

AÑO VII - 1959 - N.º 36

MAYO - JUNIO

otro cine

JUAN ANTONIO BARDEM
CINE Y TEATRO COMPARADOS
UN CINE NUEVO: JOSHUA LOGAN
LA TECNICA Y EL CINECLUB
FILMACION DE SOBREMESA
SONORIZACION DE
UN FILM AMATEUR
EL CINE AMATEUR EN LA UNESCO



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

PAILLARD *lanza su* CÁMARA

H16 M

Esta cámara para film de 16 mm. con un solo objetivo intercambiable, está dotada de todas las características que permiten abarcar los campos: amateur, microcinematografía, utilizaciones profesionales, exploraciones submarinas, etcétera.

Cámara H16 M, equipada con objetivo PAN CINOR Som BERTHIOT



- * Capacidad: bobinas de 30 metros, film de 16 mm.
- * Carga: automática.
- * Óptica: intercambiable.
- * Velocidades: de 8 a 64 imágenes segundo
- * Marchas: intermitente, continua e imagen por imagen.
- * Exposición: en funcionamiento a imagen por imagen, con instantánea (I) o pose (T).
- * Marcha atrás.
- * Posibilidad de acoplarle motor eléctrico.

De venta en todos los comercios del mundo

Cámara H16 M, equipada con objetivo KERN-PAILLARD Switar 1 : 1,4, f = 25 mm.



AÑO VII 1959 NÚMERO 36

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactor - Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA

Redactor adjunto:

JUAN RÍPOLL BISBE

Impreso en: INDUSTRIAS GRÁFICAS GASA S. L. Salvá 26 - BARCELONA

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Depósito Legal B. 2102. — 1958

Sumario

Editorial	El Cine Amateur ha ingresado en la UNESCO.
Artículos	José Palau: «Juan Antonio Bardem».
	José Torrella: «De como se aproximan y se separan Cine y Teatro».
	Juan Ripoll: «Un cine nuevo: el de Joshua Logan».
	Jean Clérond: «El sonoro en la expresión».
	Buceador: «El puente sobre el río Kwai».
	F. Ferrando y J. Torrella: 2.ª Competición de Estimulo.
	Luis Margalejo: «El concurso de Murcia».
	Juan Sallarés: «Crepúsculo».
	Karl L. Barleben: «Filmando en table-top».
	Objetivo: «La técnica cinematográfica y el Cineclub».
Cine amateur	Información general. Compra-venta de ideas. Intercambio de opiniones. Para el principiante. Concursos.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 — BARCELONA —	Teléfono 21 93 85
5 números	125 Ptas.
Suscripción de protector (5 números)	300 »
Extranjero (5 números)	200 »
PRECIO DEL EJEMPLAR	30 »

EDITORIAL

El cine amateur ha ingresado en la UNESCO

He aquí una efemérides relevante en la historia del Cine Amateur. El 20 de febrero de 1959 la Unión Internacional de Cine Amateur (UNICA) ingresó oficialmente en el seno de la UNESCO, organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

La admisión de la UNICA en la UNESCO había sido ratificada por unanimidad en la Asamblea General Extraordinaria celebrada los días 16 y 17 del mismo mes.

Dentro de la UNESCO, la UNICA forma parte del Comité Internacional de Cine y Televisión, el cual representa en el organismo de las Naciones Unidas todo cuanto concierne a los servicios audiovisuales del mundo.

Resulta clarísimo que esta entrada del cine amateur en el órgano cultural de las Naciones Unidas significa el reconocimiento de que los amateurs pueden tener auténtica influencia en el mejoramiento de la difusión de la cultura y en la aproximación de los espíritus. Y no hay duda, además, de que constituye un reconocimiento halagador de la labor que en ambos sentidos ha venido desarrollando la UNICA, órgano internacional del cine amateur que ahora ve robustecido su ya bien ganado prestigio y recibe el mejor premio a que podía aspirar.

Estando representada la UNICA en España por el Centro Excursionista de Cataluña (Sección de Cinema Amateur), que tanto pesó en la creación de aquel organismo internacional, y siendo dicha entidad editora de OTRO CINE, portavoz español de las inquietudes de los cineístas amateurs, huelga decir cuanto nos llena de satisfacción la noticia. En tan solemne ocasión, OTRO CINE renueva el ofrecimiento de sus páginas a cuanto redunde en interés del Cine Amateur entendido como instrumento al servicio del Arte, de la Cultura y de la amistad entre los hombres de buena voluntad, unidos a través del ancho mundo por una común afición.



NUESTRA PORTADA

JANET MUNRO. — Joven artista inglesa procedente del teatro. Nacida el 28 de septiembre de 1934. Descubierta para el cine por un representante de Walt Disney, intervino en dos películas producidas por él. Actualmente tiene a su cargo el primer papel femenino de la película "Tommy the Toreador", producida por Associated British Picture Corporation Ltd., con Tommy Steele de protagonista masculino, y que se rueda parcialmente en Sevilla.



Juan Antonio Bardem durante el rodaje de «Calle Mayor»

JUAN ANTONIO BARDEM

Por José Palau

La comprensión, y la consiguiente valoración, de las obras de arte, no pueden llevarse a cabo sin considerar, tanto lo que el artista quiso, como lo que pudo hacer. Lo primero, tiene que ver con la voluntad artística, con la voluntad de expresión; lo segundo, se refiere a la capacidad, a la habilidad técnica. Para que el producto artístico resulte satisfactorio, es decisivo que exista proporción entre la voluntad artística y la habilidad manual, porque, si ambas son necesarias, ninguna de ellas es suficiente. Vale la pena subrayar esta deficiencia porque ella se da con mucha frecuencia en los dominios de nuestra cinematografía. En efecto, a menudo comprobamos como rectas intenciones se malogran por falta de capacitación técnica; de la misma manera que, por desgracia, muchas veces esta capacitación se encuentra al servicio de malas intenciones. Malas, aunque sólo sea porque con ellas únicamente se persiguen beneficios materiales, sin pararse en los medios con tal de conseguirlos.

Si la obra de J. A. Bardem nos llamó en seguida la atención — que luego retendría — fué porque en ella advertimos la presencia de un cineasta en situación de decir correctamente lo que se proponía. Encontramos en él lo que tanto echamos de menos en la mayoría. Un acento de autenticidad dimanando de un impulso generoso, cordial, propio de un espíritu abierto a los demás. Y junto con estas disposiciones psicológicas, un talento indiscutible con respecto a los medios cinematográficos más adecuados para que aquella sinceridad llegara a conocimiento de los espectadores.

Juan Antonio Bardem, hijo de actores — Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro — nació en Madrid el 2 de junio de 1922. Durante la guerra estuvo en Barcelona, San Sebastián y Sevilla, para regresar, más tarde, a Madrid. En 1947 ingresaba en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Por entonces escribía guiones y ejercía el periodismo cinematográfico, dirigiendo, en compañía de unos amigos, la revista *Objetivo*. Su primera película fué *Una pareja feliz* hecha en colaboración con su amigo J. L. Berlanga.

El nombre de Bardem se impuso a partir de *Bienvenido Mr. Marshall*, realizada también en colaboración con Berlanga. «A posteriori», una vez ambos cineastas decidieron separarse, pudimos deducir que, en dicha película, correspondía a Berlanga el humor,

mientras había que cargar a cuenta de Bardem la sátira social. ¿Ustedes la recuerdan? ¡Claro! Un pueblo castellano, sumido en la mayor indigencia. Sus habitantes, todo lo esperan de unos señores americanos que, por lo visto, traen por doquier la prosperidad. Esperando la visita de estos poderosos señores, no se les ocurre otra cosa que organizar una mascarada andaluza con tal de impresionar favorablemente a aquellos extranjeros. Y como sea que el anuncio, expectación y esperanzas de aquella gente para nada responden a la realidad de los hechos, el pueblo conoce la más amarga de las decepciones.

Por cierto que se trataba de algo más que de una feliz ocurrencia como alguien se limitó a decir. Contaba mucho la sátira social en relación con una auténtica preocupación por los problemas españoles. El film era una lección de energía dirigida a los que, amparándose en un senequismo estéril — una resignación que no es sino pereza — se empeñan en confiarlo todo al cielo, pensando que resulta inútil luchar contra un destino implacable. Esta lección de energía podría resumirse citando una vez más el aforismo cargado de sabiduría ancestral que dice «A Dios rogando, sí, pero con el mazo dando».

Después, Bardem, trabajando ya solo, nos daba *Cómicos*, que continúa siendo la mejor de sus películas. Dos circunstancias coadyuvaban a un resultado tan feliz. Primero, el conocimiento directo que el autor poseía del tema de la película; el mundo de los «cómicos», el teatro visto por dentro. Hijo de actores, el mundo de entre bastidores le era familiar. Tenía de él, lo que podríamos llamar un conocimiento connatural. Y esto resulta ser muy importante, porque la inspiración que sostiene al artista, dispuesto a decir lo que piensa, a expresar lo que siente, es cierta emoción creadora que únicamente se da cuando el alma se estremece ante una realidad que se le impone, que le hiele, que le conmueve. Esta conmoción resulta fértil para el artista, porque es en ella donde planta sus raíces la inspiración. Y esto pudimos comprobarlo en *Cómicos*.

Otra circunstancia trabajó en favor del film, asegurando lo que podríamos llamar su pureza. Expliquémonos. Que conste que al defender la pureza de *Cómicos* no quisiéramos incurrir en contradicción, puesto que nada tenemos en contra del cine que se compromete en la problemática moral y social. Al contrario, sentimos las más vivas simpatías por este cine social que, precisamente, tanto atrae a Bardem, pero esta adhesión exige que se respeten las exigencias propias de la obra de arte, no sea, como sucede a menudo, que el afán de polemizar o de demostrar



«Muerte de un ciclista»

Este prestigio le permitió contar con una ayuda excepcional en cuanto se propuso rodar *La venganza*. De esta su última película, de la que se ha hablado lo bastante, para que resulte difícil no incurrir en repeticiones en cuanto alguien se propone volver sobre este tema. Y, no obstante, quisiéramos ahora resumir un punto de vista, una apreciación crítica lo más ecuánime posible, con la presunción de coincidir con nuestros lectores. Estamos empeñados en ello de momento que esta película fué tratada con un desacostumbrado rigor por parte de la crítica. Que conste. No estamos en contra del rigor, pero sí que pedimos que esta posición sea estable, responda a un criterio fijo y no, como sucedió, que una crítica, siempre benigna, se mostró particularmente severa con un film que, si tiene defectos, tiene igualmente cualidades más que suficientes para que se clasifique entre los mejores que han salido de nuestros estudios.

La verdad es que en *La venganza* hay como dos films superpuestos. Uno de ellos es espléndido. Se trata de un documental sobre Castilla y los segadores. Este documental significa la consagración cinematográfica de un paisaje que mucho tiene que ver con el temple castellano, este temple que tanto ha pesado en los destinos de nuestro país. Paralelamente a este admirable film, discurre una historia de rencor y de venganza. Historia planteada en términos vigorosos, cuyo desarrollo se inicia con firmeza, pero que luego, a medida que marchamos camino del desenlace, empieza a deslizarse por caminos trillados, de los cuales, precisamente, siempre Bardem se había apartado. Pero, esta falta de conexión que se advierte en las últimas secuencias, entre el vigor de la realización y las debilidades de la narración, no ha de oscurecernos el juicio hasta el punto de olvidar cuán estimable resulta esta película.

Terminamos. Con las líneas anteriores nos hemos propuesto consignar en estas páginas la importancia de una obra cinematográfica tal como la enjuiciamos en el momento presente, en esta primavera de 1959. Juicio que, como todos, depende de la perspectiva histórica. Quedamos en la espera de que no tendremos que rectificarlo.



«La venganza»

perjudique a los intereses artísticos. Como decía Aristóteles, la moral debe desprenderse de la obra de arte con la misma natural espontaneidad con que el perfume se desprende de la flor. Existe siempre el peligro de que el moralista se entrometa en el trabajo artístico en vez de confiar en él. Debería siempre tener la seguridad de que, si las cosas se llevan bien, la lección será visible para todos aquellos que, no contentos con «mirar», se esfuercen en «ver». Es decir, en comprender. Y en *Cómicos* sucedió que el artista prevaleció por encima de toda otra inquietud o preocupación. Contaba solamente el amor y la entrega con que el autor había salido al encuentro de una realidad. Es lo que queríamos decir al elogiar la pureza de este film que sigue su trayectoria sin impedimentos de ninguna clase.

Todo cuanto decimos en favor de *Cómicos* sirve para señalar los defectos de *La muerte de un ciclista*, en el cual, parte por exceso de preocupaciones meramente técnicas, parte por el deseo de decir, a la vez, cosas bastante inconexas, se vió alterada la perfección formal del film. Bardem evitará estos defectos en la película siguiente, *Calle mayor*.

También en este film son patentes las preocupaciones sociales. Aunque, no circunscritas a la realidad española, como pudieron pensar algunos, puesto que la angostura espiritual, el marasmo moral de la vida provinciana, que el film denuncia, no son peculiares de ningún país determinado, sino que se dan igualmente en todas partes. Ciertamente el mérito de Bardem consistió en eludir generalidades abstractas. Tuvo a la vista ejemplos concretos. Y, al concretar, al encarnar su idea, se valió, no podía hacerlo mejor, de un ambiente y de un medio específicamente españoles. Por lo demás, podemos decir que *Calle mayor* tal como lo hemos visto fué posible gracias a los antecedentes que suponían *I vitelloni* y *Marty*. Del film de Fellini, Bardem entresacó el tema del gamberrismo; del de Delbert Mann, la figura de la solterona que ha renunciado a la experiencia del amor. Y que conste que esto no se dice en detrimento de Bardem, por la razón sencilla de que nadie trabaja solo y que lo único que cuenta es la manera cómo las influencias pasan a formar parte del patrimonio personal de un artista. Y Bardem triunfó de esa prueba. Su *Calle mayor* ostentaba una inspiración coherente.

Con este film Bardem conoció el éxito. Y este éxito consolidó su prestigio delante de los productores.

De como se aproximan y se separan

CINE Y TEATRO

«Cine es una forma, la más moderna y prodigiosa, de la historia del teatro. Lo que la humanidad va a ver en el cine es lo mismo que ha ido a ver en 2500 años de teatro: el reflejo viviente de sus propias pasiones repetidas y animadas por el actor.»

Guillermo Díaz - Plaia ("Sobre la radical identidad entre cine y teatro". OTRO CINE. n.º 8).

Mi trabajo no pretende ser una réplica al del ilustre colaborador de OTRO CINE, sino sólo la exposición de unos puntos de vista relacionados con el tema cine-teatro.

No hay duda de que, **como espectáculo, como diversión, Cine y Teatro sirven a una misma apetencia** y hasta que sus respectivas líneas de evolución señalan unas direcciones convergentes. Pero **en tanto formas de arte, de expresión, Cine y Teatro son esencialmente distintos: dos líneas paralelas que no pueden converger.**

Hagamos una comparación. Pintura y escultura son, ambas, artes plásticas. Surgen de un mismo impulso humano: la reproducción estática de las formas. (Y, si se nos apura y retrocedemos más, encontraremos en ellas un impulso común al del cine: la reproducción de las formas vitales, incluida en ellas su dinámica; punto de origen, éste, que nada tiene de común con el del teatro.) Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre pintura y escultura en tanto formas

expresivas: la pintura es color y la escultura es volumen. Por encima del tema, por encima de estilos, lo que determina la pintura es el color y lo que determina la escultura es el volumen.

Puede que la humanidad vaya a ver lo mismo en el teatro que en el cine. Pero existe una diferencia también radical entre teatro y cine. Porque **teatro es, esencial y fundamentalmente, diálogo, y cine es, esencial y fundamentalmente, imagen.**

Ahora bien: hay que admitir, sí, que en determinados momentos, o en determinadas zonas, teatro y cine se aproximan, se rozan, del mismo modo que en otros aspectos y ocasiones se separan, se bifurcan.

Examinemos la línea evolutiva del Teatro. Señala Díaz-Plaia que el teatro nació mudo, como el cine. Coincidencia de arranque que realmente sería muy significativa si en el Teatro tuviese el mismo valor básico que en el Cine. El Teatro pudo haber empezado mudo, pero nada le impedía que fuese hablado desde su primer día. Empezaría mudo, creo, como expresión mímica derivada de la danza; siendo ésta, en tanto rito, la primera manifestación espectacular del hombre. Al pasar de ceremonia religiosa a espectáculo, la danza se convirtió en teatro a través de una zona mimica intermedia, hasta que a alguien se le ocurrió que aquello que intentaban expresar con gestos podía perfectamente expresarse con palabras. No era la forma silente, convengámoslo, la finalidad objetiva del Teatro como forma artística emancipada. El Teatro entendido hoy por antonomasia, el teatro griego y el renacentista, ofrecen como instrumento básico, como característica primordial, el diálogo. Incluso, a la inversa del teatro actual — a partir del romántico —, el anterior prescindía de decorados, y no puede decirse, por cierto, que se tratara de un teatro incipiente que no hubiese alcanzado su plenitud artística. O sea que para ella le bastaba el diálogo.

El cine ha ejercido una considerable influencia sobre el teatro y, a partir de aquél, éste hace por aproximárselo. Empieza a adquirir una importancia que jamás había tenido en teatro el director. Siempre había ejercido las funciones de director el actor que capitaneaba el elenco. Y siempre fueron estimadas por él muy por debajo de su actuación personal en las tablas. El gran público apenas conocía la necesidad, y menos la importancia, de una batuta directora para conseguir en el escenario un conjunto armónico. El divo lo era



Versión cinematográfica de
«La muerte de un viajante».

En «Ladrón de bicicletas», que pertenece ya a la antología del cine, predomina la imagen como elemento expresivo

todo, a veces hasta más que la obra misma, y se llegaba a ir al teatro para ver a una Sarah o a un Zaconni, lo mismo daba que interpretara una tragedia de Shakespeare o un melodrama de Sardou. **Hoy existe el concepto de teatro que podríamos denominar integral**, en el que se valoran y conjuntan todos los factores escénicos, empezando, no faltaba más, por la obra, y terminando por una musiquilla de fondo con la que se quiere subrayar un pasaje determinado. La escenografía deja de ser un simple decorado de papel desdoblado y adquiere corporeidad; las luces juegan un papel importantísimo; la interpretación secundaria se valoriza y se buscan los tipos idóneos para cada personaje. No se puede negar que todo ello es influencia del cine. Aún más, esta influencia se convierte en imitación — o emulación, pues no quiero que se atribuya al concepto un sentido peyorativo — cuando se crean en el teatro escenarios múltiples y cuando, como en «LA MUERTE DE UN VIAJANTE» — pongo por ejemplo bien conocido en España —, se juega libremente con el tiempo y con el espacio a la manera de ciertos montajes cinematográficos.

Pese a todo lo cual, lo fundamental del teatro — pensemos en la misma «MUERTE DE UN VIAJANTE» — sigue siendo el diálogo.

Y en la misma línea de modernización del teatro no faltan, en contra de los puntos de acercamiento al cine que acabo de citar, **fases de alejamiento**. Tal es la esquematización escenográfica, no ya sólo en decorados indefinidos, neutros, como el de «PROCESO DE JESUS», sino hasta en ambientes tan concretos y corrientes como el de «NUESTRA CIUDAD», resueltos por medio de esqueletos de decorados. Y mucho más significa aún separación de la línea cinematográfica la creciente adopción de lecturas escenificadas, así como las emisiones de radio-teatro, que han llegado a prescindir en absoluto de toda acotación fuera de texto — ni siquiera facilitan una idea previa del lugar de la acción —, mientras la transmisión de películas por radio no puede prescindir de un constante y molesto intermediario que explique la acción y describa los ambientes.

Y pasemos ahora a examinar la línea evolutiva del Cine.

El Cine empieza mudo. Pero, **a diferencia del Teatro, mudo alcanza su mayoría de edad**, su plenitud artística. Y ello porque, siendo el sonido para él una imposibilidad física, persiguió sus módulos expresivos dentro de un ámbito puramente visual. Ni siquiera, en un principio, pudo pensarse en el absurdo de que una fotografía llegara a hablar. Y no se olvide que el cine nació como eso: como una fotografía — expresión plástica —, sólo que en movimiento — expresión dinámica —.

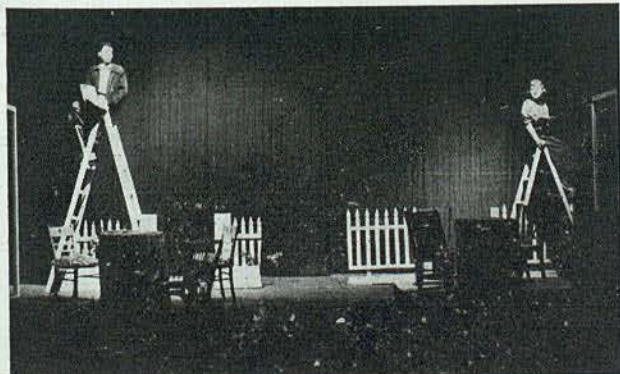
El Cine, pues, encontró un camino expresivo inconmensurable, a pesar de los rótulos que, la mayor parte de las veces por servidumbre a la masa, «ilustraban» sus imágenes. Y no se olvide que el sonido lo buscaron y lo introdujeron los técnicos, no los estetas del cine. Y sirvió de circunstancia determinante de su implantación el desastre económico en que se debatía la firma productora «Warner». Los artífices del arte cinematográfico silente laboraban cada día mejor dentro



de su limitación, y de lo que únicamente habían demostrado preocuparse es de poder dar un fondo musical apropiado a sus obras, para algunas de las cuales se escribieron partituras exprofesas o adaptadas («LOS NIBELUNGOS», «BEN-HUR»), tratando de evitar posibles desastres en la libre iniciativa de los pianistas y quintetos de las salas.

Aparte, incluso, de su nacimiento, y admitiendo que hoy nos hallamos con un cine dotado de sonido y, por tanto, capacitado para el diálogo como el teatro, **encontraremos en el Cine características que le separan del Teatro**. Una de ellas es su **necesidad de realismo escénico**. El cine surge como reproducción de la realidad, ni más ni menos. En «LLEGADA DE UN TREN» o «DERRIBO DE UN MURO», de papás Lumière, no existe, ciertamente, la menor preocupación estética; ni tan siquiera documental. Esas primeras pruebas venían pura y simplemente a satisfacer una curiosidad de física recreativa: la fotografía en movimiento. Pero ha llovido mucho desde entonces, y hoy el Cine nos brinda espléndidas obras de arte en producciones que no tienen nada, pero absolutamente nada que ver con el teatro porque carecen de ficción, que es una de las bases del teatro, y de convención, que es uno de sus contrafuertes. Me refiero a documentales de la calidad de «EL CONTINENTE PERDIDO», «EL IMPERIO DEL SOL», «EL MUNDO DEL SILENCIO»... ¿Es posible, ni aun admitiendo una posibilidad remota, de que obras como éscs puedan darse en las tablas? Ni acogiéndonos a un tema asequible y de sencilla escenificación, pongamos por caso «la artesanía de la alpargata», nos es imposible concebir una obra de teatro documental.

Pero el cine reproduce argumentos dramáticos de ficción, como el teatro. Y observemos que la necesidad de realismo del cine le impele a recrear, también en ellos, el ambiente por la imagen, cosa de la que puede bonitamente prescindir el teatro. «NUESTRA CIUDAD», la obra de Thornton Wilder que antes he citado, fué llevada al cine (en España se conoció con el título de «SINFONIA DE LA VIDA») y se le dió



«Nuestra ciudad», la obra de Thornton Wilder, convertida en cine como «Sinfonía de la vida», (Escenificación de «Palestra», de Sabadell).



En el «Otelo» visto por Orson Welles hay equidad expresiva entre imagen y texto.

una ambientación íntegramente realista, quitándole la singularidad que ofrece en teatro, perseguida no sin objetivo alguno por el autor, quien con su desnudez escénica se propuso precisamente dotar del máximo valor expresivo a la cotidianidad aparentemente vulgar de su diálogo y de sus situaciones.

La necesidad de realismo escénico informa plenamente el cine de nuestros días, en que se procura recoger los ambientes reales y, a ser posible, auténticos, en un prurito nunca igualado de veracidad. Ello en contra de la tendencia esquematista a la que parece volver el teatro. Sólo se admite la artificiosidad cinematográfica en obras deliberadamente artificiosas (en obras encuadradas en algún «ismo»: expresionismo, surrealismo...), como el inolvidable antecedente de «EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI» o, fragmentariamente, en plasmaciones de sueños o fantasías, como la intervención de Dalí en el decorado onírico de «RECUERDA» o el ballet de «LILI».

El cine, además, puede deshumanizarse y pasar del realismo feroz al abstractismo agudo. He aquí, pues, otra característica que le separa del teatro: su **posibilidad de abstractismo**. ¿Existe el teatro abstracto? ¿Existe el teatro químicamente puro; un teatro donde se pronuncien palabras sin sentido coherente o sin finalidad intelectual? Hay quien lo intenta. Todo se intenta en este mundo. Como hay quien crea un nuevo teatro sin palabras, y no se da cuenta de que vuelve a inventar la mímica o que imita pobremente al cine. En el cine sí existe el purismo: la imagen por ella misma, sin especulación intelectual alguna: reflejos de agua, sombras, figuras geométricas..., movimiento, en fin. De esto no pueden llenarse los programas semanales, pero existe. La obra del canadiense Mc Laren es un preclaro exponente de ello. Y aun existe el cine que comunica sensación de movimiento donde no lo hay: el documental de arte, que penetra en la obra del pintor y pone en marcha la ilusión de vida que el artista dejó plasmada en una estructura estática.

De modo que el teatro no puede prescindir del actor y el cine sí puede. Puede, incluso, prescindir del actor—del intérprete que finge—en obras en que aparezcan figuras humanas.

Finalmente, y aun dejando de lado el cine documental y el cine abstracto, y centrándonos en el cine argumental, que es el más cuantioso y el único al que puede achacarse

un emparentamiento con el teatro, encontramos como características diferenciales una serie de **elementos de expresión genuinamente cinematográficos**, al frente de los cuales se halla el montaje, la sucesión de planos, y luego los movimientos de cámara, los desplazamientos, la cámara viajera, las deformaciones ópticas; digamos, en una palabra, o en dos palabras, la omnisciencia y la omnipotencia de la cámara.

En contra de los puntos citados de alejamiento del teatro, encontramos en el cine puntos de aproximación. El primer paso en este camino fué ya dado en los primeros años del cine. Lo dió el mago Méliès al intuir las posibilidades del nuevo invento como espectáculo y, por ende, como ficción. El creó el escenario y los decorados, con tanta fantasía como ustedes quieran, pero escenario y decorados, ante los cuales aparecía el actor entendido como tal, o sea como el artista que interpreta, que finge, un personaje. Y justamente, como los diseñadores de los primeros automóviles, que no sabían moverse del coche de caballos, la escenografía de Méliès resultó calcada de la teatral. Luego la «Académie Française» hizo el resto, tomándose el cine por su cuenta.

Ya nunca más el cine prescindiría de la ficción argumental, aunque los genios creadores de una nueva forma de arte le emanciparan de los moldes teatrales y le dotaran de un tesoro expresivo propio.

La incorporación del sonido produjo momentáneamente una retrocesión seria y, a la larga, un peligro en constante acecho.

Dividamos el sonido en: música, ruidos y diálogo. Ya he dicho cómo en tiempo del cine mudo se perseguía un fondo acústico para la proyección de películas mediante el acompañamiento musical, de modo que en este aspecto la banda sonora venía a solucionar un problema tan viejo como el cine mismo. Los sonos ambientales tienen su importancia en cine, por lo mismo que he dicho de su necesidad de realismo. El valor expresivo de los sonos tiene un claro paralelismo con el de las imágenes, en tanto unos y otras producen en el espectador emociones de tipo sensorial. En cuanto a la voz humana, tiene para el cine, en principio, o en esencia, idéntico valor expresivo que los sonos y las imágenes, subrayado por la riqueza conceptual del lenguaje. Ya Marañón dió a la voz cinematográfica categoría de gesto. **Improvisemos un ejemplo:** tenemos ante nuestros ojos una pareja despidiéndose, medio

furtivamente, en una desierta estación de pueblo. Es de noche. El tiene cogido el mentón de la joven, mirándola en silencio, en un silencio que dice muchas cosas. Ella tiene los ojos húmedos. Se oye el silbido de una locomotora advirtiendo la próxima llegada del convoy. La muchacha, en un desgarrado intento, exclama: «¡No te vayas!». El plano ha terminado y nos ha ofrecido una conjunción cinematográfica — creo que perfecta, con perdón — de «imagen-sonido-palabra».

Ahora bien: cuando la palabra deviene diálogo, y diálogo conceptual, explicativo o polémico, del que dependa el curso de la acción o la comprensión de la tesis o mensaje de la película, entonces deja de ser esencialmente cinematográfico y pasa a la categoría secundaria — secundaria desde el punto de vista del cine — de elemento auxiliar. Como el teatro se vale de luces, de decorados y de fondos musicales, el cine se vale del diálogo. Y se corre el riesgo de una inversión de valores, que es lo que la mayoría de las veces acontece. O sea que el diálogo adquiere primacía sobre la imagen en el discurso cinematográfico, adulterando la esencia genuina del cine.

Y esto, amigos míos, es lo que sucede en una gran proporción de películas. Sucede, en parte, por la enorme voracidad de las pantallas cinematográficas, que necesitan temas y más temas, y hay que echar mano de todo sin pararse mucho ni poco en remilgos puristas. Sucede, en parte, por vicio de comodidad de los realizadores, los cuales, con el diálogo, se quitan de encima todo problema expresivo. Y sucede, también, por adaptación vegetativa, gregaria, del público. El público — cierto público que numéricamente es el que priva — llega incluso a no admitir, dentro del conjunto dialogado de una película, una escena sin diálogos. En una obra espectacular — y, por tanto, de público — como «EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAÍ», las secuencias nocturnas que preceden al final — magníficas escenas de ambiente y de suspense; lo mejor de la cinta con las secuencias iniciales de la llegada del batallón — cansan al público porque en la pantalla no se habla. Los documentales corrientes y los reportajes suelen preocuparse de llenar la banda sonora con comentario constante, aunque se digan cosas innecesarias sobre lo que la imagen nos está mostrando mejor, y aunque la monotonía del comentarista nos fatigue los oídos; pero, por lo visto, el gran público necesita oír permanentemente alguien que hable. Creo que en esto ha influido lo suyo entre nosotros el doblaje integral. Si no todo lo que vemos fuese doblado, apreciaríamos el valor visual expresivo de las películas con poco diálogo.

He aquí al cine cómico, uno de los más preciados capítulos del cine en su época silente. El diálogo lo ha matado. Hoy no existe cine cómico que sea realmente cine. Existen comedias interpretadas por comediantes teatrales, cuyo diálogo provoca la hilaridad del público y que podrían verse casi exactamente en un escenario. Pero no existe el cine cómico que hizo grande a un Chaplin, a un Buster Keaton, a Laurel y Hardy... y que no es posible reproducir en teatro. Desde que Chaplin decidió hablar — y le costó decidirse — lo más flojo de sus nuevos films son las escenas en que pretende filosofar con el diálogo, o hacer política, que aún es peor. Y lo de mayor calidad cinematográfica siguen siendo las escenas de comedia que siempre son mímicas. Menos mal que Jacques Tati revaloriza el cine cómico cinematográfico, y esta revalorización es una prueba fehaciente de lo que vengo diciendo.

Una parte considerable de la producción cinematográfica la forman las versiones de obras escénicas. La tendencia dialoguista del cine de hoy conduce a la utilización de cuanto



de interés — y hasta sin interés — produce el teatro. Es el teatro filmado. Considerado como una modalidad del cine-espectáculo, o del cine-instrumento de cultura, es perfectamente admisible y hasta aplaudible. Así como existe el cine científico y existe el cine informativo del noticiario y el reportaje, a los cuales no iremos a pedir emociones de tipo estético pero no podemos negar que cumplen una función, puede existir el teatro filmado, con más o menos sentido de adaptabilidad a la forma cinematográfica, y ante el que no vamos a pedir peras al olmo. Aceptamos que es un valioso instrumento difusor del teatro, de las grandes obras cuya puesta en escena escasea, y más fuera de las grandes ciudades, y nos permite admirar la labor interpretativa de célebres figuras extranjeras que difícilmente veríamos. Pero siempre, por bueno que sea, el teatro filmado es un sucedáneo. En el «HAMLET», de Lawrence Olivier, realización admirable, por cierto, la grandilocuencia verbal suena a vacío, a reproducción, a conserva. Le falta la comunicación directa, viva, del actor. Se necesita una especie de genio o de brujío — léase Orson Welles — que sepa comunicar a las imágenes de su «OTELLO» tanta o más intensidad dramática y expresiva que al texto sesperiano — que ya es mucho pedir —, y esta coyuntura sólo se da una vez cada equis años.

Pero ¿es compatible el cine dramático, es decir, el cine argumentado — aunque no proceda de fuente teatral — con la valoración primordial de la imagen por encima del diálogo? Yo creo que sí. Y ahí están, para demostrárnoslo, «EL GLOBO ROJO» y «CRIN BLANCA», películas de imposible versión teatral. (Atención: no me refiero a imposibilidad de tipo material como el hacer correr un caballo por la escena, o un tranvía, sino a las nacidas de una concepción dramática totalmente distinta de la teatral, por cuanto donde no hay discusión verbal no hay teatro.) Se me objetará que esas dos obras que cito son de duración breve y que su conflicto dramático es añejo, como propio de un héroe infantil, y reducido a este solo personaje — el niño —, ya que ni un globo ni un caballo pueden dialogar. Son obras realmente singulares, de excepción — que por esto están dando tantas vueltas por los cineclubs —, pero su existencia demuestra que el cine



pudo lograrlas y que, por tanto, su esencia es distinta a la del teatro.

Y además pueden citarse algunas obras cinematográficas de extensión normal, de conflicto dramático digamos también normal entre distintos seres humanos, en las que la imagen es dueña y señora de la expresión y el diálogo ocupa el lugar secundario, auxiliar, que entiendo le corresponde en el cine «SOLO ANTE EL PELIGRO», «LADRON DE BICICLETAS», «LA LEY DEL SILENCIO», «LA STRADA», «CALLE MAYOR». Cinco películas — y podríamos encontrar otras — a las que no se pueden regatear altos valores dramáticos de tipo intelectual, profundos y emotivos valores humanos. El diálogo tiene en esas películas su importancia — la suya —, pero no constituye su elemento expresivo fundamental. La imagen predomina como elemento expresivo.

Dijo René Clair que una persona sorda viendo una buena película, es posible que pierda un elemento importante de la trama pero no debe perderse su esencia. Esto es lo que sucede con películas como las que he citado como modelos. Con «CALLE MAYOR», de Bardem, hice esta prueba. Y comprobé que, salvando la escena en la biblioteca del casino, cuyo diálogo entre el protagonista y el intelectual de la ciudad podría amputarse sin perjuicio para la trama, todo lo demás puede seguirse aún sin entender el diálogo. Los largos monólogos de la protagonista, en que de hecho se convierten sus largos paseos con el falso pretendiente, no tienen valor alguno como diálogo; no son más que palabrería y palabrería con la que la ilusionada muchacha da rienda suelta a su felicidad y que llegan confusas y tintineantes a los oídos del ringido novio. Incluso el «OTELLO», a pesar de su fuente sesperiana, puede llegar a seguirse en su esencia argumental mediante la versión cinematográfica de Orson Welles, gracias a la fuerza expresiva de la imagen — y claro, a la simplicidad estructural del tema — Me ha dado ocasión de comprobarlo una reciente visión en 16 mm. con un sonido deficientísimo.

Las películas citadas son excepciones. Desde luego. Pero lo son por culpa de productores y de público, no por culpa del cine. Y, siéndolo, confirman la regla. Esto sin pasar por alto que se trata justamente de películas consideradas sin discusión como obras maestras del cine, lo cual resulta muy significativo.

El ideal sería que el diálogo se conformara con su función auxiliar como la música y los sonos, todos importantes. En un momento determinado del discurso cinematográfico el sonido o la música pueden adquirir primacía expresiva. Igual-

Con el cine de Mac Laren no pueden llamarse los programas semanales, pero existen (Begone dull care).

Dijo René Clair que una persona sorda no perderá la esencia de una buena película. Demostración: «Calle Mayor», de Bardem.

mente el diálogo. Pero no — ni sonido, ni música ni diálogo — en todo o casi todo el curso de la proyección. En «LA LEY DEL SILENCIO», por ejemplo, hay una escena en que la palabra se sitúa en primer término: la filípica del sacerdote ante el cadáver del estibador, al fondo del barco; pero es una escena; así como en otras, de esa y de otras películas, puede haberse confiado la fuerza expresiva al ruido — de un tren de un reloj, de una detonación o de cualquier cosa que en aquellos momentos deje de ser puro fondo ambiental para convertirse en ente dramático. En «SOLO ANTE EL PELIGRO» hay la secuencia de la reunión en la iglesia, donde se discute la situación. El diálogo es fundamental durante ese pasaje, pero no desvirtúa el conjunto visual del film; antes al contrario, sirve de contrapunto al ruido y actúa como de paréntesis, como de descanso a la tensión visual, y da aún mayor fuerza a todo lo que sigue. Igual podríamos decir del substancioso diálogo entre «Gelsomina» y «El loco», en el centro de «LA STRADA».

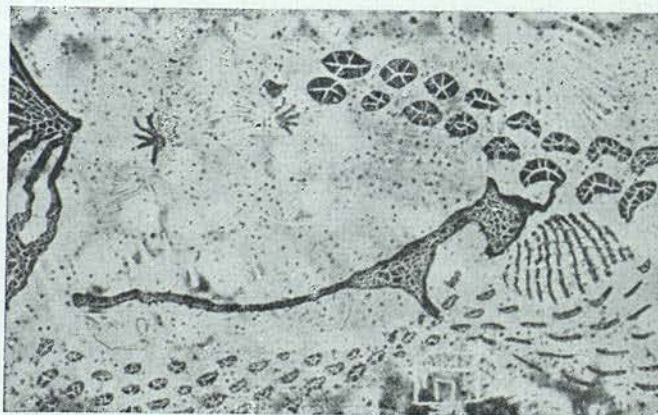
Ha dicho Juan Ripoll en estas mismas páginas que tiene tanto valor en cine lo que se oye como lo que se ve. Por mi parte ya me conformaría con que el cine corriente se mantuviera en ese punto de equidad: tanto monta, monta tanto, lo visual y lo acústico. Que el diálogo tenga valor, magnífico; pero que la imagen no deje de tener el suyo. Me conforta que José Pclau, el veterano crítico y ensayista, que hace algunos años parecía seducir por los valores puramente dialectales de films como «EVA AL DESNUDO» — película que en su momento fué juzgada como de extraordinario mérito y de la cual no se ha hablado más — haya con esado plena y reiteradamente, hace poco, su creencia en la primacía de la imagen. «No se trata — dijo un día — de que el cine sea estrictamente visual, sino esencialmente visual». Y otro: «Nos irrita un cine que, olvidando dónde reside su fuerza propia, la que ningún otro arte podría disputarle, sucumba a la tentación que significa la palabra».

Por más que el cine parezca que vaya abarcando todas las artes — literatura, música, pintura, danza — debe tener, como arte propio, una característica diferencial. Se sirve de otras artes como auxiliares, pero no las integra, no las fusiona, como algunos pretenden. La música siempre será música, aunque el cine la incorpore a sus tareas. A la inversa, Wagner quería crear un arte total y de su obra ha quedado, como valor propio y permanente, la música.

Y vamos, ya, a intentar un resumen.

La diferencia radical entre el teatro y el cine es:

— Que el elemento básico de expresión del teatro es la



palabra. Un verdadero autor dramático no empieza pensando un argumento y luego desarrollándolo en escenas teatrales, sino que empieza concibiendo unas situaciones teatrales claves, un punto polémico básico, de los que parte para desarrollar una acción y unos diálogos. El teatro puede incluso prescindir de acción mientras tenga discusión, es decir, diálogo; ejemplo: «SIN PROFESOR», la pieza del joven autor español Enrique Ortenbach.

— Que el elemento básico de expresión en el cine es la imagen. También el auténtico autor de cine parte de unas situaciones cinematográficas. (Lo malo es que hay escasísimos autores auténticos de cine —un René Clair, un Zavattini, un Bardem— porque la mayoría de los llamados guionistas son escritores procedentes de otras disciplinas y la mayoría de los temas escogidos son novelas y obras de teatro). Si el cine reproduce una acción entre seres humanos el diálogo es conveniente, incluso necesario (Por ello resulta forzado el experimento de «EL ESPÍA».) Pero la esencia, el sentido global de la obra, han de ser visuales, y es recomendable lo sean también los puntos álgidos de la acción, las situaciones culminantes del drama, las cosas que deciden el curso del argumento.

Teatro es el diálogo que pueda emocionarnos y prender en nosotros tan sólo escuchándolo, sin ver, no ya su escenografía, sino ni tan siquiera la expresión de los actores.

Cine es el relato visual que nos emocione y prenda en nosotros aun escuchando su diálogo en una lengua desconocida. (Y obsérvese que no utilizo, como René Clair, el ejemplo de una persona sorda, porque entiendo que el diálogo, aun sin comprenderlo, es necesario oírlo.)

Después de todo esto se me objetará que no he atacado el fondo de la cuestión: si el cine, como ficción creadora de un conflicto dramático y de su exteriorización espectacular, es o no radicalmente idéntico al teatro.

Para dilucidar esta cuestión será preciso dividir el cine en tres clases, valiéndonos de los datos aportados en el curso de este trabajo:

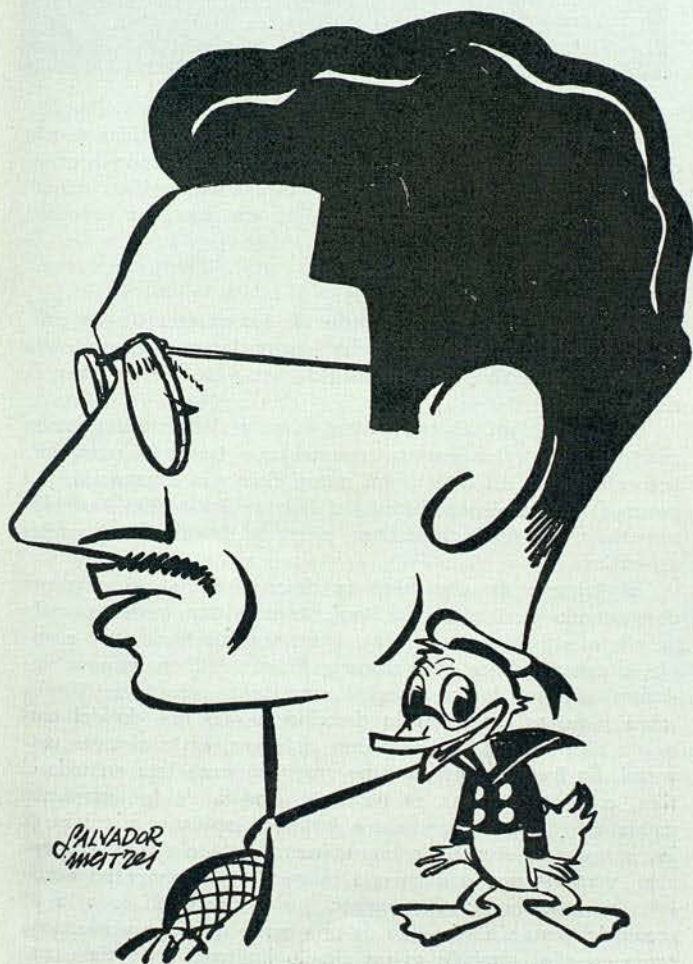
Existe, ciertamente, un cine-teatro —como existe un cine-novela— reproductor y difusor del arte escénico —o del arte novelístico—, cuyas identidades respectivas no cabe discutir.

Pero existe un cine-cine de imposible versión teatral. Su minoría cuantitativa no creo que importe para el caso.

Y existe un cine de base literaria —no necesariamente teatral—, en tanto que desarrolla un conflicto dramático previamente escrito en el guión, pero concebido en términos cinematográficos y expresado con medios esencialmente distintos a los del arte escénico.

José Torrella

El cineísta, su mascota y su característica



EL CINEÍSTA: Vicente Ferrándiz.
SU MASCOTA: El pato Donald.
SU CARACTERÍSTICA: Una predilección por el buen encuadre y el detalle sugeridor.

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

Un cine nuevo:

EL DE JOSHUA LOGAN

Joshua Logan ensaya con Mitzí Gaynor unos pasos de danza para «South Pacific»



DEL TEATRO AL CINE

El cine de Hollywood se ha visto casi totalmente renovado por la aparición de una nueva generación de directores, que, tras el empleo de un lenguaje cinematográfico evolucionado y de unos temas hasta cierto punto nuevos, han marcado la ruta hacia nuevos hallazgos.

En efecto, frente a los nombres clásicos de un Ford, un Wyler, un Brown, un Wilder, y tras el puente tendido por un Stevens o un Kazan, he aquí que, de la noche a la mañana, aparecen unos nuevos nombres que definen un nuevo estilo, cada uno de distinta manera y de acuerdo con su personalidad: Delbert Mann, Robert Aldrich, Nicholas Ray, Joshua Logan, etc.

Vamos a ocuparnos hoy de este último, singular autor dueño de una gama de recursos tan personal, que ello le ha permitido obtener un destacado puesto, ganado tan sólo con la realización de tres películas en tres años sucesivos.

Logan pertenece de lleno a ésta que podríamos llamar «nueva generación del cine americano», no tanto por su edad como por su postura, puesto que nació en 1908 en el estado de Texas. Como otros cineastas modernos, Logan ha llegado al cine tras muchos años de labor en el teatro; los nombres de Kazan y de Robert Aldrich podrían acompañarle en este paso de la escena a la pantalla que no deja de ser, a la vez, curioso y sintomático.

Actor y escritor en su juventud, en 1930 ganó una beca para asistir a los cursos que en Moscú daba el famoso Stanislavsky en su «Teatro del Arte»; allí pasó Logan unos ocho meses y luego comenzó su carrera por los escenarios de Broadway. Siendo joven, se siente atraído ya por el cine, pero las dos películas que rueda en 1938 no son más que un fracaso: **History is made at night** y **I met my love again**. Vuelto a Broadway, se distingue por la espectacularidad con que viste las obras por él dirigidas, algunas de las cuales habrá de llevar más tarde al cine: **Mister Roberts**, **South Pacific**, **Picnic**, **Bus Stop**, **Fanny**, son los títulos que le hacen cosechar mayores éxitos. Su predilección se dirige hacia la comedia musical de gran espectáculo, que monta de una manera dinámica y espectacular, al modo, por ejemplo, de las direcciones escénicas de Copeau o de Gaston Baty.

Vuelve a tener contacto con el cine al escribir los diálogos de **El jardín de Alá**, pero no será hasta 1955 cuando logrará su primer gran éxito cinematográfico: será con **Picnic**, versión de la obra teatral de William Inge, autor de gran éxito mundial, a quien se debe, entre otras cosas, la famosa **Vuelve, pequeña Sheba**. En 1956, el propio Inge le servirá su segunda película, **Bus Stop**, y en 1957 será otra adaptación literaria — esta vez una novela de James A. Michener — la que llevará a la pantalla: **Sayonara**.

Con sólo estos tres títulos, ciertamente discutidos y aún de distintas calidades, Joshua Logan ha logrado conquistar un sitio destacado dentro del panorama cinematográfico actual. Veamos, pues, a continuación, cuáles son sus características.

SUS TEMAS CARACTERÍSTICOS

Aunque Logan no sea el autor de los asuntos de sus películas, el solo hecho de escogerlos y tratarlos a su modo indica ya una predilección, una manera de ser y de pensar características.

En efecto, en sus tres únicos films podemos hallar cierta continuidad, ciertos puntos comunes que bastarán para darnos cabal idea del mundo del autor. Bajo sus diferencias, y a pesar del tratamiento distinto a que en cada film han sido sometidos, es fácil comprobar cómo se perfilan tres temas específicos.

El primero de ellos será la descripción de un ambiente determinado que, a su vez, nos ofrecerá una perfecta visión de ciertos aspectos de la vida americana, al modo, por ejemplo, a como lo hace a su manera, Robert Aldrich. Es una verdadera pintura de la sociedad americana actual. En **Picnic**, sobre todo, es magistral la descripción que nos da del ambiente provinciano, ambiente que, a la vez, es totalmente universal. En **Bus Stop** este mismo provincianismo late en todo el film, aunque esta vez se haya prescindido de la descripción ambiental y se reduzca todo a intuir el ambiente a través de los personajes. Aunque aparentemente alejada de tal concepción, veremos que a poco que se medite, **Sayonara** no queda lejos de esta línea; ciertamente, no se trata de la vida de provincia, pero sí de la vida de una gente que vive y reacciona como en ella; también es un círculo limitado y concreto, con sus pequeños problemas, que consiguen desligar a sus personajes del mundo en torno y les obligan a encerrarse en esta atmósfera reducida del clan; los límites son más morales que geográficos, pero logran conseguir el mismo efecto.

Porque, partiendo de estos ambientes, Logan va mucho más



Los personajes de «Bus Stop» esconden tras su comicidad, el drama de la Soledad

allá y nos plantea un agudo problema: la denuncia de una moral burguesa y conformista, aferrada a una vulgaridad de acción y pensamiento. Afortunadamente, las circunstancias obligarán a todos estos pequeños mundos a despertarse, a elevarse sobre sí mismos. El mundillo plácido y tranquilo de **Picnic** se estremecerá frente a la vitalidad de este Hal Carter, tipo humanísimo que viene a despertar a esas conciencias dormidas. Al no menos plácido que torman el general Webster, su mujer y sus oficiales, se verá zarandeado por esta deserción espiritual del comandante Gruver (**Sayonara**). A su vez, el mundo monótono, cerrado, incomprensiblemente cerrado, del rancho, de los vaqueros, de la posada, del café cantante, se verá rebasado por la llegada del amor (**Bus Stop**).

El tercer estadio es más profundo y es el que determina decididamente la temática de Logan: la soledad de todos estos mundos y de todos estos personajes. La soledad geográfica y moral, de la provincia, del pueblo o del destacamento militar, va acompañada por esta otra soledad, mucho más amarga, de cada uno de los personajes.

Esto es lo que hace que el cine de Logan se eleve y alcance una indiscutible categoría dramática. Esto hace que tras la banalidad del tema y el pintoresquismo de los personajes, surja el drama verdadero: se pasa insensiblemente de la comedia inofensiva y regocijante al drama violento, con lo que la simple comedia sentimental queda rebasada por completo por los valores más profundos puestos en juego. Joshua Logan es maestro en la pintura de este «climax» que, sin darnos cuenta, va tomando cuerpo a lo largo de sus films; detrás del final feliz, de los personajes simpáticos, del ambiente amable, laten unas pasiones fuertes, de la más pura fibra dramática.

Tras la fiesta campestre, estalla el drama pasional y violento de **Picnic**: la soledad de Hal por una parte, la de la solterona Rosemary por otra, serán los ejes del drama. Pero tras ellos viven esas tremendas soledades de Magde, incomprendida y frenada en sus deseos por su madre; de la misma madre, abandonada por su seductor, y más sola luego cuando la hija se marcha; de la adolescente Millie que ha asistido a unos acontecimientos que repercutirán en su espíritu todavía ajeno a las pasiones del mundo; de Howard, el tendero solitario, que se ve casado a la fuerza...

No es otro tampoco el tema de **Bus Stop**: la soledad personal de esa pareja de provincianos, lanzados al mundo, que sólo podrá remediarse con su unión definitiva; ¿pero, y la soledad de este amigo del vaquero, que renuncia a volver al rancho porque aquél ya tendrá ahora quien le cuide? ¿y la soledad de esta mujer, dueña del parador, que ha de luchar entre el deseo y la virtud, cada vez que el conductor del autobús pretende ofrecerle su compañía? ¿y la soledad de su sobrina, la chica que confiesa que no se ha enamorado todavía?

No menos elocuente y patética es la soledad de los héroes de **Sayonara**: el sargento Kelly, a quien nadie apoya;

Eilen Webster, al fin rechazada por su novio, el comandante Gruver; este mismo, luchando solo por obtener el reconocimiento al amor de Ana Hogi...

Pero esta soledad ni siquiera queda vencida por el recurso del final feliz, que hay que reconocer que Logan utiliza con gran inteligencia. El final de sus films es de una amarga ambigüedad que sólo la confianza en un amor heroico podrá hacer desembocar en un clima favorable. Efectivamente, nos es lícito por completo preguntarnos si Hal y Madge hallarán la felicidad con su amor, si Hal quedará siempre como mozo de hotel o si su afán de aventuras y su espíritu rebelde no le llevará quién sabe a qué y a dónde.

Asimismo, nos preguntamos si los sueños de gloria de Chèrie no resurgirán luego frente a la monotonía de la vida en el rancho, o si Gruver y su esposa japonesa no habrán de verse separados por algún acontecimiento parecido al de la orden abolida que iba a separar a Kelly de la suya.

Ahí es donde halla Logan las más felices expresiones de su cine. De este cine que alcanza la poesía partiendo de una singular ironía o hasta de una aguda caricatura que luego, paulatinamente, y por caminos de gran belleza, se va transformando hasta las más altas cimas de la emoción.

LOS PERSONAJES

Aunque ya esbozados en el apartado anterior, precisa volver de nuevo sobre algunos personajes, por la riqueza de sus matices y por el coeficiente de realidad que tras sí encierran.

Muchos de ellos se repiten en las tres películas, cómo obedeciendo a unas constantes que nos habrán de enriquecer el conocimiento del mundo de Logan.

El tipo de Hal Carter es un tipo humanísimo, americano clásico, instintivo, de reacciones brutales y sanas. Su paralelo es el vaquero de **Bus Stop**, aunque éste esté menos definido. Su evolución viene dada ante el encuentro con el amor: a Hal le hace reflexionar la figura serena y entregada de Madge, al igual que al vaquero le hará cambiar la exigencia de unos nuevos modales para con Chèrie.

Madge, la heroína de **Picnic**, no deja tampoco de tener cierta semejanza con Chèrie y, a la larga con Ana Hogi, la actriz de **Sayonara**. Es el tipo de la mujer dulce, sumisa, consciente de su belleza, pero sin que ello la lleve a alardear de excesiva coquetería. Su entrega al hombre que la ama es total, por sobre todas las barreras y convencionalismos.

Los tipos de las madres, tanto en **Picnic** como en **Sayonara**, son de una realidad impresionante. Es la madre experta que, puesta a buscar la felicidad de su hija, la aboca a la infelicidad. La razón suprema del matrimonio de conveniencia elude cualquier consideración acerca de la verdadera felicidad y del verdadero amor. Sus consejos son tan egoístas y mezquinos como normales. Dentro de esta línea del conformismo, ahora ensanchando su campo de acción, habrá que situar al coronel Crawford, de **Sayonara**, el hombre que se opone a las bodas mixtas sólo porque así está ordenado.

El personaje de Rosemary, la solterona histérica de **Picnic**, es uno de los más lúcidos que ha creado Logan. Su realismo llega a ser escalofriante, y el drama de su soledad mal comprendida y peor soportada se yergue poderosamente sobre todo el film, de forma que hubiese permitido un nuevo argumento para otra película.

Millie, la hermana pequeña, nos conduce por unos momentos a este despertar de la adolescencia que Renoir había tratado tan delicadamente en **El río**. Es de notar aquí cómo este problema ha sido tratado, aunque secundariamente, con un elogiado tino.

Como personajes tratados despectivamente y sin una ex-

cesiva penetración, cabe citar a Alan Benson, el novio millonario de **Picnic**, tan mezquino, y el general Webster, de **Sayonara**, curioso tipo de militar que es gobernado no sólo por su esposa, sino por los jefes a sus órdenes, especialmente el coronel Crawford. Curiosa figura la de este general, que no sabemos si entraña alguna significación más profunda, o es sólo un recurso fácil para jugar la intriga del film.

En general, la trayectoria de los principales personajes de Joshua Logan viene dada en función de su transformación por el amor. Los tres protagonistas masculinos de sus tres films superan las características limitadas de su personalidad, transformados por el amor, que primero no conocían en su más profundo sentido y que al serles revelado les señala su evolución.

Del mismo modo, los femeninos. Superan, por el amor, el conformismo (**Picnic**), la antipatía (**Bus Stop**) o el rencor creado por la guerra (**Sayonara**). También las reacciones de Rosemary y de Millie vendrán señaladas por esta presencia del amor, aunque de distinta manera: paroxismo en una, asombro en la otra.

Por su parte, Kelly y Katsumi, el matrimonio mixto de **Sayonara**, llevarán su amor al más alto grado de expresión, hasta perder la vida antes que perderlo a él.

Todos los demás personajes quedan alrededor de este núcleo central: unos sin comprenderlo (**Picnic**), otros tratando de favorecerlo (**Bus Stop**) y otros, en fin, combatiéndolo (**Sayonara**).

Queda por decir, en estos párrafos dedicados a los personajes, cómo Joshua Logan se ha manifestado como un extraordinario director de intérpretes. Su larga experiencia teatral le ha valido el poder obtener un rendimiento efecacísimo de los actores que ha escogido para sus films: el partido que saca de un William Holden, de un Don Murray prácticamente desconocido, o de un Marlon Brando tan afectado a menudo por los resabios de la «Actor's Studio»; la calidad de esta tierna Kim Novak que nos presenta, o de esta Rosalind Russell, jamás tan expresiva, y de esta maravillosa Marilyn Monroe que prácticamente ha hecho con él sus primeras armas como actriz, valen por sí solos para definirnos a Logan como un director de primera categoría.

Pero para confirmarlo, pasemos a examinar su labor de director en sus películas.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Por su procedencia teatral, era de temer que Joshua Logan nos brindara un lenguaje cinematográfico elemental y, en todo caso, servil al espíritu y a la técnica teatrales, puesto que todos sus films han sido antes obras dramáticas. Sin embargo, afortunadamente no fué así, puesto que Logan no sólo ha vencido el «handicap» que supone toda adaptación teatral, sino que ha venido usando de un lenguaje filmico tan singular como sorprendente.

Su primera característica es el virtuosismo, que nos asombró comprobar ya en su, prácticamente, primera película, **Picnic**. Pero su mayor mérito consiste precisamente en no mostrarnos explícitamente tal virtuosismo, sino en usar de una «técnica escondida», de modo que el espectador no se da cuenta de su presencia. Demostrar la habilidad es, para él, equivalente a no haber logrado la obra: «si me felicitan por mi técnica, siento no haber conseguido lo que me proponía», dijo en cierta ocasión.

Sus films son, desde luego, brillantes, y en ellos hace gala de una feliz riqueza expresiva. Su estilo está lo más lejos posible del «teatro filmado», a lo Cocteau, por ejemplo, ya que se sirve de medios de expresión auténticamente cinematográficos.



Logan, a pesar de sus 50 años, es un hombre joven. Joven en el sentido de que ha llegado al cine en 1955, virgen de todo apriorismo estilístico, y desde el primer día ha asimilado los medios de expresión que el cine le ofrecía. Así, desde el punto de vista técnico, sus características se basan en el uso sistemático del cinemascope y del color. Logan es un hombre «que piensa» en cinemascope y en color; ni siquiera se plantea la cuestión de que el cine pueda hacerse de otro modo. Esto le ha valido sustraerse a los problemas de cualquier otro director acostumbrado a la pantalla pequeña y al blanco y negro; de ahí viene esta naturalidad y esa flexibilidad de que hace gala en sus films. A título de ejemplo, basta comparar cualquiera de sus obras con el primer cinemascope de Elia Kazan, **Al Este del Edén**. Aquí, Kazan se ha planteado el problema de las dimensiones del cinemascope como un problema matemático, y lo ha resuelto con un rigor admirable, sí, pero que confiere a la película una rigidez total: casi siempre, el encuadre está resuelto con una composición geométrica de tres personajes, uno de ellos en profundidad de campo, no en función del montaje interno del cuadro, sino de la pura composición estética del encuadre; cuando no, abunda en composiciones en diagonal en profundidad y hasta en alguna ocasión llega a suprimir el cinemascope oscureciendo los márgenes de la pantalla (la famosa escena del pasillo que precede al conocimiento de la madre).

Pues bien, Joshua Logan no tiene necesidad de valerse de tales artimañas. Trata la pantalla grande con toda naturalidad, realiza innumerables tomas desde muy distintos puntos de vista (la descripción de la villa en **Picnic**), utiliza a menudo el procedimiento de campo-contracampo, y se complace en prodigar los primeros planos. A este respecto, son de notar los primeros planos de Don Murray y Marilyn Monroe en **Bus Stop**, cuando están abrazados y nos los muestra en campo-contracampo. Otras, lo logrará presentándonos el rostro de Marlon Brando llenando el primer término de todo el margen derecho del encuadre, mientras el resto lo ocupa la figura de Miiko Taka en segundo término. En otras, en fin, se valdrá del color, que llenará los márgenes vacíos del cuadro con las tonalidades oportunas a cada plano. Feliz solución es la que nos da en un momento de **Bus Stop**, cuando nos presenta un primer plano de Don Murray en el autobús, recostada la cabeza sobre sus brazos cruzados en la nuca, de forma que brazos y codos llenan por entero los márgenes del cuadro que el rostro dejaría vacíos.

Es de notar también, según se desprende de todo lo dicho, la soltura con que se mueva la cámara, con la que logra un efecto particularmente singular al final de **Picnic**, con un



plano general, tomado desde un helicóptero, que nos muestra el tren y el autobús corriendo paralelamente.

El color, decíamos, es otro medio del que se vale con gran acierto. Hasta ahora ha empleado sólo dos sistemas: el Tecnicolor (*Picnic* y *Sayonara*) y el De Luxe (*Bus Stop*), con resultados sorprendentes, precisamente porque son dos sistemas no demasiado perfectos: sobre todo, con los azules oscuros, siempre difíciles de tratar con De Luxe, y que él ha conseguido matizar estupendamente. De su empleo del color destaca la armonía de conjunto que consigue lograr; el uso del amarillo, del rojo o del azul confiere una belleza singular a sus films, de forma que contemplarlos es una verdadera fiesta para los ojos. Este afortunado empleo del color es en Joshua Logan una de sus principales características, hasta el punto que estas armonías cromáticas le han salvado algunos puntos débiles de sus films.

Naturalmente, el logro de esta perfección cromática viene determinado por un inteligente empleo de las luces. Insensiblemente unas veces, con mayor espectacularidad otras, la luz juega un papel preponderante. Como momentos espectaculares, podemos recordar los anocheceres o la escena de la discusión en el embarcadero, en *Picnic*; la de la actuación de Chérie en el café cantante, con la luz roja que la ilumina, en *Bus Stop*; o las abundantes representaciones teatrales y la lucha callejera de *Sayonara*. También en *Picnic* asistimos a un empleo dramático de la iluminación: las escenas de exposición y presentación de los personajes se realizan a plena luz; en cambio, las escenas dramáticas se dan por la noche, entre sombras.

Vale la pena destacar algunos momentos de empleo de luces y color, por su perfección y belleza: por ejemplo todos los exteriores de *Picnic* e, incluso, la aparatosa puesta de sol; la citada escena de *Bus Stop*, de la canción de Chérie, con un ventanal azul al fondo, a la izquierda, y los abigarrados colores de los vestidos de los vaqueros en la penumbra; el largo diálogo, en *Sayonara*, entre Gruver y Ana Hogi cuando se hablan por primera vez en casa de Kelly: primeros planos, campo-contracampo y, al fondo, unos colores que van cambiando imperceptiblemente. Una maravilla es, también, el largo plano de Kelly y Katsumi, vacantes en su lecho de muerte, plano que nos brinda unas combinaciones delicadísimas de color, ayudadas por las gasas y velos transparentes, escena que recuerda un tanto el comienzo de *La puerta del infierno*, de Kinugasa.

También en el montaje se revela Joshua Logan como extremadamente personal. Aunque, en principio, se sitúa en la línea del montaje analítico clásico (planos cortos y de sucesión rápida), en otros momentos se inclina por el montaje interno del cuadro, aunque sólo sea jugando con el color, y tiende al plano largo (diálogos de *Sayonara*). Donde mejor se encuentra él es en las abundantes escenas de fiestas espectaculares, que se complace en prodigar. Aquí es donde da lo mejor de sí mismo, ayudado por la brillantez que el color y el cinemascopio confieren a las escenas multitudinarias. Cabe decir que toda la secuencia del *picnic* es una maravilla, total.

En «Sayonara» no se ha profundizado el problema de las relaciones entre americanos y japoneses

men: de antología, por su ritmo, por el empleo del montaje (plenamente clásico), y por la belleza abigarrada que deriva de los ángulos de toma y de los colores. Escenas, éstas, a las que habrá de volver a cada nueva película: el rodeo de *Bus Stop* (con un plano estupendo, en panorámica vertical descendente, de las gradas vistas por atrás y desde abajo), otro ejemplo de buen cine, o los numerosos virtuosismos de las escenas análogas de *Sayonara*, las excelentes representaciones de marionetas, del Kabuki y del Matsubayashi.

REALIZACIONES Y PROYECTOS

Hay que señalar, empero, que su línea de actuación no ha rayado siempre a la misma altura. En este estudio hemos venido hablando en plan de igualdad e indistintamente de todas sus películas, a fin de establecer las características de su estilo y de su pensamiento, pero es bien notorio que existen unas claras diferencias de uno a otro de sus films.

Con *Picnic*, Logan se nos reveló y nos sorprendió como un realizador sencillamente genial. Era difícil imaginarse que estábamos prácticamente ante una primera película. Tanto por su realización y por su ritmo, como por su profundo dramatismo, *Picnic* se ha situado entre los mejores films de estos últimos tiempos. Cabía esperar, lógicamente, que Logan se iría, si no superando, sí manteniendo dentro de esta misma línea, pero los resultados posteriores no han podido menos que decepcionarnos.

Entiéndase que la decepción está en relación directa a la categoría del realizador, pues se trata en todo momento de excelentes films, pero que no están a la altura de *Picnic*. Este es el caso.

Bus Stop contiene todavía una buena dosis de dramatismo. Siguiendo la misma línea de *Picnic* en cuanto que comedia de costumbres, el drama que allí alcanzaba a una comunidad y se hacía, por lo mismo, colectivo y social, aquí se personaliza en estos dos pobres seres que, tras las risas del espectador, dejan entrever su profunda tristeza. En el fondo, a pesar de ser divertidísima, *Bus Stop* es una película llena de melancolía, de contenida emoción, que esconde un drama conmovedor: el de estos dos pobres seres, solos y abandonados a sí mismos, que esperan alcanzar la felicidad con su unión. Sin embargo, y en relación al inmenso problema planteado en *Picnic*, esta delimitación del drama a dos personajes hace que la tensión dramática, contra lo que pudiera parecer, se desperdigue.

Mucho más evidente es la inferior calidad de *Sayonara*, hasta ahora el último film de Logan. En principio, los ingredientes son los mismos, pero todo queda mucho más híbrido, de forma que lo que hubiese podido ser un tema profundo y dramático se queda en pequeña historia sentimental. Hay unos temas, en germen de primera calidad: el problema racial, sobre todo, el odio y el amor entre dos razas distintas y entre dos pueblos que habían sido enemigos, no es tratado en absoluto; tampoco el otro problema, el de la rebelión del subordinado contra el poder a que está sujeto, el de la rebelión del comandante contra las ordenanzas militares, está tratado de una forma convincente. En *Sayonara* no es un americano quien se enamora de una japonesa, no un comandante quien ama a una actriz, sino que es un actor famoso que debe casarse, por exigencias comerciales, con la estrella del film. Estas concesiones son las que hacen peligrar los buenos momentos de la película, así como también el prestigio de Joshua Logan, a quien, precisamente por la categoría que ha alcanzado, debemos exigirle cada vez un esfuerzo mayor.

¿Qué nos deparará ahora...? De momento sabemos que está rodando otro film más espectacular, si cabe. Es la adapta-

(termina en la pág. 22)

El sonoro en la expresión

por Jean Clérond

De naturaleza tengo un carácter dulce y pacífico, y puedo decirles que no tengo nada de violento ni en mis actos ni en mis escritos, pero...

... Vamos a tratar un tema que quizá me exaspere un poco, con perdón de mis lectores y amigos: la sonorización de un film amateur.

¿A qué se resume generalmente una sonorización de un film amateur? Un fondo musical general y un comentario (Oh! Un comentario!...) Entendemos por fondo musical aquel juego de discos utilizados por el amateur, ya que no es cuestión de suponer que va a componer una música original. Algunas veces, en algunos casos, existen amateurs que utilizan para sus realizaciones sonoras un instrumentista (guitarrista, pianista, etcétera) que aplica sus ilustraciones musicales al film, generalmente improvisadas. La idea en sí misma es aprovechable, pero sucede que es muy difícil encontrar un solista instrumental cuya concepción cinegráfica de la música sea tal que le permita improvisar, durante quince o veinte minutos a la vista de las imágenes de un film... Para esto casi se requiere ser un genio o tener una inspiración nada corriente. El resultado es, por consiguiente y en general, defectuoso, ya que, de una parte, el músico o instrumentista se ve obligado a repetir el mismo tema, la misma frase musical, y, de otra parte, la monotonía del timbre del instrumento, sin ninguna variación sonora, hacen que la visión del film sea penosa y, por poco largo que sea el film, resulta lento, casi indigerible y exasperante.

Escoger la música para un film es, pues, un asunto muy delicado. Debe responder a una doble exigencia, en apariencia contradictoria, ya que debe fundir o reforzar el efecto expresivo de las imágenes y, sobre todo, no debe superar nunca el interés o primacía del efecto visual. Recordaremos, al paso, una observación hecha por un pintor de Lyon, loco por el cine y asiduo a los cine-clubs: «No es necesario que la música de un film sea muy bella, bonita, interesante...» Ello quiere decir que si la música es necesaria para mantener el ritmo de las imágenes, no debe llamar la atención del espectador, cuyo espíritu debe ser adaptado por la vista y no por el oído.

No se deduzca de esto que hayamos de proveernos de música para nuestros films en lo que nos proporcionan a todo pasto la radio y el disco. Toda esta producción «industrial» y en serie de canciones en las cuales la estupidez de las palabras se disputa con la vulgaridad de la inspiración musical, y que parecen ser el reflejo de la cultura artística de nuestro tiempo, no sabría encontrar su sitio en un film digno de tener este título.

En el lado opuesto encontramos la música clásica de primera categoría, que no es quizá la más indicada, pues difícilmente realizaremos un film de igual categoría que, frente al público, pueda sostener la comparación y aún superar — que es lo interesante — por el medio visual el medio auditivo que estamos escuchando.

No obstante, entre estos dos polos opuestos y extremos, existe un largo y extenso repertorio de obras musicales cuyo valor medio es suficientemente «hablador» para servir de ayuda a la expresión y, desde luego, fáciles de escoger. Entre los músicos antiguos tenemos de Boildieu a Greta, pasando por Smetana y otros. Entre los modernos, cuya elección es más

laboriosa, tenemos a Chabrier, Erik Satie, Gershwin, Milhaud, Respighi...

Dejemos la música y pasemos, por favor, al capítulo del comentario. No vamos a decir mucho sobre ello, a pesar de que hay mucho que hablar. Solamente lo haremos para señalar un 90 por 100 de los «comentaristas» amateurs. Efectivamente, de cada 7 veces sobre 10, el comentario está mal hecho, y en los casos en que está bien hecho 9 veces sobre 10 está mal dicho. Si por un azar nos encontramos que está bien hecho y bien dicho, 8 veces de cada 10 ha abierto la puerta a la facilidad del realizador olvidando el usar la cinegrafía, que no resistiría el desfile de las imágenes completamente mudas. Tenemos, bajo este aspecto, buenas razones para juzgar este defecto, pues tenemos el de ser duros de oído y los comentarios no son percibidos claramente, si hemos tenido la desgracia de olvidarnos el aparato auditivo adecuado al caso. En estos casos, podemos asegurarles que no queda gran cosa del film. En cambio mis vecinos espectadores se extasían sobre el valor del comentario y la sonorización... La imagen, por sí sola, sólo me ha causado decepción.

Habremos, pues, de preguntarnos: ¿qué es el cinema? ¿Es la expresión visual de una idea, el desfile en imágenes de un hecho o un registro sonoro? Es un buen medio para juzgar el film el pasarlo mudo, cortando todo efecto sonoro. Si la pantalla conserva vuestra atención, si la imagen os interesa aún, entonces el film es bueno. Contrariamente, si la proyección muda no nos dice nada, entonces, amigos, el film no vale apenas nada.

Cuando realicemos un film, partamos de este principio de que la banda sonora no existe, que no tendremos oportunidad de comentarlo y que estamos aún en el período del cine amateur de la primera época. Concebiendo vuestro film de esta forma, instintivamente os veréis obligados a trabajar vuestras imágenes para sacar todo el partido posible de la expresión y la descripción. Entonces, procuraremos añadir a nuestro film una sonorización y un comentario discreto, muy discreto y directamente, dicho a modo de reflexión que sugeriremos al espectador, como si estuviéramos en conversación con él.

Nada de excesivas inflexiones de la voz, como si estuviéramos declamando un drama de Calderón. Todo muy natural, muy amable...

Finalmente vamos a tratar aquí un poco de los ruidos. ¿Por qué el cineista amateur, que ha merecido tantos adjetivos de investigador, de pionero, de innovador, etc., no ha ensayado nunca — o casi nunca — el importante factor expresivo que constituyen los ruidos? Bueno será recordar a Jacques Tati, que con el uso de los ruidos ha obtenido efectos muy notables. Podemos citar, entre otros, en «Las vacaciones de Mr. Hulot», el ruido de la pelotita de ping-pong que oímos golpear la mesa, en un ritmo que se acelera, pero que no vemos. En el mismo film, el tic-tac de la puerta del restaurante del hotel, cada vez que se abre. En «Mi tío», el glu-glu del surtidor del jardín y aun el taconeado de la secretaria de Mr. Arpel, efectos todos ellos que Tati no ha dejado perder para subrayar sus efectos cómicos.

Este arte del ruido debe ser explotado por el amateur, por la razón principal que el ruido es esencialmente descriptivo, realista, expresivo. En realidad ofrece menos dificultades que el registro sonoro de la música, pues éste debe ser fiel, perfecto, mientras que el ruido, por su misma vulgaridad, no necesita de tales perfecciones. El dominio del ruido ofrece muchísimas posibilidades, una gama casi interminable de efectos, dramáticos y cómicos, una inmensa ayuda a los innovadores, a las interpretaciones y a la personalidad del autor.

Trad. de «Ciné Amateur»

Intercambio de OPINIONES

Unas preguntas relacionadas con EL ASPECTO CREMATISTICO EN EL CINE AMATEUR

¿Qué opinan de los premios en metálico? ¿Puede un amateur cobrar si pasa su film por la Televisión? ¿Se admite un film en un Concurso amateur si ha recibido subvención para realizarlo? ¿Y si el cineísta ha tenido colaboradores profesionales?

En la Redacción de OTRO CINE se reciben constantemente cartas que podrían ocupar una nutrida sección de «Consultorio» y que preferimos contestar directamente e individualmente porque se refieren a temas elementales o de escaso interés para la generalidad de los lectores. Ahora bien; desde hace algún tiempo se repiten unas determinadas consultas que giran alrededor de las preguntas seleccionadas como preámbulo de estas notas. No hemos querido hacer una declaración editorial sobre el tema por cuanto podría atribuírsele un criterio oficial, u oficioso, y por tratarse de preguntas con respuestas inagotables y posiblemente discrepantes entre aquéllos a quienes las formuláramos. Esta Sección, «Intercambio de opiniones», está abierta a quienes deseen exponer la suya, en forma razonada y concisa. Y hoy iniciamos el tema con una entrevista sostenida conjuntamente con los Delegados de España en los últimos Congresos Internacionales del Cine Amateur, don Delmiro de Caralt y don Felipe Sagués, convencidos de que ellos conocerán opiniones procedentes de diversos países en torno a este problema que suponemos se habrá suscitado en el ámbito del cine amateur internacional. Nuestros amigos, amables como siempre, nos han dicho tantas cosas sobre la cuestión, y tan interesantes, que tan sólo podemos dar un resumen de sus explicaciones; resumen que intentaremos no desvirtuar el espíritu de aquéllas.

—Efectivamente— han empezado diciendo— en los Concursos de la UNICA se suscita el asunto con frecuencia, pero no precisamente como problema pues no se plantea una solución. Consultado el Delegado del país al que el film corresponda, si el Jurado cree apreciar en éste circunstancias que le resten pureza amateur, la cosa se limita a rogar a dicho Delegado advierta al organismo seleccionador de su país que no olvide la definición del cine amateur y la ajuste, con pulcritud, a los autores y a las circunstancias del film. Lo simpático, lo deportivo, sería saber eliminar aquellos films, aunque buenísimos, logrados con medios que hayan favorecido su obtención... pero, ¿es que realmente no deben ser admitidos si el autor ha actuado libremente en el fondo de su vocación y la ayuda recibida ha sido tan sólo esporádica?

—¿Podrían citar ejemplos que aclararan conceptos?

—Muchos. Empecemos por uno bien antiguo, por cierto: el film alemán de ajedrez, DIE KOENIG TRAGODIE, premiado en el International de la UNICA (Barcelona, 1935). Pasaron los años y lo vimos en las salas de cortometrajes, porque su autor había cedido a la presión que se le hizo para comercializarlo. El film no pudo presentarse a nuevos certámenes de cine amateur, pero... en realidad había sido concebido y realizado para propio deleite y sin sospechar que un día sería vendido. O sea que, moralmente, por su origen será siem-

pre un film amateur, a nuestra opinión; más que aquéllos cuyos autores por aspirar al aplauso, o a un premio, frenan la libertad de que gozarían si sólo pensarán en ir realizando su obra como si nadie debiera nunca analizarla ni criticarla. Entre los documentales podríamos citar muchos ejemplos de films que han recibido facilidades para su realización. VITA D'ATOLLO, sobre curiosos peces de un atolón de una isla deshabitada del Océano Índico, filmado con luz solar, dada la poca profundidad del agua, creemos que fué logrado en larga estancia totalmente subvencionada por algún organismo oficial italiano. Pero el cineísta esporádico fué un Catedrático de Ciencias Naturales que no había filmado nunca ni volvió a hacerlo, y lo hizo aquella única vez vocacionalmente. ¿Debería rechazarse en la UNICA su película? También se dijo del francés LA MONTAGNE AUX METEORES sobre los monjes del Monte Athos. Pero lo que nos interesa no es precisamente ocuparnos de la relación económica entre el cineísta y quien pueda sugerirle un tema, facilitándole su obtención, sino que esta posición pueda influir en la libertad de concepción, en el guión, la forma, el lenguaje cinematográfico, la originalidad... en fin, que no merme ni un ápice la libertad del autor. Esto es lo único que nos preocupa. ¡Y se pierde tantas veces, la libertad, por razones distintas de las crematísticas! (Por creer que gustará más a los amigos, o a un Jurado; por temor a salirse de las normas clásicas, con la falta que hace crear algo nuevo; por prudencia al esquivar lo que pueda parecer atrevido o excesivamente original, grave error mientras no se pierda el respeto debido a uno mismo y a los demás.)

—Como es difícil eludir esta sumisión del cineísta a las indicaciones de quien le ayuda a lograr el film— continúan nuestros opinantes— casi siempre en el resultado se aprecia que no es un film libre, por la falta de picardía, de trucos, y porque esta clase de films suelen ser fríos, como de «encargo». Pero, repetimos, ¿debe rechazarse en un Concurso la obra de un autor porque, de manera esporádica, considere de interés cinematográfico las imágenes del proceso de una determinada industria que encuentre, pongamos por caso, en el pueblo donde veranee? Si le autorizan a componer una sinfonía visual ritmando aquellas imágenes, puede lograr un film interesante, a condición de que no se sienta obligado a lucir la marca de fábrica en un camión que cruce el patio. En este caso es mejor que sepa renunciar a su deseo y vuelva a sentirse independiente. Desgraciadamente seguimos viendo y admitiendo obras de éstas, en los Concursos de la UNICA, sobre donadores de sangre, normas de circulación ciudadana, cojinetes a bolas o vitrales. Films que caen en su puntuación, pero no por un complejo de puritanismo en el Jurado, del que afortunadamente no adolece, sino porque el film no ha resultado aquella sinfonía que sólo el séptimo arte puede lograr, con cualquier tema, en manos de un artista libre, y que es lo único que debe apreciarse en un Concurso.

—Celebramos esta aclaración, pues alguien ha acusado alguna vez a los rectores de las actividades cineístas amateurs de esta supuesta preocupación. Y esto trae de la mano los premios en metálico. ¿Qué opinan de ellos por esos mundos?



Don Delmiro de Caralt (primero de la derecha) en funciones de Jurado de la UNICA



«Vita d'atollo», obra de un catedrático de Ciencias Naturales que no había filmado nunca

—Parece una anomalía conceder premio en efectivo cuando se exige el carácter amateur en el concursante, pero es respetable la intención de los organizadores si quieren ayudar a quienes atraiga la plasmación en cine de su imaginación creativa y no les sea fácil realizarla por falta de medios económicos. Creado ya el film que el cineísta deseaba, puede, mediante el premio en metálico, recuperar el coste del mismo (así como el de una copia si debe entregarla, como se exige en el premio «Ciudad de Barcelona»), y el remanente, si lo hay, puede destinarlo a ayudar al Club de cine amateur al que pertenece, u a otro fin cultural o benéfico. Y, naturalmente, no explotar luego el film comercialmente, ya que si lo concibió con la idea, aunque remota, de hacerlo, es bueno que lo filme, pero sería más leal que no lo presentara a un certamen de cine amateur.

—Y aunque no explote su film de una manera total, ¿cabe percibir alguna cantidad por cederlo para alguna sesión suelta, por ejemplo en la Televisión?

—En el terreno económico es fácil de contestar. Convencidos de que no es lógico obsequiar a la TV cediendo gratuitamente el film, por cuanto cabría que se recurriera a los amateurs por economía y con ello se desmereciera el honor que pudiese representar el deseo de televisar sus obras, es aceptable percibir un alquiler siempre y cuando se destine su importe íntegro a alguna entidad, como hemos dicho antes, y a percibir directamente por la misma. Ahora bien; recordamos que sólo pueden televisarse los films rodados a 24 imágenes por segundo y en blanco y negro y, si se quiere programar bien, sobre copias de grises especiales. Según hemos oído por esos mundos, el amateur paga la copia por la ilusión de ver su film en la TV y no cede la percepción de alquileres a su Club hasta tanto no ha amortizado el coste de la copia.

—¿Es verdad que este último año, en Bad-Ems, como Delegados de España, prohibisteis la teletransmisión de los films de nuestro país que existen en los Archivos de la UNICA?

—Cuidado: sólo hasta tanto se recabara el permiso por escrito de sus autores. La razón es clara: una cosa es que a un cineísta y a los intérpretes del film, no les moleste, o incluso les complazca, que éste se exhiba en los Clubs del mundo, miembros de la UNICA, que soliciten aquellas copias. Pero esto no prejuzga que estén conformes en que el film sea exhibido ante la heterogeneidad de públicos de la Televisión.

—Otra consulta. Se nos dice que en un catálogo de films ingleses se anuncian films premiados en la UNICA que pueden adquirirse o alquilarse. ¿Es verdad?

—Nos aclaró el Delegado inglés que tales films se vendieron después de haber sido presentados al Concurso Internacional y que sus autores ceden los derechos económicos al Club.

—Nos piden aclaremos hasta qué punto una colaboración profesional debiera aconsejar el no ser admitido un film amateur en un Concurso. ¿Qué se dice sobre esto en la UNICA?

—Esto nos recuerda cuando en los concursos de fotografía se exigía que todo lo debía haber realizado el autor. En toda obra hay arte y oficio. El resultado es lo que cuenta. Todos

recordamos «aquellos tiempos del cuplé» en los que el amateur advertía al Jurado, para que lo tuviera como una nota favorable, que él mismo había revelado su film. Siempre sostuvimos que si lo había hecho para lograr un efecto especial, y lo había logrado, la cosa era digna de apoyo, pero que si lo advertía para que se fuese indulgente con las deficiencias no sólo no era encomiable sino digno de castigo. Si el film es bueno, en el transcurso de comunicación emotiva entre la imagen y quien la contempla no cabe la investigación de estas colaboraciones profesionales. Sólo un film flojo puede permitir tales distracciones. Si la película virgen es de la sensibilidad conveniente, las marcas de los proyectores de interiores son acertadas, el laboratorio revela bien, si la proyección es perfecta, son técnicas del oficio al servicio del artista, como pueden serlo los decorados, el maquillaje, los vestuarios, que constituyen colaboraciones profesionales.

—¿Pero no hay alguna colaboración que no sea admitida?

—Nunca lo hemos concretado, ni en la UNICA ni en nuestro Concurso Nacional.

—Si tuvieran que reglamentarlo, ¿cuáles incluirían en las no admitidas?

—Difícil de contestar a la ligera. En plan particular diremos que quizá los actores, los guionistas técnicos, los cameramen y los montadores profesionales, ya que el escribir, rodar y montar son los momentos de creación auténtica de la obra.

—¿Y la música?

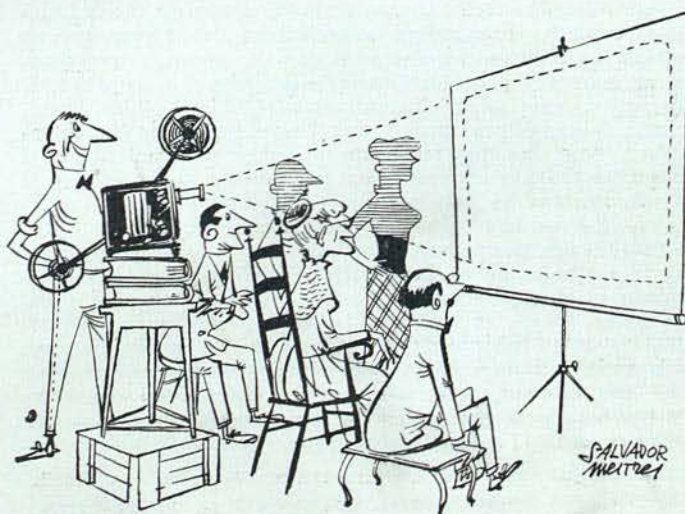
—No tiene importancia el que sea original o adaptada. La cuestión es que sea la adecuada. La música, la poesía, la novela, cuento o ensayo, la canción, el guión literario... pueden ser de un profesional mientras el amateur cite el origen y que sólo haya sido base de su inspiración para rodar libremente su obra.

—Para terminar; una vez pasado al profesionalismo ¿puede un cineísta seguir presentando films a un concurso amateur?

—Naturalmente. Lo único que necesita el film es SER amateur y no sería leal por parte del autor utilizar el concurso como trampolín para dar a conocer un film que, a conciencia, deseara, al concebirlo y realizarlo, que le fuese adquirido. Si el film es libre de arriba a abajo puede ser obra de un profesional, ¿por qué no? Y esta frase nos sugiere una idea que lanzamos para cerrar esta entrevista: ¿por qué no adoptar, en lugar de la palabra amateur, para nuestro Cine, la de FILM LIBRE?

La idea ha sido lanzada...

M.



Esto es Londres. Pero como que había mucha niebla no se ve nada.

El pez grande ENSEÑA al chico

EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI

Utilizamos para la lección de hoy una obra ciertamente muy irregular. Pero creemos que también de los errores se obtienen enseñanzas.

«El puente sobre el río Kwai» es un film destinado a seguir la triunfal carrera de las grandes producciones americanas, con el que se ha procurado interesar a toda clase de espectadores. Además de esto han sido conseguidos nada menos que siete «Oscars», lo cual es un buen balance.

El atractivo de la cinta se basa en dos cosas: espectacularidad e interés dramático.

La parte dramática tiene sus trucos y sus fallos. Con los primeros se logra la atención del espectador, incluso cultivado, pero los segundos son tan evidentes que los advierte hasta el espectador menos exigente.

El primer contacto entre la mentalidad militar del Coronel británico, jefe del batallón prisionero, y la del Coronel japonés, jefe del puesto, es magnífico, prescindiendo aquí de que el comportamiento del ejército japonés con sus prisioneros respondiera en realidad al que nos pinta la película. Luego, la actitud de cada uno de ambos jefes va evolucionando hacia formas no diremos inverosímiles, pero sí susceptibles de discusión. Se comprende que el japonés vaya cediendo acosado por su compromiso de tener construido el puente en determinada fecha, pero su progresiva anulación como jefe, hasta llegar a un estado final parecido a la idiotez, ya no resulta tan convincente. Tampoco lo es el extremo de anormalidad a que alcanza el integérrimo concepto de disciplina militar del coronel británico, por muy británico que sea. Y menos aún la ciega obediencia de todos sus hombres, con algunos oficiales entre ellos, no advirtiendo que la actitud dignamente castrense de su jefe se transforma por momentos en un sentimiento ególatra casi morboso.

Menos se comprende aún que un pueblo tan mañoso como el japonés no disponga de ingenieros capaces de levantar un puente sobre el Río Kwai. Y pasemos por alto otros convencionalismos como el de que la expedición del comandante Shers a través de la selva tenga que ser auxiliada por guapas indígenas.

A pesar de todos estos fallos — que son temáticos, no se pierda esto de vista — el espectador llega al episodio **climax**, la voladura del puente, y se deja oprimir por su **suspense**, dando por admitida la situación. Todo podría, incluso, ser benévolamente olvidado con un final congruente, con un gesto que pusiera a salvo la dignidad humana y patriótica del Coronel Nicholson. El gesto hubiera sido el de que, en lugar de producirse la explosión por la caída casual del cuerpo del coronel sobre el disparador, lo hubiese disparado él mismo a conciencia, sobreponiéndose a la pasión egoísta que había ido alimentando por su puente y aceptando serenamente el deber de destruir su propia obra.

Hasta aquí, el tema. Un fallo enorme de **guión** — o sea del desarrollo del tema — está en la excesiva importancia y exten-

sión que se ha dado a toda la parte desarrollada fuera del campo de prisioneros, o sea a la «epopeya» del comandante Shers, que se fuga del campo y se le hace volver a él para la voladura del puente. Se trataba del lucimiento del artista americano William Holden, puesto en cabeza del reparto y, naturalmente, apagado mientras permanece junto a los dos coroneles enemigos (interpretados, éstos, por Alec Guinness y Sessue Hayakawa). Se trataba, también, de **distraer** un poco la atención del espectador al que pudiese aburrir la monotonía de un solo ambiente y de sólo hombres. Pero la línea dramática del film se resiente mucho de este **intermedio**, que se nos da con exceso de detalles y algunos — como los relativos a cuestiones personales del personaje interpretado por William Holden — no tienen ningún interés en el conjunto del film.

En cuanto a la realización, o sea a la labor del director David Lean, es magnífica en toda la película, y cuida constantemente el interés visual. Cuando éste coincide con el dramático y con el auditivo (a través del diálogo, de los ruidos o de la música) se dan secuencias de una gran belleza.

Citaremos en primer lugar la llegada del batallón de prisioneros, haraposos y maltrechos, pero debidamente formado, sosteniendo su moral con la marcha que se ha hecho popular y que, a falta de banda, silban los propios soldados. El montaje de esta secuencia utiliza certeramente las posibilidades del cinemascopio y consigue un estupendo espectáculo audio-visual.

A seguido viene el choque entre los dos jefes enemigos. En esta escena se mantiene un equilibrio tenso entre imagen y diálogo.

Otros momentos de gran belleza, que constituyen un impresionante contrapunto visual con la acción, nos los ofrece la intromisión de soldados japoneses en el río donde descansan los expedicionarios y sus bellas acompañantes, con el vuelo de cientos de aves que produce la detonación y el enrojecimiento del agua por la sangre de los intrusos.

Otra buena escena es la que nos hace vivir el suspense de la noche anterior a la llegada del primer convoy. El batallón ha marchado y asistimos, en el mismo puente, a las horas insomnes de los dos jefes en el silencio nocturno a cuyo amparo la expedición aliada instala las minas.

Es un film digno de ser visto por la tarea del realizador David Lean, principalmente, y que ofrece a nuestros lectores la oportunidad de confrontar en el terreno práctico las lecciones teóricas dadas por David Lean en nuestro «Pez grande» del número anterior.

Buceador



2.^a COMPETICION DE ESTIMULO

FALLO

FILMS DOCUMENTALES:

Primer premio. — CLAVELES, de Enrique Sabaté (Barcelona).

FILMS DE FANTASIA:

Primer premio. — REFLEXES, de Manuel Isart (Barcelona).

TEMA INFANTIL:

Primer premio. — NO MAS BANANAS, de Agustín Contel (Barcelona).

Segundo premio. — Desierto.

Mención. — NADAL, de Miguel Fornells (Manresa).

FILMS DE HUMOR:

Primer premio. — Desierto.

Segundo premio. — D'ALLO PERDUT TREU-NE EL QUE PUGUIS, de J. M.^a Vallsmadella (Barcelona).

Mención. — LAS TURBAS DE AGOSTO, de J. Roig Girbau (Sabadell).

FILMS DE ARGUMENTO:

Primer premio (por igualdad de puntuación). — LA CITA, de Vicente Ferrándiz (Barcelona). COSAS DE NOVIOS, de J. Roig Girbau (Sabadell).

Segundo premio. — 20 CIGARRILLOS, de «Acción Cine Estudio» (José M.^a Garriga), de Barcelona.

Menciones. — QUI PÒI TIRAR LA PRIMERA PEDRA, de J. M.^a Vallsmadella (Barcelona). HORAS DE ANGUSTIA, de Enrique Roma (Sabadell).

PREMIOS DE COOPERACION:

PAILLARD-BOLEX. — Al mejor film impresionado con cámara «Paillard» de 8 mm.: CLAVELES.

PAILLARD-BOLEX. — Al mejor film impresionado con cámara «Paillard» de 16 mm.: 20 CIGARRILLOS.

S.O.M. BERTHIOT. — A los mejores encuadres fotográficos: LA CITA.

KODAK, S. A. — Al mejor film impresionado con película «Kodak»: CLAVELES.

CASA ARPI. — A la película más puntuada del Certamen y por su interpretación infantil: NO MAS BANANAS.

CASA AIXELA. — A los intérpretes del film LA CITA.

El Jurado lamenta no haber podido conceder premio a los siguientes films, por estimar que por sus características no entran en las Bases del presente Certamen y que deberían haberse presentado en el Certamen de «Excursiones y Reportajes», clasificándolos, sin embargo, por el siguiente orden:

1.º TRAVELLINGS, de Juan Torrens (Barcelona).

2.º CATARATAS DEL RHIN, de Emilia M. de Olivé (Barcelona).

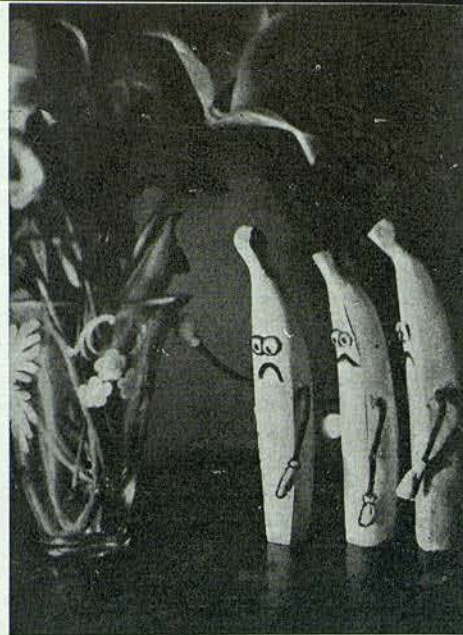
3.º CAMINOS DE FLORES, de Mauricio Serramalera (Manresa).

COMPOSICION DEL JURADO:

Salvador Baldé (Presidente), Carlos Almirall (Secretario), Federico Ferrando, Salvador Mestres y José Torrella.

Barcelona, 4 de marzo de 1959.

«No más bananas»
de Agustín Contel



COMENTARIO A CUATRO MANOS

Melodía a cargo de Federico Ferrando.
Acompañamiento a cargo de José Torrella.

CAMINOS DE FLORES

—Esta película demuestra que un objetivo anamórfico en manos de un aficionado es peor que en las de un profesional. El autor se ha empeñado en hacernos ver en formato apaisado una serie de calles estrechas en las que el sentido de la verticalidad domina. Resultado: que la cámara debe moverse siempre en sentido de sube y baja. Este defecto no nos ha permitido ver en el film ninguna cualidad; sólo un comentario algo digno.

—Se trata de las alfombras de flores en las calles de Argentona, para el Corpus. Quizá el cineasta persiguiera un efecto de contraste lineal, pero el resultado no deja de ser el señalado.

VENECIA

—No hay en este film ni cine ni montaje. La machaconería de intercalar repetidas veces un crucero de guerra en el ambiente poético de la ciudad de los canales nos confirma esta sentencia, siempre triste de lanzar en letras de molde.

—Realmente, el resultado, hasta en el color, es pobre. Si no tuviésemos idea de lo que es Venecia no la adquiriríamos con este film.

CLAVELES, de E. Sabaté

—Buena presentación. Buen arranque. El final se alarga con la carga de los claveles en el tren, con encuadres bien vistos, pero extensísimos. Buen color, que en algunos pasajes nos recuerdan obras de un afamado pintor impresionista francés. Hay una serie de planos en los que el corte superior secciona las cabezas. ¿Es culpa del visor o del proyector?

—Documental del cultivo de claveles en Vilasar. Bien descrito por la imagen con ligeros refuerzos orales. No sobra nada.



CATARATAS DEL RHIN, de Emilia M. de Olivé

—La grandiosidad del espectáculo, el magnífico color, la música bien hallada, no son suficientes para poder hablar de un film. Incluso resulta difícil catalogarlo: ¿viaje?, ¿documental?, ¿ensayo? Para mí, unas secuencias bien filmadas de lo que podría ser el inicio de un documental sobre el Rhin.

—*El tema es espléndido, los encuadres buenos, la foto de gran calidad, el fondo musical simpático. Tiene ritmo y es breve. Resumen: una bella impresión fílmica de una excursión.*

TRAVELLINGS, de Juan Torrens

—Idea feliz, filmada en un maravilloso paisaje y en un color deslumbrante. ¿Por qué el autor no ha limitado su film a los «travellings» que le dan título, sin inclusión de tanto paisaje, alguno fuera de tono?

—*La idea que debiera haber dado unidad al film se malogra. Hay efectos de movimiento bellísimos, que es lo que se trataba de perseguir. Pero el conjunto resulta irregular.*

«D'ALLO PERDUT TREU-NE EL QUE PUGUIS.» (De lo perdido saca lo que puedas), de J. Vallsmadella

—Tema atrevido, que acredita al autor como inquieto. Cinematográficamente tiene graves faltas, siendo la más grave su final, alargado innecesariamente, ya que podía muy bien ser cortado en la caída de la cama. Pero su atrevimiento resulta simpático.

—*Realmente, el film tiene una desenvoltura un tanto subidita de tono. Pero no llega a perder la corrección... gracias a las sombras chinescas.*

«QUI POT TIRAR LA PRIMERA PEDRA», de J. Vallsmadella

—Difícil tema el de la tentación de un sacerdote. Quizá no era necesario presentar la tentación infantil de dar un beso a una jovencita. La tentación es humana y por lo tanto huelgan comparaciones. Cinematográficamente el film está bien explicado, y hay planos, como el del arrepentimiento y el de la mano que simboliza la tentación, que son superiores, así como el plano final en que la cámara encuadra a Cristo en la Cruz. Hay errores como el de la Orden que viste el protagonista, la cual vive en comunidad y no de otra forma. No obstante, la valentía del asunto acredita al autor como cineasta que quiere salirse de las vulgaridades que el cine amateur tanto prodiga.

—*El tema es delicado, pero ha sido tratado honestamente y con sentido católico. A pesar de algunos momentos logrados, el conjunto acusa el aprendizaje del autor.*

«NADAL.» (Navidad), de Miguel Fornells

—Película eminentemente familiar. La inclusión de la palabra en el film acentúa aún más este carácter de film íntimo, dedicado a las complacientes abuelitas que se extasían con las gracias de sus nietecitos.

—*El film conjuga el tema infantil con la animación de muñecos y se atreve con el diálogo; un diálogo, claro, extremadamente familiar. La idea argumental es feliz, pero deficientemente realizada y resuelta.*

«REFLEXES», de Manuel Isart

—Experimento muy amateur y sugestivo, por la diversidad de reflejos que pueden hallarse. No es una novedad la idea, pero sí el realizarla en color. Una serie de fundidos destruyen la unidad del film. Reduciendo la imagen unos segundos, disco y film hubiesen terminado al unísono.

—*Es un acierto, para no repetir los antecedentes, haber dado la vuelta a los reflejos acuáticos mostrando el paisaje en posición normal. Esto aleja la impresión de que estamos viendo imágenes reflejadas y parece que se haya usado otro procedimiento de deformación óptica.*

«CANÇONS DE REM I DE VELA.»

—La sincronización — música-palabra — de este film resulta tan deficiente que, obsesionados por este resultado tan primordial no encontramos otra cualidad digna de ser mencionada.

—*Se trata de visualizar dos poesías de José María de Segarra. Aisladamente encontraríamos imágenes buenas, pero en conjunto el film es una víctima más de poner el cine al servicio de un texto literario en forzada fusión mecánica o sincrónica.*

EL SASTRECILLO VALIENTE

—Comprendemos las dificultades para realizar un film de esta naturaleza, y aplaudimos el hecho de que haya sido realizado con medios bastante limitados, es decir, con una cámara sin el útil de «imagen por imagen». No obstante, el resultado final es tan sólo un poco superior a las películas del cine «Nic», con sus rítmicos movimientos. Con el uso de voz en «off» el autor se hubiera liberado de tanta infinidad de letreos. Unos «travellings» bien realizados y la batalla de los gigantes son lo único que tiene algo de cine.

—*Ni es film de dibujos ni es film de animación. Cinematográficamente tiene un interés casi nulo el fotografiar muñecos de papel articulados principalmente gracias a la separación de las distintas partes de sus cuerpos. Es un esfuerzo de paciencia malgastado. Además, la profusión de rótulos convierte este film en un cuento ilustrado.*

LAS TURBAS DE AGOSTO, de J. Roig Girbau

—¿Por qué el autor intercala en su film una historieta de mal gusto? ¿Por qué se empeña en alargarlo de una forma ilógica incluyendo tantos y tantos desplazamientos de coches y trenes, inclinando siempre el plano hacia la derecha? Todo su film parece improvisado; sólo nos gustó la unión de una historieta con otra por similitud de planos.

—*El autor se propuso visualizar la fuga en masa de una ciudad industrial que celebra sus vacaciones colectivamente. Quizá no consiguió satisfactoriamente su objetivo, pero realizó un montaje con intención. El resto son unas historietas de vacaciones con escaso interés.*



Angelina Corachán y Emilio Ochoa
(premio de interpretación) en «La Cita», de Vicente Ferrándiz.

COŞAS DE NOVIOŞ, de J. Roig Girbau

—El paralelismo tan exagerado entre los dos personajes de esta película nos predispone a contemplar un film con visos de poca realidad. Unas escenas filmadas ocupando cada personaje la mitad de la pantalla, impresionadas con medios imperfectos, propios de un cineísta amateur —que creemos no debe utilizar estas técnicas reservadas a los profesionales— nos acentúa aún más el adjetivo de film forzado. ¿Cualidades? Sí, alguna. Los intérpretes actúan con cierta naturalidad y simpatía.

—*Un pequeño tema con solo dos personajes: los «monos» de una pareja de novios, surgidos al mediodía, saliendo del trabajo, y resueltos después de comer. Montaje paralelo, buena conducción del asunto y buena interpretación. A lamentar la pobreza técnica de unos planos partidos.*

LA CITA, de Vicente Ferrándiz

—Tema apropiado para el cineísta amateur, ya que puede expresarse todo sin palabras. El film da la impresión de que ha sido concienzudamente pensado, ya que no se le observa ningún movimiento de cámara fuera de tono o improvisado. Los puntos de toma de vista son siempre atrevidos. Sólo el contraste del material empleado es algo deficiente. Acertada la interpretación de ambos personajes. La música subraya muy acertadamente en varias secuencias la acción del film.

—*Ciertamente éste es el film en el que se encuentra más «oficio» de los del certamen. Hay una seguridad, un saber lo que se persigue, en el encadenamiento de la acción, en el trabajo de cámara, en la dirección de los intérpretes. El tema, el amor clandestino de una mujer casada, es atacado con nervio, pero nos parece resuelto poco convincentemente.*

HORAS DE ANGUSTIA, de Enrique Romá

—En este film se suman muchos de los tópicos que el cine amateur conoce: andan muchísimo, se abren y cierran una infinidad de puertas viéndose siempre los reflectores en el barniz de las mismas, hay una diversidad de grises como consecuencia de los diferentes materiales empleados, el interior de la casa de la víctima y el de la casa del criminal son el mismo... No hay duda de que el film tiene algún acierto, pero su final, tan cómodo y vulgar, y los tópicos dichos, pesan mucho más.

—*La influencia de cierto cine profesional es evidente, pero el autor limita el alcance de su tema a presentar condensadamente la angustia del criminal en las horas inmediatas después del crimen. Hay escenas en que logra un clima, como en la escalera, y otras en que no.*

NO MAS BANANAS, de Agustín Cortés

—La principal cualidad de este film es que, aun siendo familiar se ve con simpatía por su acertada realización, buena fotografía, interesante interpretación infantil y bien lograda unión entre la realidad y la fantasía. El montaje es correctísimo.

—*El autor ha conseguido una graciosa unión del film de animación con el film familiar o infantil. La humanización de los plátanos adultera la realidad, pero puede ser permisible en un film de este tipo.*

CRUEL DESTINO

—Si el film está realizado como simple pasatiempo —en broma— hay que felicitar a los autores, porque hay que suponer que habrán pasado unas jornadas estupendas. Si lo han filmado en serio, de buena fe, han fracasado rotundamente. No está en películas de ese tipo —de amplio desarrollo argumental— el camino del cine amateur, que debe contar con su mudez, sus actores mediocres y su falta de recursos técnicos.

—*Aunque el autor ha intercalado su film entre un prólogo y un final que acentúan la parte novelesca del tema central, no por ello deja de ser éste un melodrama como una casa, con errores de bulto en el tema y en la realización.*

20 CIGARRILLOS, de José María Garriga

—Buena la idea de aunar una trama, mediante la compra de cigarrillos por varios personajes. El desarrollo no complace, por cuanto se esperaba una trama humana, una unión, algo que los cigarrillos hubiesen aunado, como «leit motiv» de una historia. No obstante, existen en el film una serie de planos, de encuadres, de situaciones, de movimientos de cámara, que nos hacen ver en su autor a un cineísta en ciernes.

—*Falta imaginación en pensar las anécdotas de cada uno de los personajes que compra cigarrillos al vendedor ciego. La idea es buena, pero se queda en eso: una idea, como pretexto para realizar una serie de ejercicios de cámara y de montaje.*

(Viene de la pág. 13)

ción de la famosa opereta americana **South Pacific**, también dirigida por él en las tablas, con Mitzi Gaynor y Rosanno Brazzi como protagonistas, habiéndose rodado los exteriores en las islas Hawai. Esto nos promete un buen espectáculo, pero esperemos que nos ofrezca también algo más.

Como proyecto, parece ser que abriga el de realizar la versión de **Fanny**, la famosa obra de Marcel Pagnol, cuya versión musical ha presentado también en Broadway.

Naturalmente, no conocemos qué nos ofrecerá con todo ello, pero sí sabemos que el recuerdo imborrable de **Picnic** habrá de acompañarnos cada vez que nos enfrentemos de nuevo con este singular director que es Joshua Logan.

Juan Ripoll

EL CONCURSO DE MURCIA

VI Concurso de Cine Amateur de la Sociedad
«Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur»

FALLO

PREMIO EXTRAORDINARIO: FANTASIA EN EL PUERTO, de A. Medina Bardón (Murcia).

FILMS DE FANTASIA

Medalla de Honor: FANTASIA EN EL PUERTO; FORMA, COLOR Y RITMO de J. Mestres (Barcelona).

Medalla de Cobre: REFLEXES, de M. Isart (Barcelona); NO MAS BANANAS, de A. Contel (Barcelona).

Mención honorífica: CLARO DE LUNA, de A. Contel (Barcelona).

FILMS DE ARGUMENTO

Medalla de Honor: LA ESPERA, de P. Font (Tarrasa).

Medalla de Plata: LA BAILARINA Y TOÑEQUE, de A. Medina Bardón (Murcia); EL ANGEL DE LA GUARDA, de A. Contel (Barcelona).

Mención honorífica: CERO EN LATIN, de A. Santamaría (Murcia).

FILMS DOCUMENTALES

Medalla de Plata: HIVERN, de T. Mallol (Barcelona); PICOS DE EUROPA, de J. Manuel Roa (León); COBRE, de P. Sanz (Murcia); ALBERGUES, de A. García (Murcia); CLAVELES, de E. Sabaté (Barcelona).

Medalla de Cobre: UN DIA EN BRUSELAS y HORAS DE PARIS, de A. García (Murcia); TABARCA, de A. Medina Bardón (Murcia); VALLES PIRENAICOS, de N. Gallés (Barcelona).

Mención honorífica: EL CIRCO, de R. Climent (Murcia); AVIONES, de A. Navarro (Murcia); LA ALBUFERA, de M. Cuadrado (Oviedo); CASTILLOS DE FRANCIA, de N. Gallés (Barcelona).

PREMIOS ESPECIALES

Excmo. Sr. Gobernador Civil, por la mejor exaltación de la formación educativa orientada por el Movimiento Nacional y Kodak a la mejor fotografía en blanco y negro: ALBERGUES.

Excmo. Diputación, a la mejor dirección y elección de tema: LA ESPERA.

Paillard 16 mm.: FANTASIA EN EL PUERTO.

Paillard 8 mm.: HIVERN.

Kodak, a la mejor fotografía en color: PICOS DE EUROPA.

Agfa, a los mejores recursos técnicos: FORMA, COLOR Y RITMO.

Angel García, al documental más expresivo: COBRE.

Medina, a la mejor interpretación infantil: EL ANGEL DE LA GUARDA.

López, al mejor film de un debutante: EL CIRCO.

COMPOSICION DEL JURADO: Presidente, D. Julián Oñate López; Secretario, D. Antonio Salas Ortiz; Vocales, D. Mariano Baquero Goyanes, D. Mariano Hurtado Bautista y don Gabriel López Hernández.



«La espera» de Pedro Font

APUNTES DESDE MI BUTACA

Por Luis Margalejo

COTO ESCOLAR. — Realizado por amateurs adscritos al Instituto Nacional de Previsión de Murcia, plasma en imágenes las ideas que este organismo tiene de la previsión, el ahorro y la mutualidad. Sobre todo la importancia de su labor educadora, la del «Coto Escolar de Previsión» en la infancia. Todo está resuelto en un plan pedagógico que no va mal. Lo que sí está mal son las deficiencias de sus realizadores. El color es deslavado y deficiente. Seguramente no se usó exposímetro alguno. Las tomas, incoherentes y, prácticamente, sin montaje. Falta de sujeción en la cámara, lo cual da lugar a un continuo bailoteo. Pero todo ello tiene disculpa porque a la afición no se llega siempre por «la puerta grande», y antes hay que «quemar» mucho celuloide para conseguir buenas películas. Por otra parte, los autores son debutantes.

POR TIERRAS DE ANDALUCIA. — Del señor Manzanera, también colaborador de la anterior y seguramente el camarógrafo de las dos películas. Eso se deduce, ya que los defectos apuntados antes aquí se agudizan, acaso porque la película consta de 80 metros y la cámara se mueve de un lado para otro nerviosa, como la libélula que revolotea de flor en flor.

CASTILLOS DE FRANCIA. — De Nicolás Gallés. Los títulos — que van entre cortinillas, procedimiento ya en desuso — están desenfocados. Partiendo desde el interior de un autocar — siempre tomado en la misma posición, su parabras — el arranque del film parece la iniciación de una excursión. Hay multitud de planos que no vienen a qué: exceso de metraje para tal tema. Las «postales» que pasan ante nuestros ojos, aunque están muy bien de color en su mayor parte, no nos dicen nada desde el ángulo del cinema. Es probable que si el autor hiciese una revisión de esta película, quitando valientemente lo que en ella sobra, sacaría mucho más fruto de ella.

EXCURSION A SITGES (1958). — Medina Bardón. ¿El tema? Los cineastas amateurs van de excursión. Cámaras por aquí, cámaras por allá. Rostros amigables y conocidos. Discursos y bebida reiterativa... En fin, película sin trascendencia, amigable recuerdo. En cuanto a la realización, se aparta bastante de las otras de Medina: en vez de los valores de sus otros films, éste cayó en la mediocridad.

CLAVELES. — E. Sabaté. Documental de recios valores descriptivos y hasta poéticos. Su montaje es ajustado: ni falta ni sobra coordinación. La composición del cuadro, excelente. Hay cierta originalidad en la portada que nos muestra al propio cineísta terminando de pintar en un lienzo sobre un caballete el título de su obra. El gusto de la elección de planos es exquisito y la progresión de los mismos va cronométrica. Buen maestro de la cámara. Película de tema simple, pero bien logrado: cultivo de los claveles hasta su expedición por ferrocarril.

VALLES PIRENAICOS. — Nicolás Gallés. Película demasiado extensa para lo que en ella se dice. Sólo presentarnos una serie de fotografías — muchísimas en claroscuro perfecto — lindas, no más, como diría un argentino. Fotografía buena. Del fotógrafo no podemos objetar nada; del cineísta... Es una película de ríos y valles preciosos que están ahí, en la naturaleza. El cineísta no ha sabido o no ha querido «recrear» nada. Sobra un número elevado de planos reiterativos.

COBRE. — Pedro Sanz Romera. Película de veterano que se nota nada más que iniciar su arranque. Bien entonada. Nos va describiendo la extracción del cobre en oportuno montaje, y las angulaciones están buscadas con maestría. Este documental tiene un precedente en «Mármol», del mismo autor, pero, como su título indica, de diferente tema. Sin embargo, considero a «Cobre» mejor film, con mejor ritmo. La música se ajusta al motivo y acompaña la imagen en la explicación gráfica de cómo se extrae el cobre en la cantera hasta su final manipulación. El color, en caliente, y entona con el asunto que tratamos. Quizá se revalorizaría esta película con un breve comentario de «voz en off».

PICOS DE EUROPA. — Manuel Roa Rico. Kodakrome vistoso y agradable. Excelente realización del escaló de unos montañeros. Perfectos encuadres, maravillosas perspectivas. En la caída del montañero, cuando éste rueda por la pendiente, falta un poco de malicia en el camarógrafo, que, de haber inclinado más su cámara, le hubiese dado mayor dramatismo al percalce. Las angulaciones son de buen realizador. La cámara es manejada con pericia y el color no puede ser mejor: en su justísima exposición. Todo agigantado por las calidades del «paso» en que se filma.

TABARCA. — Antonio Medina Bardón. Como en «Lo vi en Ifac», el arranque y cierre de la película están realizados del mismo modo. Aunque en este segundo film se comience con un «avanti» del peñón y se concluya con un «retro» del mismo. Encuadres de planos generales con lentas y sibaríticas panorámicas descriptivas. La graduación de éstas, y otros planos, está estudiada con la pericia que Medina acostumbra. La música que va acoplada es propia para el tema. El color es mediterráneo, sorollesco, luz y sol, como en una orgía de sensualismo pictórico que cautiva los ojos sorprendidos del espectador. En una palabra: buen cine. Documental medido en tiempo, que nunca fatiga.

FANTASIA EN EL PUERTO. — De Medina, también. Ya vimos, entre otras, sus películas «Pinceles locos» y «Fantasía en cristal», y en el presente film nos parece superior. Ritmo y música: danza la imagen. Una palabra puede ser el mejor halago de este film, y a alguien se le ha escapado: «¡Estupendo!» Ha levantado los ánimos del público, entusiasmandole. Y claro, el Jurado se habrá impresionado también. A mi lado se runrunea: «La música está hecha para esta película y la película para tal música.» Después de esto...

EL IMAN. — Nicolás Gallés. Película mejor lograda que las anteriores del mismo autor. Sin embargo, observa una desconexión en el montaje. Argumento un tanto confuso. Se manejan varios personajes que son únicamente accesorios a la narración como pálido reflejo de seres humanos. Como no hay claridad en el tema, la interpretación del público es varia.

HIVERN. — Que quiere decir invierno en catalán. De Tomás Mallol, de cuya región ya no tenemos duda. Indudable-

mente, el título no está muy en relación con el asunto. El cineísta nos da, con una luz crepuscular, unas marinas en que predominan los reflejos del agua. Por la luz deducimos que el factor tiempo no concreta mucho, y bien puede ser el otoño, la primavera o el invierno, pues la luz a esas horas de la tarde sólo puede tener pequeñas variantes, según cada estación. Mas esto sería lo de menos para el buen sentido del cine. Hay muy buenos encuadres componiendo la imagen. El plateado rayo de sol vespertino en un rutilante mar cierra con el FIN. Es una terminación muy socorrida a la que nos inclinamos los amateurs.

REFLEXES («Reflejos»). — De Manuel Isart. Aquí se ha recurrido al «truquito», si tal puede llamarse, de fotografiar paisajes dirigiendo la cámara a un lago, un estanque o la corriente de un río. Es verdad que los reflejos no son desagradables, pero como no tienen más finalidad que ésta, resulta un poco monótono ver pasar unos personajes de un lado a otro reflejados en las aguas. Los paisajes también se buscan en estos reflejos, y muchas veces viéndose las márgenes de incidencia de las dos imágenes: la real y la reflejada. No se ha buscado ningún sentido poético ni artístico, y por tanto...

CLARO DE LUNA. — De Agustín Contel. Fantasía nocturna. Fantásticas sombras. El fauno... que puede ser símbolo. Encuadres inclinados de estatuas. Más símbolos. Y una música crepuscular que va muy bien al tema. Una pareja de amantes en plena orgía romántica. Es un esbozo del difícil cine poético a que muchos aspiramos.

CERO EN LA IIN. — Del pedagogo murciano Andrés Santamaría. Película que divirtió a la concurrencia, a pesar de la ingenuidad del tema; porque está hecha con un espíritu de buen humor y férreo entusiasmo. Lo mejor de esta película es que la ha realizado un debutante y con un equipo Pathe-Baby casi primitivo. La fotografía es muy aceptable y el guión no va mal logrado. Quizá los personajes un poco afectados, pero, señores, estamos en los comienzos de un amateur. «No pidamos peras al olmo».

VALENCIA POR MURCIA. — De Antonio Climent, también debutante murciano. Descripción de las fallas en el año 1958, en que Valencia agradece a Murcia la colaboración prestada para su recuperación. Hay algunos planos un poco pasados de luz. Hay una toma en que la cámara rodea un «ninot» en saltos bruscos que bien pudiera suprimirse y el film ganaría. La «cremá» resulta más sugestiva, pero también hay en ella muchos planos sobreexpuestos. Comprendemos que el bullicio que hay en Valencia por esa época dificulta al neófito para las buenas tomas.

EL CIRCO. — Del mismo autor que la anterior. Bastante mejor de fotografía. Pasamos veinte minutos muy agradables viendo una completa sesión de circo. El cineísta ha procurado, en lo posible, variar sus ángulos de toma. No obstante, se echa mucho de menos un gran angular, para evitar que las figuras se desencuadren dada la proximidad del camarógrafo (primera fila de sillas de pista). El autor le ha colocado entrada y cierre a su cinta: una niña lee un libro de narraciones circenses y éstas se materializan. Después del espectáculo despierta movida por el brazo de su mamá, cierra el libro y FIN.

LAURA. — Otra obra de Agustín Contel. Buenos títulos. Asunto confuso, sólo en algunos planos, que da lugar a falsas interpretaciones. Toda la película está desarrollada en primeros planos. Se advierte la nostalgia de la mujer amada, la cual se materializa y viene hacia el desolado amante, que permanece todo el tiempo sentado en un sillón. A esa misteriosa mujer no se la ve en su totalidad. Únicamente sus piernas..., sus manos que acarician al abatido enamorado. Se ve que Contel es un inquieto cineísta que se interesa por los más diversos temas. Busca con denuedo las posibilidades cinematográficas y acierta en muchas de sus facetas. ¡Ojalá que todo cineísta amateur tuviera tales preocupaciones!

NO MAS BANANAS. — Otra película del autor reseñado. Divertido y jugoso film. Otra faceta de Contel con una «vis cómica» muy graciosa. El montaje rápido del martirio está muy bien logrado. La luz artificial, a tono con el tema. La narración cinematográfica no puede ser mejor. Tiene su defectillo en la fisonomía de los plátanos, que en ocasiones no alcanzan el tamaño gigante que representan, produciéndose un desajuste en la relación de plátanos y encuadre. La composición del cuadro, acertada.

EL ANGEL DE LA GUARDA. — De Contel. Aquí hay planos exteriores y con luz artificial. Dentro de la temática cómica del film anterior, con el mismo personaje infantil del tragoncito. Los cambios bruscos de los gags cómicos los realiza en montajes sustractivos (es decir, se produce un choque emotivo en un plano, y en el siguiente, el correspondiente efecto). Aprovecha los recursos y sabe sacarles partido. Me recuerda el cine cómico americano que vi en mi infancia. Adopta con frecuencia la cámara subjetiva para conseguir mejores efectos cómicos. El truco de acelerado y ultraacelerado tiene justificación en este argumento.

HORAS DE PARIS. — Angel García. Es obra inconclusa. Por lo visto pretende ir esclareciendo la vida de la «ciudad de la luz», a través de sus distintas horas: después de los primeros planos aparece un reloj que nos va indicando éstas. El arranque de la película va mostrándonos los puestos de un mercado madrugador. Posteriormente la cámara nos guía a distintos lugares de la ciudad. Claro que es necesario conocer París para percatarse de los lugares fotografiados. Finaliza esta cinta con los luminosos de los espectáculos de la ciudad, muy policromos y sugestivos.

UN DIA EN BRUSELAS. — Del mismo cineísta. Se puede afirmar que el personaje central es la «Expo». Aunque no hayamos estado allí, reconocemos en seguida el atómium y los funiculares aéreos tan bonitos como multicolores. Creo que ordenando un poco esta película se sacará mejor partido de ella, y por otro lado, dado su carácter de documental cien por cien, está pidiendo a gritos una locución que nos aclare en parte la imagen. En cambio lleva una música que, en ocasiones, va ajustada.

LA BAILARINA Y TONEQUE. — De Antonio Medina. Resalta siempre la seguridad de la cámara en manos expertas. Pero... nos dejó algo fríos. Lo poético y soñador ha quedado en lo superficial. Se trata de un niño (Toñequé), el

cual ve reflejarse en las aguas de un estanque el rostro de una pequeña y pizpireta bailarina. Posteriormente vemos a la niña que baila danzando alrededor de Toñequé, bien sorprendido. La coreografía de la primera es graciosa y hasta sutil. Bien pudiera simbolizar la libélula de la ilusión infantil, aunque hay demasiado humanismo en sus gestos para ratificarnos en tal pensamiento. A pesar de que los dos personajes se llevan poco de estatura, de pronto, sin saber por qué, la bailarina danza en la palma de la mano de Toñequé. Pero el truco se descubre si se presta un poco de atención. El cineísta juega con la profundidad de campo de un objetivo corto de foco. Y sobre todo le delata la escalera del fondo, donde realmente gira la bailarina. De todas maneras la película es de las que hacen buen papel. De ningún modo comparable, por su realidad, a «Fantasia en el Puerto».

LA ESPERA. — Pedro Font. Este film presenta una serie de contrastes de la vida originados por la «espera»: espera del hombre encarcelado que aguarda su libertad, espera del futuro padre de familia, espera del novio ante el altar, espera del que aguarda un bien y del que prevé un mal, cual la familia del moribundo, inexorablemente temiendo el fatal desenlace. Esta escena del moribundo, luego cadáver, y que tan magníficamente representa su intérprete, se nos antoja demasiado fuerte, aunque, indudablemente, realista y conmovedor. Las imágenes del tipo donjuanesco, engreído y vanidoso, son pinceladas de fino humorismo, y el personaje que las encarna está muy a tono en su papel. Lo mejor del film es la naturalidad que ha conseguido el cineísta en las tomas sucesivas de tantos personajes como desfilan en la película. Se ve que no ha escatimado nada y que hubo recursos y medios para todo. En este caso no están la mayor parte de los amateurs, muchísimo más modestos en posibilidades. Esto no le restringe mérito al film, ni mucho menos, porque se necesita un derroche de habilidad para ingeniárselas a fin de salvar los obstáculos que en toda realización de esta índole siempre surgen.

COLOFON

No nos han llegado aún para ser proyectadas en estos días de clasificación «La Albufera», de Mariano Cuadrado (Oviedo), ni «Forma, color y ritmo», de José Mestres (Barcelona), cuyas películas fueron inscritas a su debido tiempo

XXII CONCURSO NACIONAL

Las sesiones de calificación del XXII Concurso Nacional de Cine Amateur se celebran en el Centro Excursionista de Cataluña los días 4, 6, 8, 11 y 13 de mayo de 1959. A continuación detallamos los films inscritos en el orden de proyección de los mismos.

Lunes, 4 mayo

MONASTERIO DE PIEDRA, COBRE, HIVERN, CLAVELES, AGUA, ZOO, MOSAICO, VILA-PUIG.

Miércoles, 6 mayo

V. V. OSACA, MOTOR DIESEL, VISPORA DE FIESTA, LAS RAMBLAS, PORÇ, AIGUES TORTES, BALLET DEL AGUA.

Viernes, 8 mayo

IMPERATOR, SOLEDAD, HUMANIDAD, LA MUÑECA, REYES MAGOS, AMANECER DEL ALMA.

Lunes, 11 mayo

EL SUICIDA, EL TESTIGO, LA VOZ DEL PANTANO, LA BAILARINA Y TONEQUE, FANTASIA EN EL PUERTO, LA VENTANA, EL AUTOMATA.

Miércoles, 13 mayo

OBSESION, NO MAS BANANAS, LA CITA, UN DRAMA PURO, PRELUDIO A LA TEMPESTAD, EL CUADRO, W. H., EL ESPIA.

BODAS DE ORO DE «REUS DEPORTIVO» CONCURSO DE FILMS SOBRE TEMAS DEPORTIVOS

Con motivo de sus Bodas de Oro, la entidad «Reus Deportivo» convoca, a través de su Delegación de Cine, un Concurso General de Cinematografía Amateur sobre temas deportivos, en el que podrán tomar parte todos los cineístas españoles residentes en España o en el extranjero. El tema «Deporte» puede ser tratado en cualquiera de sus actividades y manifestaciones, y lo mismo con carácter de documental o reportaje, como de film de argumento o de fantasía. El plazo para la inscripción terminará el 1.º de noviembre de 1959 a las 22 horas. Los films podrán ser entregados hasta el 25 de noviembre. Pueden consultarse las bases en la Redacción de OTRO CINE o solicitarlas a la entidad organizadora, Delegación de Cine de Reus Deportivo, calle Perla n.º 2, REUS (Tarragona).

FESTIVALES INTERNACIONALES

En esta Redacción se han recibido convocatorias de los siguientes:

CARCASONA (Francia). 12, 13 y 14 junio. Le Not, Place Carnot.

MERANO (Italia). 24 al 31 de junio. Cineclub Merano c/o Azienda Autonomia di Soggiorno.

TOLON (Francia). 1 al 5 de julio. Challenge Cinematographique de Toulon. 1, Rue Peirese.

Pueden consultarse las bases en la redacción de OTRO CINE o solicitarlas a los organismos respectivos.

AGRUPACION FOTOGRAFICA DE LEON

VI. Concurso de cine amateur

FALLO

CATEGORIA ARGUMENTO:

Premio extraordinario al mejor film del Concurso y Medalla de Honor. — LA ESPERA, de Pedro Font Marcet (Tarrasa).

Medalla de plata. — EL ANDAMIO, de Rogelio Amigo Romero (La Coruña).

Medallas de bronce. — NO MAS BANANAS, de Agustín Contel (Barcelona); EL ENANO SALTARIN, de Víctor Lucas Hurlé (Oviedo); WOLFRAM, de Manuel Pérez-Sala (Cáceres); LA RUEDA, de Julián Oñate (Murcia); LAURA, de Agustín Contel (Barcelona); LA LLAVE, de Manuel Sánchez Ocaña (Oviedo).

Mención honorífica. — EXODO DE SALVACION, de Manuel Pérez-Sala (Cáceres).

CATEGORIA DOCUMENTAL:

Medalla de honor. — PICOS DE EUROPA, de Manuel Roa Rico (León).

Medalla de plata. — LO VI EN IFACH, de Antonio Medina Bardón (Murcia).

Medallas de bronce. — EL REDENTOR, de Antonio Medina Bardón; CLAVELES, de Enrique Sabaté Ferrer (Barcelona).

Mención honorífica. — POR LAS ALTAS RIAS GALLIGAS, de Luis Margalejo Rebellón (Madrid).

CATEGORIA FANTASIA:

Medalla de honor. — LA NOCHE, de Antonio Medina Bardón (Murcia).

Se han presentado al Concurso, además, cinco films que no alcanzaron puntuación suficiente para ser clasificados.

PREMIOS DE COOPERACION

Delegado de Información y Turismo de León: «Lo vi en Ifach».

Presidente de la Excma. Diputación Provincial de León: «La espera».

Sr. Alcalde de León, al documental más completo: «Claveles».

Cámara de Comercio e Industria de León: «Picos de Europa».

Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León: «El Andamio».

Agora Foto-Cine Club, de Oviedo, a la mejor interpretación infantil: «No más bananas».

Cine Club del Casino de León, al film de mayor valor emocional: «Laura».

Trofeo Paillard: «El enano saltarín».

Optica Navarro, al film de mejor fotografía en blanco y negro: «Wolfram».

Infonal, al mejor film en película Gevaert: «La llave».

Placa de Plata Kodak, al mejor film de fantasía en material Kodak: «La noche».



CARLOS VALLES GRACIA. — Médico odontólogo con ejercicio en Barcelona. Miembro de la Institución Fernando el Católico, fué designado como delegado de su sección de cine amateur y fotografía, al frente de la cual está llevando a cabo una intensa y bien orientada labor de difusión del cine amateur. Personalmente lleva realizados muchos films en 8 mm., habiéndose especializado en reportajes de espectáculos («Festival Mundial de Circo», «Sirenas de la Costa Azul», «París de noche»). Empezó haciendo transparencias en color por casi todos los países de Europa. En mayo del pasado año recibió de manos del Presidente de la Casa de Italia el título de Socio de Honor por su conferencia titulada «El mundo a través del objetivo», con presentación de documentales de don Juan Torrens, organizada por el propio conferenciante en la Institución Fernando el Católico. Más tarde fué nombrado Socio de Honor de la Agrupación Fotográfica de Gavá por su proyección y charla «Espectáculos europeos». Está terminando el rodaje de dos películas de argumento en 16 mm. y tiene en proyecto algunos films de tipo científico relacionados con su profesión. Como cineísta amateur pertenece a la Sección de C. A. del Centro Excursionista de Cataluña.



JOSE SANCHO GONZALEZ. — Aragonés de nacimiento, reside en Madrid. Su verdadera vocación fué siempre la pintura, la escultura y el dibujo, hasta que la decoración, que es su medio de vida en la actualidad, le obligó a buscar otros medios de expansión artística más asequibles a sus actividades, por donde ha ido a parar a la fotografía y al cine. Filma desde 1956 con una Pathé Webó A, que cambió por un mueble. Lleva realizados en los tres pasos muchos films de tipo familiar y experimentos de orden plástico. Como film terminado merece ser citado «Obsesión», distinguido con varios premios en el Concurso de Murcia y en Festival Club Urbis, de Madrid, ambos de 1958. Desea poder encontrar tiempo para filmar, aunque sólo sea una película al año, y concurrir así a los concursos. Es socio de la Real Sociedad Fotográfica.

ALBERTO MOSELLA COMAS. — Industrial, nacido en Sabadell, donde fundó y presidió hace años el Centro Excursionista que lleva el nombre de la ciudad. Reside desde hace tiempo en Barcelona, siendo uno de los más destacados elementos del Centro Excursionista de Cataluña. Sus aficiones — montañismo, esquí, pintura, fotografía y, últimamente, cine — le hacen participar intensamente en varias de las secciones de dicha entidad. Filma desde 1957 en 16 mm. Cultiva el reportaje y la monografía. Suyos son los siguientes títulos: «La Molina en verano», «La Molina en invierno», «La Costa Brava», «Región del Estany Negre», «Invierno», «Campamento de montaña en Bohaví», los cuales no ha presentado en ningún concurso. En cuanto a proyectos cinematográficos, manifiesta: «Cultivar este mismo género y depurarlo en lo posible, utilizando las máximas posibilidades que nos brinda la naturaleza, único medio que coloca al amateur en plan de igualdad con el profesional. A mi entender, el film amateur ha de tener méritos propios absolutos y no relativos. Por poco que se pueda, el espectador debe estar liberado del esfuerzo mental que representa considerar constantemente que está viendo un film amateur.»



ENRIQUE MORENO SALVADOR. — Nacido en Valencia, reside en Barcelona y pertenece a la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña y al Cine Club Barcino. Sus actividades de carácter industrial no le impiden ser un auténtico y entusiasta amante de la fotografía y del cine. Cultiva esta última afición desde 1944, en plan familiar y documental, llevando realizados varios films sobre Karnak (Egipto), Jerusalén, Líbano, Marruecos, Italia, etc. Dentro del cine amateur no puede tachársele, ciertamente, de «medallista»; su ambición es mejorar en lo posible sus documentales para su íntima satisfacción.

ENRIQUE ROMA SOLER. — Joven cineísta (veinticinco años), aficionado también al teatro, a la música, al fútbol, y dedicado al comercio. Filma desde 1947 en 9'5 mm., habiendo gustado todos los géneros. Es autor de «Acto de violencia», «Amaneció», «Sabadell 1958», y «Horas de angustia», esta última mencionada en el I Certamen de Cine Amateur Ciudad de Sabadell y en la II Competición de Estímulo del Centro Excursionista de Cataluña. Se propone intensificar su producción, figurando entre sus proyectos inmediatos un documental en color y una película de argumento. Pertenecer al Cine Club Sabadell, en cuya ciudad nació.

LUIS CORTES VAZQUEZ. — Nacido en Caravaca (Murcia), el año 1924, y actualmente catedrático de enseñanza media y profesor adjunto de la Universidad de Salamanca. Su actividad científica se orienta en el estudio de la Etnografía o cultura popular. Como tal especialista, ha publicado varios trabajos y estudiado en centros españoles y extranjeros, así como asistido a varios congresos (Holanda, Alemania, Francia,



Portugal). Antes de hacer cine se había presentado a varios concursos de fotografía, en los que obtuvo algunos premios. A la foto, como luego al cine, le llevaron sus trabajos de etnografía. Filma desde hace tres años, habiendo empezado en 8 mm. y simultaneando más tarde el 8 y el 16. Tiene realizados un documental sobre Salamanca, luego «El río», película premiada en el Club Urbis, de Madrid, y en curso de montaje «La playa»; esto sin contar films estrictamente documentales etnográficos (alfarería, etc.). Su inmediata realización será «El viaje», documental de un viaje del pueblo a la ciudad, con una levisima trama argumental. «Mis auténticas aspiraciones — dice — son hacer los documentales etnográficos de técnicas y oficios que he estudiado científicamente por esta región salmantina (las ovejas y la lana, la alfarería, la cestería, modos de vida, pueblos de estas provincias, etc.). O dicho de otro modo, archivar viejas técnicas y modos de vida antes de su desaparición definitiva e inevitable.»



Adios, señora! La felicito por tener un marido tan gracioso. Nos ha entretenido toda la noche hablando de cine amateur, sin entender ni papa.



CREPUSCULO

Guión seleccionado de nuestro I Concurso de Temas



La luz del ocaso hiere los cristales del ventanal. Los muebles son ligeramente irisados de púrpura.

Una habitación de tonos claros. Cortinajes tenues que se bambolean. Luminosidad de espejos. Confort y silencio.

Una dama de cabello plateado sentada en una confortable butaca. Un libro abandonado en sus manos. Abstracción.

La sirvienta pone orden en la mesilla blanca: cajas, frascos, cuentagotas, jeringa de inyectar. Hojas de fórmulas. Diagrama.

Sopor y cansancio. Viento.

Un jadeo desacompañado mueve las ropas de la cama. Dos manos que se crispan.

La enferma intenta levantar los hombros, demasiado hundidos en la cama.

Confusamente se la oye pronunciar: «¡Dios mío! ¿Por qué he de sufrir así?»

Unos grandes ojos oscuros giran maquinalmente por todo su alrededor. Se quedan fijos, sin noción de lo que ven, terriblemente abiertos.

El resuello ahoga a la enferma. La garganta seca le impide articular ninguna palabra.

En la blancura de la cama — gozo y dolor — se desfloran inclementes diecisiete rosas de diecisiete primaveras.

Unos pasos graves y seguros. Un termómetro en una mano clara y limpia. El doctor.

La luz se ha vuelto gris. Medios cuerpos que se acercan a la cama. Una mano saca un pañuelo del bolsillo. Otra mano saca un rosario.

—¡Cuarenta! Y el corazón... ¡Ay, el corazón!

La fatiga de la respiración aumenta.

Ahora unas manos santas impulsan el cuerpo de la enferma, lo levantan y ponen almohadas a su alrededor. Se produce un cierto bienestar. Y una mirada que agradece. Los ojos, fijos e inmóviles, atraviesan los frágiles cortinajes del gran ventanal que se abre a la calle.

En el rostro pálido de la enferma se reflejan las últimas luces de la puesta de sol, que estalla en rojes de ira.

La luz la deja abatida. Termómetro. Y la voz del médico: «¡Cuarenta y uno!»

Rostros angustiados en un friso de dolor. Unos dedos recorren las cuentas de un rosario.

Silencio. La enferma sorbe las últimas luces que llegan del exterior.

Silencio. De improviso, el trepidar de un coche de cuatro ruedas perturba la calma del momento.

En el jardín, el viento azota los árboles y sus ramas percuten en los cristales.

El carruaje ha disminuido su marcha. Dos caballos negros hacen sonar sus herraduras sobre el empedrado, acompasadas, solemnes. El carruaje se ha detenido entre la puerta de entrada y el ventanal.

Todas las miradas se dirigen a la calle.

Un coche funerario recorta su cimborio característico a través del ventanal.

Perplejidad.

Un timbre. Llamen a la puerta. Confusión terrible.

Los postigos del ventanal son cerrados de golpe y con estrépito.

Se oyen duras increpaciones en la puerta:

—¡Fuera! ¡Fuera! ¡Imbéciles! ¡Es más arriba!

Silba el látigo sobre los caballos. El coche arranca rápido, disparado.

Todos se encuentran anonadados y sorprendidos.

Unas y otras miradas coinciden, interrogantes, junto a la cabecera de la enferma.

Con las manos crispadas oprimiendo las ropas de la cama, desorbitados los ojos, los cabellos revueltos, Luisa engulle la hiel de la siniestra visión.

Ahora parece como que se duerma...

Un espino florido, como una alegoría.

El viento ruge y los árboles se doblan con dolor.

Una ráfaga muy poderosa ha abierto una puerta y con el golpe los cristales se han roto, hechos trizas.

Ropas y cortinas son un remolino en blanco.

Frascos, tazas, jeringuillas, ampollas de inyectables, recetas..., todo rueda por el suelo.

El espino, por la fuerza del viento, aparece ahora desnudo de sus flores. Sus aceradas espinas son un grito de dolor.

El surtidor del jardín se ha cubierto de hojas secas.

Juan Saltarés

(Ilustración de A. Colomer).

NOTAS. — El orden en que se publicarán estos trabajos seleccionados en el I Concurso de Temas no es valorativo y obedece tan sólo a conveniencias de Redacción, teniendo en cuenta la variedad temática y los espacios disponibles.

—Este tema queda a disposición de los lectores de OTRO CINE para su realización cinematográfica, sin otra condición que la obligatoriedad de ponerlo en conocimiento del autor a través de la Redacción de esta revista, y de hacer constar en la portada del film la paternidad del tema y la circunstancia de haber sido seleccionado en el I Concurso de Temas de la revista OTRO CINE.



FILMANDO EN "TABLE - TOP"

Por Karl L. Barleben

La llamada «fotografía de sobremesa» cobra vuelo entre los aficionados. Pero con una cámara cinematográfica sería un derroche de buena película filmar objetos inanimados, razón por la cual se estima que los sujetos filmables son limitados. Los estudios profesionales, empero, utilizan en gran escala lo que llamamos filmación «de sobremesa». Casi todos los grandes estudios poseen departamentos llamados «de efectos especiales», es decir, de trucos, en los cuales se gastan miles y miles en producir escenas y hasta sucesos enteros en miniatura. Inundaciones, choques de trenes, hundimiento de vapores, accidentes automovilísticos, catástrofes de cualquier clase y magnitud, resultan más barato y es más seguro filmarlos en miniatura que en tamaño natural.

El aficionado puede muy bien inyectar en sus películas escenas filmadas «de sobremesa» o en miniatura donde le sean necesarias, y hasta hacer una película completa utilizando solamente **sets** en miniatura. Este asunto es, evidentemente, demasiado amplio para ser tratado, aun ligeramente, en el limitado espacio de que disponemos, pero no podemos resistir la tentación de ofrecer al aficionado algunas sugerencias que, a su vez, pueden dar pie a excelentes ideas.

DOS CLASES

Generalmente hablando, hay dos clases de trabajos de sobremesa posibles para el aficionado. Los que deben ser animados en la cámara (empleando objetos inanimados) y aquellos que se mueven por sí mismos y que, por ello, evitan el trabajo de animación con la cámara.

En la primera clase, encontramos toda suerte de objetos inanimados, tales como figuras, juguetes, lápices, cigarrillos, guantes, etc., los que podemos hacer que se muevan en la pantalla alterando su posición unos pocos milímetros cada vez que se filma un cuadro. Pero este trabajo es cansado y muchas veces complicado si se persigue cierto realismo en el resultado final; pero ofrece largas horas de entretenimiento a aquellos que tengan suficiente «fuego deportivo» para llevarlos a buen término.

En lo que se refiere al trabajo con objetos móviles, tales como modelos de buques, de locomotoras y vagones en miniatura, automóviles, etc., el problema se resuelve con mayor rapidez y facilidad. Todos hemos visto escenas en miniatura en el cine profesional, y muy pocos de nosotros nos hemos dado cuenta de ello. El debido realismo exige una cuidadosa manipulación de la cámara y velocidad... Cosas, ambas, fáciles de lograr si sabemos cómo y disponemos de los necesarios elementos.

También en las películas de largo metraje el director apela a menudo a los trenes de juguete para filmar un tren en marcha o simular un pavoroso accidente ferroviario.

FERROCARRIL EN MINIATURA

Suponiendo que resulte difícil o inconveniente filmar un tren real, se puede utilizar con ventaja el ferrocarril de juguete, y hay quien asegura que ello proporciona tanto placer

que la filmación de las cortas secuencias generalmente toma muchísimo más tiempo del que realmente necesita.

En primer lugar hay que estar seguro de que el trencito sea una copia lo más fiel posible del original. Los modernos juguetes hacen alarde de exactitud en cuanto a similitud; de modo que casi no habrá que hacer arreglo alguno. Lo que realmente importa serán los fondos y elementos accesorios. El realismo a veces queda reducido al ridículo si los espectadores ven aparecer en la pantalla el respaldo de una silla o los libros de una biblioteca.

Las fábricas de juguetes elaboran todos los complementos de los trenes en escala exacta, que se pueden colocar en los lugares apropiados, y en caso de que aun así el escenario no resulte del todo convincente, puede apelarse al paisaje pintado en un gran cartón, delante del cual pasarían las vías.

Por supuesto que la proporción en cuanto a tamaño y perspectiva debe ser observada con cuidado, pues ella puede engañar al **cameraman** más avezado. Lo mismo rige para posibles figuras que se podrían introducir en la escena.

VELOCIDAD DE LA CÁMARA

Uno de los fallos más comunes de las películas de aficionados lo es la velocidad, que siempre parecerá exagerada. El trencito eléctrico de juguete, al avanzar por la vía, se mueve proporcionalmente más rápido que el tren real. Para salvar este inconveniente debe hacerse marchar los trenes de juguete a media velocidad, pero el remedio más efectivo consiste simplemente en... aumentar la velocidad de la cámara. Cuando normalmente se filma a 16 ó 24 cuadros, tómese las escenas de ferrocarril de juguete a 24 ó 36 exposiciones por segundo. En las películas profesionales, las cámaras trabajan a velocidades que pueden llegar a 64 cuadros por segundo a fin de proporcionar el mayor realismo posible a la toma. Esta técnica se aplica generalmente en escenas de naufragios, desmoronamiento de diques, etc.

Hay que hacer varios ensayos para establecer la exacta velocidad de la cámara para las distintas clases de trencitos que se utilizan.

PSICOLOGIA APLICADA

Uno de los aspectos más importantes que debe tenerse en cuenta al filmar objetos en miniatura, es inducir al público que la escena haya sido tomada de la realidad. El secreto es la adecuada inserción de las secuencias en medio de tomas reales sobre el mismo tema. El factor psicológico es muy digno de ser tenido en cuenta, y el ojo del espectador debe pasar de una escena a la otra sin darse por enterado del cambio.

Tenemos ahí, por ejemplo una tormenta en alta mar con un naufragio tomado en miniatura, entre cuyas secuencias se pueden intercalar algunas escenas en cubierta, interpretadas por personas reales. Para darle más ambiente aún a la película, se incluirán varias tomas del barco navegando. En el momento de producirse la tormenta, se insertan las escenas en miniatura mediante suave transición. El público queda impresionado ante la realidad de muchas tomas que no lo eran.

ASPECTOS MAS SERIOS

Hay una infinidad de posibilidades para la inclusión de tomas con objetos en miniatura en las películas de profesionales y aficionados. Films caseros o educativos pueden mejorarse ampliamente mediante el empleo de esta técnica. La seguridad en el tránsito callejero queda ilustrada perfectamente por medio de «autos» que chocan y quedan destruidos, «personas» heridas o muertas que permanecen tendidas en plena calle, aunque no se infirió el menor daño ni a personas ni a automóvil alguno.

Los cruces de las vías férreas son escenarios de terribles accidentes, y ahí nuevamente pueden servir de advertencia las películas cortas que apelan directamente a la emoción del espectador, en cuya mente quedará grabada la horrible escena del «accidente», que en síntesis no nos costó más que unas monedas gastadas en juguetes.

La técnica de filmar objetos en miniatura es muy interesante, y con ella se aprenden cosas nuevas que posteriormente se aplican en filmaciones reales. Para la mayor versatilidad, la cámara debe permitir el uso de varias velocidades y el intercambio de objetivos de diversas longitudes focales. Conviene utilizar lentes que posibilitan un enfoque exacto de objetos cercanos, pudiéndose, para salir del paso, colocar lentes adicionales para retratos cuando el objetivo de por sí solo no basta para acercarse lo suficientemente. En este sentido es posible encarar las combinaciones más diversas de objetivos y distancias focales; aquí damos apenas algunos consejos.

De «Fotocámara-Cinecámara»
(Buenos Aires)

PREGUNTAS Y RESPUESTAS

De la revista «Ciné-amateur suisse» traducimos las siguientes, por considerarlas de interés general.

P. — He cambiado mi cámara de un objetivo por otra con torreta de tres ópticas, ambas en 8 mm. He podido constatar que la toma de vistas con el objetivo normal de 13 mm., no da resultados de nitidez ni enfoque precisos. Supongo que este inconveniente proviene del ajuste del objetivo, que es de distancia regulable, o sea, que al tomar una escena he de tener en cuenta los metros entre la cámara y el sujeto.

Como buen aficionado que soy a la pequeña mecánica, me gustaría poder hacer el ajuste del objetivo por mí mismo, aunque necesito quizá algunos consejos sobre el particular.

R. — Apreciado señor; sentimos mucho no poder darle consejos sobre el ajuste que usted quiere hacer en su objetivo. Lo que sí podemos decirle es que para efectuar estos trabajos se precisa tener un buen equipo técnico, de muchísima precisión, ya que estos «trabajos» requieren a veces — la mayoría de las veces — correcciones de fracciones de milímetro y dudamos de que sus conocimientos y afición a la pequeña mecánica lleguen a tanto como para poder hacer bien ajuste tan delicado.

Es preferible dejarlo en manos de un buen especialista, que los hay y estupendos que, además de sus conocimientos tienen una experiencia muy necesaria.

P. — No hace mucho estuve discutiendo con un compañero de afición cinematográfica algunas cuestiones concernientes a nuestro común «hobby» cineístico. No pudimos llegar a un acuerdo sobre dos cuestiones, que son:

1.° Filtro Wratten, Skylight y UV. ¿Existe una diferencia entre estos tres filtros, y, en caso afirmativo, cuáles son?

2.° ¿Desde qué punto de la cámara debe medirse la distancia?

R. — 1.° Filtro Wratten: Se trata de un filtro de conversión, es decir, de inversión. Para utilizar un film de luz diurna a la luz artificial el objetivo debe estar equipado con un filtro Wratten. Lo mismo si se desea utilizar un film de luz artificial para luz diurna. Si se trata, por ejemplo, de un film Kodachrome, debe utilizarse con un film para luz de día el filtro Wratten N.° 80, y con un film para luz artificial (tipo A), el filtro Wratten N.° 85. Hay que tener en cuenta las variaciones de sensibilidad, que vienen indicadas en los folletos que contienen las películas o los mismos filtros. Existen otros filtros para emulsiones Anscochrome, Agfacolor y Gevacolor.

Filtro Skylight: Este filtro sirve para eliminar la dominante azul. Puede encontrarse en varios coeficientes. Este filtro es especialmente utilizado en verano, entre las 11 y las 15 horas o en cielo cubierto.

Filtro UV: Sirve para eliminar el velo atmosférico, y sirve para las lejanías, los lagos, las playas, la nieve, los glaciares y alta montaña.

2.° Para la toma de vistas normales (sin utilizar lentes de aproximación) la distancia debe tomarse desde el lugar donde pasa el film, que en algunos aparatos viene indicado por una señal. En los que no tengan esta señal, es fácil calcular por donde se desliza la película. Cuando se utilizan lentes de aproximación, la distancia debe medirse desde dicho lente al objeto.

CONSEJOS

(De la misma revista suiza citada)

En comparación con un cineísta profesional, especializado en una sola faceta del cine, el amateur debe poseer todas las habilidades y demostrar su competencia: él es a la vez guionista, director de escena, operador, titulador, montador, etcétera. Conviene, pues, no lanzarse a la realización de un film a la ligera. Es necesario hacer el trabajo con la máxima atención posible, si se desea producir alguna cosa interesante y conveniente.

Debemos tratar nuestros asuntos de una manera generosa, pero nunca larguísima. Es preferible un argumento rebuscado pero corto, a un tema alargado sin necesidad.

Es indispensable obtener unas imágenes fijas y bien precisas en las escenas de desplazamiento de la cámara. De no ser así, se dan tantos puntos de apoyo a los ojos del espectador, que es natural que se fatigue rápidamente.

En la confección de vuestros títulos guardad una justa proporción entre la superficie de fondo y la que está cubierta por los caracteres. Debemos evitar, sobre todo, el mezclar varios tipos de letras.

El sujeto o la historia de nuestro film debe ser fácilmente comprendido por todo el mundo espectador y cada escena debe ser realizada de tal modo que haga progresar la acción sin jamás decaer el interés.



Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

Premio «Ciudad de Barcelona». — Con extraordinaria concurrencia de público fueron proyectados en el local social del Centro Excursionista de Cataluña los films amateurs presentados al «Premio de Cine Ciudad de Barcelona 1958». Dichos films fueron distribuidos en tres sesiones, los miércoles días 4, 11 y 18 de marzo de 1959. En la primera fueron proyectados «Jardines de Montjuich», de Delmiro de Caralt, y «Jardín Zoológico de Barcelona», de Juan Olivé. En la segunda, «Barcelona marinera», de Manuel Villanova, «Zoo», de Manuel Isart, y «Las Ramblas», de Federico Ferrando y José María Ramón. En la tercera y última, «Romance de Montjuich», de Nicolás Gallés y «Mi ciudad», de J. A. Sáenz-Guerrero. Películas y cineístas fueron presentados por el Redactor-Jefe de OTRO CINE y miembro del Jurado de dicho Premio, José Torrella. Además dirigieron la palabra a los asistentes varios

de los autores de las películas previamente a su respectiva proyección. No entramos en el comentario de estas obras, que puede encontrarse en nuestro número anterior, y sólo pondremos ahora de relieve el interés que su proyección despertó y el aplauso con que fueron premiadas todas ellas.

Concurso Nacional. — El día primero de abril quedó cerrada la inscripción de películas al XXII Concurso Nacional de Cinema Amateur, habiendo sido programadas las sesiones de calificación para los días 4, 6, 8, 11 y 13 de mayo. Para el domingo 10 de mayo, coincidiendo entre las sesiones de calificación, está prevista la excursión anual, que esta vez ha de tener como meta las ciudades de Tarragona y Reus, y a la que tienen anunciada su asistencia personal varios cineístas de Murcia, Cáceres y Bilbao, además de los catalanes.

Congreso y Concurso Internacional de la UNICA. — Se celebrarán este año en Finlandia, en el mes de julio. Como sea que la UNICA fletará expresamente un avión para la ruta París-Helsinki y regreso, exclusivamente para los congresistas, aquellos interesados en asistir pueden dirigirse a la Secretaría de esta Sección, calle Paradís n.º 10, Barcelona, donde serán detalladamente informados de fechas y precios. Se ha obtenido de la Compañía aérea una reducción del 50 % sobre el precio de las plazas en el avión.

Sesiones de los miércoles. — El 8 de abril fueron proyectados los films del mimo Marcel Marceau «Pantomime» y «Jardin public», cedidos por el Consulado de la República Francesa en Barcelona y acompañados de una charla a cargo del crítico de «Revista» don Juan Francisco de Lasa. Este situó de una forma precisa y ponderada el valor de dichas películas, separando el mérito extraordinario del arte mímico de Marcel Marceau y el interés puramente reproductivo de la filmación, carente de valores cinematográficos propios, y exaltó la expresividad de la mímica en el cine mudo, recomendando al cineísta amateur la continuidad de este arte. Tanto el disertante como la proyección conquistaron el interés y el agrado de la numerosa concurrencia.

Al cerrar esta Sección están programadas: Para el 15 de abril una sesión de reparto de premios del III Certamen de Excursiones y de Reportajes, y de la II Competición de Estimulo, con la proyección de varios films premiados en ambos concursos. Y para el 22 de abril, la proyección del film «Every day except Christmas», cedido por el Instituto Británico de Barcelona y comentado por Juan Francisco de Lasa.

INFORMACION VARIA

Actividades en Cáceres

La Sección de Cine Amateur de la O. I. R. celebra mensualmente sesión con un tema de discusión y proyección de películas. En la del mes de enero se trató de las bases para el Concurso de Semana Santa, de la técnica del Pan-cinor, y proyectaron los cineístas don Rufino Murillo y don Miguel Chaves. En la sesión de febrero fueron ampliadas las bases para el concurso del Grupo que debe celebrarse en el mes de mayo y el prestigioso cineísta don Manuel Pérez Sala proyectó su «Montehermoso», medalla de plata del Concurso Nacional. En la reunión de marzo se desarrolló el coloquio en torno al tema «La importancia del guión cinematográfico en las películas amateur» y proyectaron películas los cineístas don Ambrosio Rodríguez Bautista y don Félix Sánchez García.

Nueva Junta de Agora Foto-Cine Club. Oviedo

La composición actual de la Junta Directiva de Agora Foto-Cine Club, de Oviedo, es como sigue: Presidente, don Laureano Sánchez Atienza; Vice-Presidente, don Francisco

Silvela López; Secretario, don Juan Gil Lafuente; Vicesecretario, don Angel Gutiérrez Rodríguez; Tesorero-Contador, don José Manuel Salvarez Hornia; Director Sección Cineclub, don José Antonio Casanueva Blanco; Director Sección Cine Amateur, don Mariano Cuadrado Escribano; Director Sección Fotografía, don Nicanor Toraño Ardura; Director Cuadro Escénico don Manuel Sánchez-Ocaña; Régimen interior, don Marcelino Fuente Fernández.

Asociación de Cine Científico, Barcelona

El 12 de marzo se celebró en esta Asociación, dentro de la Academia de Ciencias Médicas, una sesión cinematográfica con el siguiente programa: «Tetralogía de Fallot», film científico de los Laboratorios Geigy, y los films del cineísta amateur don Felipe Sagués «Compra-venta de ideas», «Désirée», «Consumatum est», «Gessen» e «Hibrys». Hizo la presentación don J. Arraut de Ossó, premio Ciudad de Barcelona 1956, y al final hubo el acostumbrado coloquio en el que tomaron parte los señores Sagués y Arraut.

Distinción militar a un cineísta amateur

Nuestro querido amigo don Santiago Arizón ha sido distinguido con la Cruz de la Orden del Mérito Militar de primera clase con distintivo blanco, por la realización de su película «En la paz también se muere», sobre los campamentos de Milicias Universitarias, de la cual se habló oportunamente en estas páginas. A su malogrado hijo, don Santiago Arizón Munté, Sargento de Complemento muerto en acto de servicio, le ha sido reconocido el empleo de Alférez con carácter honorífico.

Homenaje a Juan Pruna, en Mataró

El pasado mes de enero Mataró dedicó un acto de homenaje al cineísta amateur local don Juan Pruna, con motivo de la brillantísima clasificación de su película «La gota d'aigua» en el Concurso Internacional de la UNICA. Dicho acto fué organizado por la Ponencia de Cultura del Ayuntamiento mataronense y se celebró en la sala de exposiciones del Museo Municipal, con una nutrida representación del Ayuntamiento, el Director del Museo don Alfredo Opisso y otras relevantes personalidades y artistas de la localidad. Dió apertura al acto el Teniente de Alcalde de Cultura don Jaime Colomer Martori y seguidamente fueron proyectados los reportajes de Juan Pruna «Centenario del primer ferrocarril de España» y «Recuerdos de Italia». Luego, el crítico cinematográfico don Juan Francisco de Lasa expuso en animada y elocuente disertación sus autorizadas opiniones sobre las películas del Sr. Pruna, resaltando los valores cineísticos y artísticos de las mismas y parangonándolas con las cualidades y carácter que adornan al propio autor y que aparecen bien reflejadas en sus producciones, particularmente en su «Gota de agua», donde la modestia del tema, la sinceridad de la expresión, la inteligencia del ritmo y las bellezas de sus encuadres, coinciden plenamente con la sencillez de su carácter, la sinceridad de sus opiniones, el éxito en todas sus actividades y gusto innato que se refleja y sabe imprimir en todas sus directrices. Finalmente se proyectó el film «La gota d'aigua», que mereció los aplausos y felicitaciones de todos. Como feliz broche a esta velada se celebró un espléndido vino de honor en una de las salas del Museo.

Cine amateur en el Palacio de la Música

Dedicada a los «cantaires» y socios del «Orfeo Catalá» se celebró el día 12 de abril una sesión de cine amateur en el «Palau de la Música», de Barcelona, a cargo del cineísta amateur y cantor del «Orfeo», don Juan Capdevila Nogués. El programa es el siguiente: «Orfeons a Montserrat», «Festivat», «Orquesta Filarmónica de Viena», «Un diumenge», «Homenatge a l'Orfeo Català en l'Estadi del C. de F. Barce-

lona» (inédita); «Drums», «La Processó de Santa Cristina», «Schmelze» y «Credo». Los films fueron presentados por don Juan Olivé.

Bautizo de Juan Olivé en «El Arca de Noé»

En otras ocasiones hemos hablado de las relaciones del cineísta don Juan Olivé con la entidad barcelonesa «El Arca de Noé», primero con motivo de su película «Caballos en la Ciudad» y ahora con su «Jardín Zoológico», finalista del Premio Ciudad de Barcelona. El señor Olivé ha sido bautizado en el «Arca de Noé» el 5 de febrero de 1959, Jueves Lardero, con el nombre de ESTORNINO (Esturnell), pájaro bastante común en nuestro país. El 12 del mismo mes de febrero, el señor Olivé dedicó a la entidad «Arca de Noé» una sesión de cine en la que dió a conocer su reciente película «Jardín Zoológico de Barcelona», poco después de haber tomado parte en la citada competición, y además proyectó «Caballos en la ciudad», «Cataratas del Rhin» (ésta de su esposa doña Emilia M. de Olivé) y «La UNICA 1958 en Bad-Ems». Antes del «estreno» de «Jardín Zoológico de Barcelona» pronunciaron breves parlamentos el propio don Juan Olivé y el Presidente del «Arca» don Joaquín Ciervo. Nos complace reproducir los versos dedicados por el Dr. Comendador (la «Hiena» del Arca de Noé) a la película del señor Olivé:

La modestia los del Arca,
desde Noé, no la usamos,
porque nos dijo el patriarca,
que cuando lo merezcamos,
nosotros nos alabemos,
ya que si así no lo hacemos,
y a los otros aguardamos,
que lo hagan, ya podemos
sentarnos si no lo estamos,
pues de esperar cansaremos.
Consejo tan convincente,
hace que Arca de Noé,
se levante y diga que,
más que bueno es excelente,
el film del Zoo, que Olivé en
Cine Amateur ofrece,
tan bello y documentado,
que al que lo ve, le parece
un milagro, que sentado,
vea cuanto le apetece
en la amena paseada,
sin haberse, ni cansado,
ni haber pagado la entrada.
Prodigio a esto se llama,
pues no ha sido superado,
¡ni aun por el **Cinerama**!
Por tanto el Arca reclama,
que ese film del Zoológico,
sin excusa ni pretexto,
en las escuelas de texto,
se pase, por pedagógico.

LA HIENA DE ARCA DE NOE
(Dr. Comendador)

Sesiones diversas

En el Círculo Artístico de Sant Lluç, Barcelona, el 15 de marzo, sesión a cargo de doña Emilia M. de Olivé, con «Artesanía del abanico», «Escuela de Ballet», «Encaje de bolillos» y «Cataratas del Rhin».

En el casino «La Alianza», de Pueblo Nuevo, el 30 de enero, Sección de Cultura y Deportes, velada de cine amateur presentada por el Dr. Vallés Gracia, delegado de la Institución

Fernando el Católico con el programa siguiente: «Encaje de bolillos», de doña Emilia M. de Olivé; «Caballos en la ciudad», de don Juan Olivé; «Un día en la Expo», «Oktoberfest» y «Viaje al continente negro», de Juan Torrens (este último film es inédito).

Nos falta información

Como siempre, queda esporádica y menguadísima nuestra información de las entidades y grupos de cine amateur, no ya sólo de provincias alejadas de nosotros, sino hasta de la misma región catalana. Nuestra sección informativa da una pobre idea de las actividades de cine amateur del país. Lo reconocemos, pero pedimos, una vez más, se nos ayude pues el mejoramiento de esta sección depende en gran parte de las propias entidades. Todo lo más recibimos de algunas de ellas algún programa o algún Saludo, pero lo que necesitamos es información, o sea, breves crónicas donde se enumeren y glosen las actividades realizadas, ya sea por la entidad como tal, ya por los cineístas individualmente. La mejor solución es que la Junta Directiva de cada entidad o sección encomiende a uno de sus elementos, con carácter fijo, la redacción y envío de estas crónicas informativas y éste lo haga dentro de los quince días inmediatos a la recepción del número de OTRO CINE. Nuestra revista es la de todos los cineístas amateurs del país y todos deben sentirla como suya.

Petición desde Holanda

Unos miembros del Club «Don Quijote», de Amsterdam, se hallan muy interesados en ponerse en contacto con un cineísta amateur español que esté dispuesto a filmar un reportaje de la ruta de Don Quijote por Castilla; recorrido que para el próximo verano piensan efectuar de forma muy especial. A quien pueda serle de interés, rogamos escriba a: Leonard Henny, Von Soutelandelaan, 133 Wanschip «Don QUIJOTE». **AMSTERDAM** (Holanda)

El cine amateur manresano se reorganiza

Tenemos noticias de que la Sección de Cine Amateur del Ateneo Cultural Manresano, una de las más antiguas de nuestro país, ha sufrido una intensa renovación, habiéndose hecho cargo de la Presidencia de la Sección el Presidente del propio Ateneo, don Mauricio Serramalera, secundado por don Antonio Parés, don José Canals y don Miguel Fornells. La nueva Junta se propone desarrollar interesantes actividades, entre ellas la celebración de sesiones mensuales; organización de la Biblioteca; servicio de envío de películas a los distintos laboratorios de revelado, nacionales y extranjeros, para los socios; creación de una Cinemateca de películas de 8 mm. para ser cedidas a los socios mediante un alquiler ínfimo; etc. De momento, el 8 de marzo fueron iniciadas las sesiones mensuales con un programa a cargo del cineísta amateur don José María Vallsmadella.

Pedro Font estrena

Cada estreno de una película amateur de Pedro Font Marcet es un acontecimiento en Tarrasa. El 18 de abril la Sección de Cine Amateur de la Sociedad Coral Juventud Tarrasense presentó la nueva película de Pedro Font titulada «Zozobra», acompañada en el programa por varios films de excursiones y viajes de Juan Torrens y por «Jardín Zoológico de Barcelona», de Juan Olivé, finalista del Premio Ciudad de Barcelona. La velada tuvo carácter de «Cine forum», el segundo organizado por dicha entidad, pero dedicado por primera vez a cine amateur. Esperamos tener ocasión de ver y comentar la nueva realización del laureado cineísta internacional.

EN REUS SE HAN CONVOCADO CUATRO CONCURSOS

Los activos elementos de la Delegación de Cine del Reus Deportivo, cuya Sección Amateur ha dado un gran impulso al séptimo arte en la ciudad de Reus, ya que de una docena de motocámaras que existían dos años atrás, en la actualidad, y gracias a su campaña de proselitismo, hay casi un centenar de tomavistas de 8 mm., cuatro de 16 mm. y 5 de 9 1/2 mm., de los cuales son muchos los que en la actualidad están filmando o efectuando montajes y guiones para películas que han de presentar en alguno de los siguientes concursos:

Semana Santa de Reus. — La Agrupación de Asociaciones de Semana Santa de Reus, en colaboración con la Delegación de Cine del Reus Deportivo, ha convocado un concurso para películas exclusivamente de la Semana Santa de Reus, con trofeos y los siguientes premios en metálico: 1.º, 2.500 ptas.; 2.º, 1.500 ptas., y 3.º, 1.000 ptas. El plazo de inscripción y entrega de films termina en el día 1.º de junio de 1959 a las 21 horas en el Reus Deportivo.

2.º Concurso Local. — Después del éxito que se obtuvo el pasado año en el Primer Concurso Local de Cinematografía Amateur, la Delegación de Cine del Reus Deportivo, ha organizado el Segundo Concurso Local de Cinematografía Amateur, en el cual pueden tomar parte todos los cineastas residentes en Reus o hijos de Reus que residen fuera de ella, cuyo tema es libre. El plazo de inscripción y entrega de films expirará el día 15 de junio de 1959 a las 21 horas, en el Reus Deportivo.

Primer Concurso Provincial. — A fin de estimular la cinematografía amateur en la provincia de Tarragona, la Delegación de Cine del Reus Deportivo ha convocado el Primer Concurso de la provincia de Tarragona de Cinematografía Amateur, al cual pueden concurrir todos los cineastas residentes en la provincia o hijos de ella que vivan fuera. El plazo de inscripción y entrega de films finalizará el día 15 de junio de 1959 a las 21 horas, en Secretaría de la Delegación de Cine del R. D.

Concurso Nacional de Cinema Amateur Deportivo. — Con motivo de las Bodas de Oro del Reus Deportivo, su Delegación de Cine ha convocado un concurso de Cinematografía Amateur exclusivamente de tema deportivo, al que pueden concurrir todos los cineastas de España que quieran presentar películas cuyo argumento principal sea uno o varios deportes, habiéndose donado valiosos premios para las especialidades de Argumento, Fantasía y Documental, pudiendo tomar parte películas de 16, 9 1/2 ó 8 mm. La inscripción y entrega de films, que serán simultáneas, expirarán el día 25 de noviembre de 1959 a las 21 horas, en el local de la Delegación de Cine del Reus Deportivo.

Bases. — Todos cuantos estén interesados para tomar parte en alguno de dichos concursos, pueden solicitar las Bases de Inscripción en la Sección Amateur de la Delegación de Cine del Reus Deportivo. — Calle Perla, núm. 2. — Teléfono 1923. — Reus; que las enviarán gratuitamente.

CORRESPONSAL



LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA Y EL CINE CLUB

Por su misma índole, el Cine Club parece que deba acotar el terreno de sus actuaciones y ceñirlo sólo al conocimiento teórico del cine. La proyección y difusión de películas, las conferencias, los cursos de iniciación, parece que debieran ser sus únicas actividades.

Sin embargo, estas actividades, si bien necesarias, no bastan por sí solas para formar una sólida cultura cinematográfica. Faltará, en todo caso, la proyección hacia afuera, el contacto directo con la misma técnica del cine, sin cuyo conocimiento la formación cinematográfica adolecerá siempre de una falta de visión de conjunto.

El problema radicará en saber si el Cine Club puede o no puede solucionar por sí mismo esta cuestión. Señalemos, antes de seguir adelante, que propiamente hablando el Cine Club no tiene por qué ser una escuela de cinematografistas, en el sentido de formación integral de profesionales; es evidente que esto rebasa con mucho sus posibilidades y su propia misión, pero de ahí a creer que, precisamente, el Cine Club deba hacer todo lo contrario, va un abismo. La posición apriorística según la cual el Cine Club debe preocuparse sólo de la estética y del contenido del film desentendiéndose por principio de la técnica es totalmente falsa, entre otras cosas porque sin la técnica no podrán explicarse por sí solos ni la estética ni el contenido.

La fusión entre forma y contenido exigida por el recto uso del lenguaje cinematográfico, exige asimismo que en todos los medios estudiosos del cine se atienda tanto a un extremo como a otro. Los puristas del traído y llevado «cine como arte» deben ser desterrados ya, puesto que las propias exigencias del cine actual, así como los años transcurridos desde el lanzamiento de tales teorías, lo ponen de manifiesto.

Supuesta, pues, esta necesidad, sólo nos faltará ver cómo el Cine Club puede satisfacerla, dentro de la línea que damos a estos artículos eminentemente prácticos. El problema capital a esgrimir en contra es el de la falta de recursos, mal endémico que aqueja a todos los Cine Clubs, ya desde su misma concepción; pero precisamente el mayor mérito del Cine Club consiste — según se está probando cada día — en sobrevivir a pesar de tantos problemas como se le presentan. Si se sobrevive a tantos, ¿por qué no probar a remontar uno más?

El conocimiento directo de la técnica ha de suponer, en su último estadio, el trabajar directamente con material cinematográfico. Pero no le vamos a pedir a un Cine Club que disponga de cámaras, película virgen o moviola. Ya dijimos que no tiene por qué ser una escuela profesional. Tampoco es preciso que se dedique al desarrollo del cine amateur, aunque haya quienes lo hagan, e incluso quienes lo propongan como gran solución; no es preciso, pero, desde luego, puede hacerse. Sin embargo, tampoco es aquí donde reside la solución adecuada y al alcance de todos.

Más modestamente, creemos que lo primordial debe ser un conjunto de actividades externas e internas encaminadas en tal sentido.

Actividades externas: visita a los estudios y laboratorios, presenciar rodajes, a poder ser explicados por alguien familiarizado con ello. No es esto un problema insoluble, pues creemos que solicitándolo previamente no será muy difícil introducir pequeños grupos en los Estudios en días escalonados, ni

ta: poco ganarse la confianza de algunos profesionales capaces de conducirlos.

Actividades internas: éstas sí insustituibles, y al alcance de todos, aún del Cine Club más modesto; precisa formar (mediante buenos libros, o por conocimiento directo, o por intervención de profesionales) un grupo idóneo para enseñar cine a los otros socios, y dar verdaderas clases, con proyecciones, dibujos en la pizarra, ejemplos prácticos, etc., a fin de que el socio del Cine Club se familiarice con la técnica y la conozca lo suficientemente, no para poder salir a rodar, que no se trata de eso, pero sí para tener una cabal idea de cuanto pueda acontecer dentro y fuera de la pantalla.

Esta es una tarea urgente de los Cine Clubs. Debe hacerse lo preciso para conseguirlo, pues no basta ver sólo buenos films; hay que saber cómo están hechos.

OBJETIVO

¡AQUÍ, LOS CINE CLUBS!

Abriamos estos comentarios, en el número anterior, con una mala noticia: la inminente desaparición del Cine Club de Salamanca. La dilatada periodicidad de nuestra Revista hizo que la noticia apareciera cuando quedaba ya completamente desplazada. Esto nos vale, sin embargo, para que hoy podamos rectificarla y así poder hacer constar nuestra satisfacción por el hecho de su resurrección. Resurrección debida al apoyo incondicional de sus socios, y que el pasado 8 de marzo permitió a este Cine Club celebrar su sexto aniversario. Enhorabuena, amigos.

Ya que de Cine Clubs tan veteranos hay poquísimos en España (¿dos, tres?), nos debe alborozar el que surjan otros nuevos. Por ejemplo, he aquí el Cine Club de Vich que ha podido conmemorar ya su primer aniversario. Durante todo el 1958, ha celebrado un total de 25 sesiones a cargo de 23 conferenciantes, lo que no está nada mal. ¡Adelante y a por otro aniversario...!

Y no sólo surgen los nuevos entre nosotros. También debemos señalar al casi recién nacido Cine Club de Guimaraes (Portugal), nación en la cual, según se confiesa en el programa de salutación, no existe una industria cinematográfica ni el público puede hacer gala de ninguna cultura sobre cine. Claro que eso no ocurre tan sólo en Portugal, pero tampoco todos tienen la franqueza de decirlo.

Y ya que estamos en la tierra de los «fados», hablemos una vez más del Cine Club más importante del país: el de Oporto, que organiza unas sesiones muy importantes y edita unos programas muy vistosos. Dos cosas notables: en primer lugar, es el primer Cine Club que conocemos que se ha hecho eco de la muerte del crítico francés André Bazin, y en segundo lugar... que de vez en cuando, en lugar de limitarse a reproducir textos que han escrito otros, los programas aparecen con comentarios originales. Lo que no deja de ser digno de mención.

El Cine Club Monterols, siempre a la cabeza de las iniciativas, ha puesto en marcha, para abril y mayo presentes, su III Curso de Iniciación Cinematográfica, a la vista del éxito obtenido por los otros organizados en temporadas anteriores. Esta vez los temas de estudio son dos: el lenguaje y la economía. El programa es verdaderamente sugestivo, y en él se anuncian dos felices iniciativas: el hecho de hablar de economía, profundamente y bien, según se desprende de las personalidades que desarrollan los temas, y el hecho, no menos insólito, de proyectar unos filmstrips para la enseñanza del lenguaje. Por cierto que uno de ellos es el famoso experimento de Pudovkin y Kulechov, ése que todo el mundo cita y nadie ha visto. He aquí un buen cierre de curso, pensamos.

Y ya que hemos citado eso de Kulechov, vamos a desvelar el secreto. Es eso del plano inexpresivo de Mousjoukin y el plato de sopa, el cadáver y..., aquí todos los autores dicen que el tercer plano es el de un niño jugando; pues bien, visto el filmstrip de referencia, resulta que no es un niño, sino una mujer, y el sentimiento no es de ternura sino de deseo. ¿De dónde se habrán sacado los divulgadores e historiadores lo del niño jugando? Claro que como el rostro del actor es inexpresivo, se le pueden colgar tantos sentimientos como se quiera... Moraleja: vale más un filmstrip que no algunos libros que yo me sé...

Las últimas noticias que poseemos del Cine Club Manresa nos hablan de unas proyecciones de cine italiano, bajo el epígrafe de «Un contraste en el cine italiano»: «El techo» e «Il capotto». Contraste, sí, pero nótese que hay también ciertas analogías: son dos películas de abrigo.

Un Cine Club por todo lo alto, cuando menos por lo que se ve: el del Seu de Valladolid. Nos mandan unos programas estupendos con papel couché, portadas de Cocteau a dos tintas, fotografías, autógrafos impresos, filmografías, etc. Alardes que uno no está acostumbrado a ver prodigados, y que no puede menos que aplaudir.

En el Instituto de Estudios Oscenses (no se asusten: quiere decir de Huesca), funciona un Cine Club con ejemplar regularidad. Programas muy abigarrados, con notas de todas clases, desde Pérez Lozano a René Clair; por cierto que, de entre ellas, destaca la reproducción de la serie de artículos que, bajo el epígrafe de «Iniciación al análisis del film» publicó en las páginas de nuestros primeros números nuestro colaborador J. Montoriol. Ello habla por sí sólo de la calidad de los mismos.

Cuando aparezcan estas líneas, se habrá celebrado ya la IV Semana Internacional de Cine Religioso que todos los años se viene celebrando en Valladolid, y que esperamos que este año haya obtenido el éxito que se merece y que obtuvo ya en otros. Quisiéramos saber si se han proyectado películas de ésas que obtienen premios internacionales en certámenes análogos y luego, no sabemos por qué, no podemos ver jamás.

PEPITO GRILLO

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA DELMIRO DE CARALT

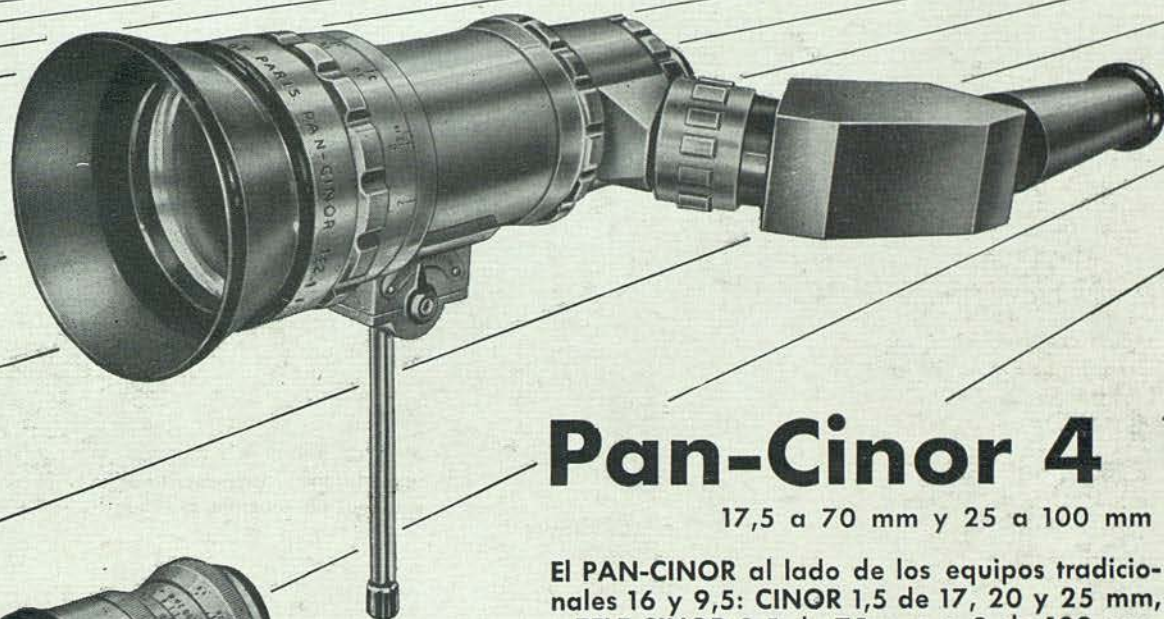
*donada por su fundador a la Ciudad,
agradecerá ofertas, por escrito, de
obras agotadas sobre cinema*

Dirigirse a: Escuelas Pías, 103 - Barcelona

Edición realizada por Ana Monge Muley

EQUIP

16^m
UNIVERSAL



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

eumig p 8

phonomat p 8

