación regional de dichos Cineclubs, que daría lugar a una mayor unión y al nacimiento de una colaboración conjunta más efectiva de los mismos.

Esta sugerencia mereció la aprobación de todos los asistentes, nombrándose una Comisión encargada de redactar el proyecto de Estatutos de dicha Federación regional, que serían discutidos y, en su caso, aprobados en una nueva reunión que se convocará oportunamente.

Curso de estudios filmicos

El Cine Club San Sebastián ha organizado un curso de estudios filmicos, bajo la orientación del Instituto de Investigaciones y Experiencias y Centro Nacional de la OCIC, especialmente dedicado a la formación de cuadros directivos para los diversos tipos de agrupaciones de cultura cinematográfica. El curso tendrá lugar del 15 al 27 de julio. La matrícula, incluido el alojamiento (pensión completa) en el Seminario Diocesano, oscilará alrededor de las 1.250 pesetas. Sin alojamiento, la matrícula será de 250 pesetas, con derecho a asistir a todos los actos del curso. Este curso está autorizado y bendecido por el Excmo. y Rvdmo. señor Obispo de la Diócesis.

ACTIVIDADES DE LOS CINECLUBS

CINECLUB PONTEVEDRA. — 17 febrero 1957: *Charlot emigrante y Crimen y castigo*. 10 marzo: *Demasiado tarde*. 24 marzo: Documentales ingleses. 17 abril: *Kermesse blanca* y *La balada de Berlín*. 21 abril: *El silencio es oro*.

CINECLUB VIGO. — 13 marzo 1957: *Demasiado tarde* (Au delà des grilles) de René Clément.

CINECLUB UNIVERSITARIO DE SALAMANCA. — Ciclo «Historia del cine». Del 22 de marzo al 26 de mayo 1957. Las sesiones de este interesante ciclo están programadas con arreglo a los siguientes capítulos: *Los orígenes* (Nacimiento del cine, *La historia del cine*, Lumière, *El gran Méliès* y *Viaje al Polo*); *En busca del estilo: el expresionismo* (un dibujo animado de Emile Cohl, *Sombras* y *El hundimiento de la casa Usher*); *Afianzamiento del estilo: las personalidades* (*Metrópolis*, de Fritz Lang; *La Tour*, de René Clair, y *Nanouk el esquimal*, de Flaherty); *El genio: Charlot* (dieciséis films cortos de Charles Chaplin); *Los grandes géneros cinematográficos: el «western»* (*El regreso de Draw Egan*, de Ince, y *La caravana del Oregón*, de James Cruze); *Los grandes géneros cinematográficos: la comedia* (*Una noche en Arabia* y *El abanico de Lady Windermere*, de Lubitsch); *Los grandes géneros cinematográficos: lo cómico* (films cortos de Stan Laurel y Oliver Hardy, Harry Landon, la Pandilla, Harold Lloyd y Max Linder); *Los ídolos* (*Juguete del placer*, por Gloria Swanson, y *Otelo*, por Emil Jannings); *Fin del mudo y comienzo del sonoro* (*El difunto Matías Pascal*, de Marcel L'Herbier, y secuencia de *Tormenta sobre Méjico*, de Eisenstein). Con motivo de este ciclo, el Cineclub Universitario de Salamanca ha editado un folleto con abundante texto y fotografías.

Además, este Cineclub ha realizado otras sesiones. Una dedicada a Elia Kazan, con *Pánico en las calles* y *Pinky*, y una con *Van Gogh*, de Alain Resnais, y *El séptimo cielo*, de Henry King.

CINE CLUB MONTEROLS (Barcelona). — Ciclo de cine americano. 28 abril 1927: prueba privada de *Lecciones de cinematografía*, film didáctico producido por el propio Cineclub, con presentación a cargo de Fernando Lorient. 5 mayo: *Mr. Arkadin*, de Orson Welles, y conferencia «Introducción al cine norteamericano», por Jorge Grau. 2 mayo: *Colorado Jim*, de Anthony Mann, y conferencia «Nuevos valores del cine americano», por Juan Ripoll. 26 mayo: *La jungla de asfalto*, de John Huston, y conferencia «Presencia europea en Hollywood», por José Luis Guarnier.

CINECLUB UNIVERSITARIO LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. — 3 marzo 1957: *La vida de María*, de Hernández Sanjuán, y *El forastero*, de Wyler. 31 marzo: *Santiago de Compostela*, de J. Rodríguez de Vicente, y *Au delà des grilles*, de René Clément.

CINECLUB UNIVERSITARIO (Barcelona). — 10 abril 1957: *La última oportunidad*, de Lindberg, y *Hombres intrépidos*, de Ford.

AGORA FOTO CINE CLUB (Oviedo). — III Semana Internacional de Cine. Del 12 al 19 de mayo 1957. Proyecciones: *Trampas*, *Il bidone*, *París 1900*, *Liebelei*, *El camino de la esperanza*, *Festival Max Linder*, secuencias de *Tormenta sobre Méjico*, *La Valse de París*, *Tierra sin pan* y *Olimpiada*. Charlas: «Presentación de la Semana», por José Antonio Cepeda; «El cine y la gente», por Eduardo G. Rico; «La idea, el pensamiento y el mensaje en el cine», por Vicente A. Pineda; «Los niños en el cine», por José Antonio Cepeda; «El humor en el cine», por Juan Azcona; «La batalla de las imágenes», por José Grañena. Además fueron proyectados durante la Semana varios documentales.

CINECLUB DE OPORTO (Portugal). — 24 febrero 1957: *The Gunfighter*, de King; 10 marzo: *Giulietta e Romeo*, de Castellani; 31 marzo: *Death of a Salesman*, de Benedek; 14 abril: *No way out*, de Mankiewicz; 28 abril: *The Well*, de Popkin y Rouse; 5 mayo: *Storm Warning*, de Heisler; 12 mayo: *Le plaisir*, de Ophüls; 19 mayo: *Quai des orfèvres*, de Clouzot.

CINE CLUB DE RIO MAIOR (Portugal). — 26 febrero 1957: *Ma femme est formidable*, de Hunebelle; 26 marzo: *Il bidone*, de Fellini; 30 abril: *Nimolchka*, de Lubitsch.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9,5

Y 8^{mm}, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Julio

JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 310739
BARCELONA

¡SENSACIONAL!

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

C O L A C I N A

Pídala en los buenos establecimientos del ramo:
Es una exclusiva de Cinematografía Amateur, S. A.

RONDA UNIVERSIDAD, 24

BARCELONA



El 16 mm. tiende la mano al 35 mm.

Por J. M.^a TINTORÉ

Hemos leído en la interesante revista italiana CINEMA RIDOTTO bajo el título «El 16 mm. tiende la mano al 35 mm.», una noticia cuyo contenido consideramos interesante para algunos empresarios cinematográficos de nuestro país, y por cuyo motivo vamos a reproducir en estas columnas.

"Ha tenido lugar en Roma, la Asamblea de la Primera Conferencia Económica del Cine Italiano, promovida por el Círculo Italiano del Cinema.

A la conferencia ha sido llevado un documento que resume los trabajos de la Comisión de Estudio. El documento se divide en cinco capítulos correspondientes a cinco problemas de orden general: financiamiento, producción, distribución, programación y protección del film nacional.

En el capítulo sobre el problema de la programación, el documento — entre otros proyectos — formula la siguiente propuesta para solucionar la crisis del Pequeño Empresario: "El Comité de Estudio ha examinado la precaria situación del Pequeño Empresario, que se halla obligado a sostener una fuerte competencia con la televisión y a ser alimentado exclusivamente con viejas películas de bastantes años y además en un pésimo estado de conservación. El Comité sugiere, como una de las posibles soluciones, la adaptación de los pequeños cines a la proyección de películas de formato reducido. Tal solución proporcionaría al Pequeño Empresario una disminución de gastos y un mejoramiento en la programación y en las condiciones técnicas de proyección."

He aquí literalmente lo que publica nuestro colega CINEMA RIDOTTO de Roma.

Desde luego, la solución que se apunta no es desatinada, antes al contrario, merece un serio estudio por parte de las empresas de numerosos cinematógrafos que, equipados con aparatos de 35 mm., funcionan en muchos pequeños pueblos.

Nosotros, por ahora, no tenemos el enemigo de la televisión, pero sí el aumento considerable de todos los factores que intervienen en el lanzamiento de un nuevo film. Ello, naturalmente, redundará en el costo de los alquileres que, asimismo, han experimentado un lógico aumento. Ahora bien, en las grandes capitales es posible neutralizar estos mayores gastos, pero no sucede lo mismo en los pequeños pueblos donde la densidad de su población apenas ha experimentado crecimiento en los últimos años, antes al contrario, en alguno de ellos la corriente emigratoria ha hecho descender su respectivo censo.

Por ejemplo, si en 1940 el pueblo X tenía una población de 1.500 almas, hoy al cabo de 17 años, tiene las mismas o quizá menos. Si de estos 1.500 habitantes calculamos que iban al cine unos 300, hoy este número seguramente no ha aumentado.

Entonces el Empresario podía hallar en el mercado films de 35 mm. por un promedio de 300 ptas., en cambio, hoy, con el advenimiento del color, ninguna distribuidora puede ceder su material por menos del doble de aquella cotización, dado el elevado costo de cada copia.

Como sea que la mayor parte de los nuevos títulos son en color, al Pequeño Empresario se le presenta la dificultad de no poder disponer del número de películas que precisa al año para su continuo desenvolvimiento.

El 16 mm. puede ser la solución, pues muchos de los títulos que en paso normal son en color, pueden ser puestos en explotación en 16 mm. en blanco y negro, permitiendo con ello su cesión en alquiler por un precio convencional que permita al Empresario defender económicamente su negocio.

En la misma revista CINEMA RIDOTTO, leemos otra interesante noticia, que asimismo reproducimos a continuación, pues refuerza nuestra campaña en pro del cine de 16 mm.

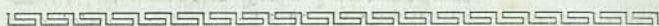
"En una barriada romana existen dos cines, uno equipado con proyectores de 35 mm. y el otro con aparatos de 16 mm.

Hace unos días, los dos locales proyectaban la misma película, Pan, amor y fantasía, y mientras el cine de paso normal registraba una entrada regular, el de 16 mm. tenía un lleno completo.

¿Cuál era el motivo por el que el público prefería asistir al local de 16 mm.?

Sencillamente, que la versión 35 mm. de Pan, amor y fantasía era en base a una copia con cuatro años de ininterrumpidos alquileres, rayada, con innumerables mutilaciones, sonido defectuoso por ruidos de fondo, etc. (añadimos nosotros, como ocurre muchas veces en nuestros cines de barrio), y, en cambio, la copia de paso reducido, estaba en perfectas condiciones de proyección, imagen clarísima, sonido perfecto."

Meditemos, pues, todo lo expuesto, y a no dudar sacaremos la conclusión de que en efecto al 16 mm. se le abre un amplio horizonte en el campo comercial.



MAHIER



MAHIER FILMS

Provenza, 215, pral.

Tels. { 37 73 86
37 15 33

BARCELONA

Pone a disposición de sus clientes la lista de material en 16 mm.

AFRICA BAJO EL MAR

por Sofía Loren - Steve Barclay

NAGANA

por Renato Baldini - Bárbara Laage

JAPON BAJO EL TERROR DEL MONSTRUO

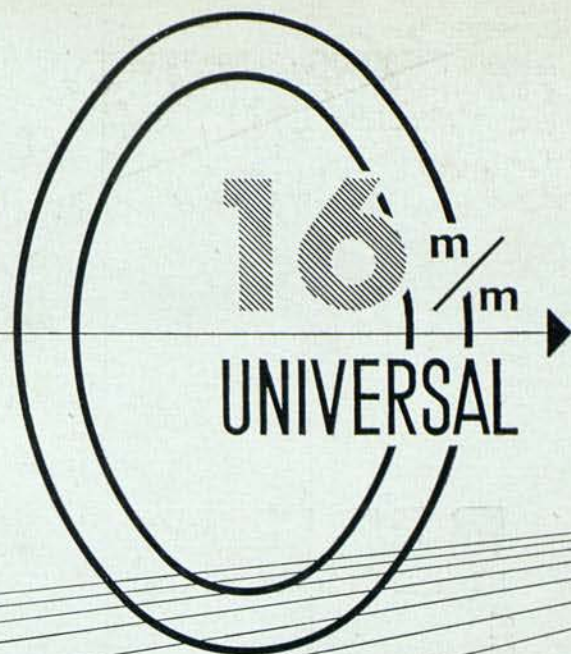
ASALTO A LA TIERRA

LA EMBAJADORA DEL AMOR

por Sofía Loren

y en preparación otros éxitos mundiales

EQUIP



Pan-Cinor 4

17,5 a 70 mm y 25 a 100 mm

El PAN-CINOR al lado de los equipos tradicionales 16 y 9,5: CINOR 1,5 de 17, 20 y 25 mm, y TELE-CINOR 2,5 de 75 mm o 3 de 100 mm, es el ingenioso dispositivo que permite el "travelling" sin desplazamiento de la cámara — Asegura a todos los focos una nitidez igual a la que se conseguiría con los mejores objetivos — Por si mismo constituye desde ahora, el más completo CONJUNTO DE OBJETIVOS para equipar una torreta.

Sobre todo si en los casos extremos, se le adjuntan los objetivos muy gran angular (62°)

Cinor

1,9 de 10 mm
y largo teleobjetivo (6 x)

Télécinor

4,5 de 145 mm



SOCIÉTÉ D'OPTIQUE ET DE MÉCANIQUE DE HAUTE PRÉCISION. 125 Bd DAVOUT. PARIS

FilmoTeca
de Catalunya

PERUTZ S.L., MUNICH/ALEMANIA

PERUTZ

¡Nuevas Emulsiones distintos Nombres!

presenta

SU NUEVA SELECCION DE PELICULAS ESTRECHAS PARA

1957

Películas para aficionados
Películas para profesionales
Películas para la televisión

TIPO 15/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-U15 película reversible en 16 mm o dos de 8 mm, de grano fino, sensibilizada para luz de día. Garantiza la obtención de vistas de máxima nitidez y calidad al mismo tiempo que un doble rendimiento de proyección.

TIPO 21/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-U21 película reversible en 16 mm o dos de 8 mm, de una sensibilidad cuatro veces mayor, con la graduación y los valores de color ajustados exactamente para luz artificial y televisión.

PELICULA NEGATIVA
16 mm 17/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-N17

el material universal para el trabajo del profesional moderno, para fotografías de toda clase, con luz de día o artificial.

PELICULA NEGATIVA
16 mm 21/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-N21

película especial para trabajos con luz artificial y de televisión.

PELICULA POSITIVA:

PELICULA POSITIVA PERUTZ DE GRANO FINO

de grano finísimo, máximo poder de resolución, satisface las más elevadas exigencias para películas copadoras.

NUEVA:

¡LA PISTA MAGNETICA!

Se suministran por fin las películas estrechas provistas de banda magnética para sonoro. La aplicación de ésta capa irá a cargo del famoso Servicio de Inversión Perutz.

REPRESENTANTE PARA ESPAÑA:

Pablo A. Wehrli S.A.

Calle José Bertrand, 3 - Tel. 30 98 04

Filmoteca
de Catalunya

ADEMÁS