

AÑO III • N.º 16 • 1955

otro
cine

LA INFANCIA, DELICADO TEMA
NOTAS A UN CURSO DE CINE
EL CINE Y LAS DEMAS ARTES
MISION DE LOS CINECLUBS
UN FILM AMATEUR SINGULAR
EL CINE Y EL HUMOR
PARA EL PRINCIPIANTE
NOVEDADES TECNICAS
UN TEMA PARA UN FILM
CINE COMERCIAL EN 16 MM



Filmoteca

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



B 8

dos modelos...
...una sola calidad



MODELO B8

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

MODELO C8

Las mismas características • Un solo objetivo de montura Standard.



C 8

BARCELONA

A R I B A U, 7 4

Teléfono 30-20-09

REPRESENTANTE
GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

FilmoTeca
de Catalunya



AÑO III 1955 NÚMERO 16

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

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

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

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

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:

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

Distribución en Portugal:

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

Sumario

- Editorial . . . «El cine español está muerto. ¡Viva el cine español!»
- Estética . . . José Palau: El cine en relación con las demás artes.
J. López Clemente: Notas a un curso de Cine. II Más directores y un compositor.
- Ensayo . . . José Grañena: La infancia, tema delicado del cine.
- Crítica . . . José Torrella: Un film singular: Angulos y Polichinelas.
- Cineclub . . . M. Rabanal Taylor: Especial misión de los cineclubs españoles.
- Técnica . . . P. Boyer y P. Faveau: Faltas.
«Consultorio técnico»: Encadenados y sobrepresiones con cámaras 2 x 8.
- Humor . . . Manuel Amat: «Tijeratura.»
- Información . . «El cine amateur.»
«Concursos.»
«Enfoque a la actualidad.»
El cine amateur en su salsa
- Bibliografía . . «La historia en cien palabras del cine español.»
- El cine comercial en 16 mm. J. M.º Tintoré: Público infantil.

SUSCRIPCIONES

| | |
|---|----------------------|
| Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85 | |
| 3 números (Semestre) | 55 Ptas. |
| 6 números (Un año) | 100 > |
| Socios de la Sección de Cine Amateur del C. E. C. | 90 > |
| Portugal: Un año, 120 \$ | Número suelto, 20 \$ |
| Demás Naciones (Un año) | 150 > |
| PRECIO DEL EJEMPLAR. | 20 > |

«EL CINE ESPAÑOL ESTÁ MUERTO. ¡VIVA EL CINE ESPAÑOL!»

Así termina el "Llamamiento" a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales que ha sido lanzado desde la Universidad de Salamanca, y que aparece firmado por una primera línea de intelectuales jóvenes con muchas lanzas rotas ya en favor de otro cine español. Sus nombres son: Basilio Martín Patino, Joaquín de Prada, Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducau, Marcelo Arroila-Jáuregui, José M.º Pérez Lozano, Paulino Garrigori, Manuel Rabanal Taylor.

Nuestra actitud de estudio, deliberadamente no combativa, nos había colocado hasta ahora al margen de las cuestiones que suscita la consideración del panorama cinematográfico patrio. Pero hoy coinciden demasiadas circunstancias para que sepamos seguir manteniéndonos pasivamente como espectadores. Y, puestos a desahogar nuestra necesidad de meter baza, nos encontramos con que el "Llamamiento" antes citado dice cosas muy parecidas a las que hubiésemos querido decir. "El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad." En efecto: ¿cuántas veces se ha asomado la realidad de la vida española en las pantallas? "El cine español sigue siendo un cine de muñecas pintadas. El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo que nuestro tiempo exige a toda creación humana." "Hay que dar expresión contemporánea a un nuevo arte, mediante un contenido que existe en nuestra más antigua tradición humanística."

De acuerdo en todo. Y también cuando el "Llamamiento" afirma que "de este abandono en que se encuentra nuestro cine son, en gran parte, responsables nuestros intelectuales".

Si; hay muchos tantos de culpa en el círculo vicioso del cine español. Unos que son fruto de la mayor buena intención, desde luego. Y otros no siempre diáfanos. Productores, distribuidores, exhibidores, guionistas, técnicos, artistas, críticos, público, censura, encauzamiento de la protección estatal, premios del Sindicato... Nadie ni nada escaparía a un severo examen. Pero la responsabilidad más profunda, por más antigua, y que menos se ha señalado hasta ahora — y se la señala desde el alma de la cultura hispánica! — es la de los intelectuales.

Porque una cosa aparece muy clara: el cine español ha superado, hace tiempo, la crisis técnica. Nuestra gente de cine sabe su oficio. Lo que le falta a nuestro cine es espíritu, inquietud, inteligencia creadora. Todo eso es lo que dió vitalidad al cine italiano, de espaldas a su público y al "tabú" de las premisas comerciales. Y con ello conquistó el reconocimiento y la admiración de todo el mundo.

Luego viene la segunda parte: la orientación y el tutelaje del Estado. Es esta una cuestión delicadísima — arma de dos filos — que conviene revisar y que parece ser que existe la decisión de revisar. Por lo menos así hace esperar lo reciente disposición creadora de una Comisión Interministerial para el estudio y propuesta del sistema de ayuda.

Preveamos — y Dios quiera que nuestro optimismo se vea confirmado — una eficacia enorme a esas Conversaciones convocadas por el Cineclub Universitario del S.E.U. de Salamanca, que van a tener lugar en abril. El hogar que las cobija y las inspira no puede ser más representativo ni más prestigioso. No caben suspicacias ni reservas. Por otra parte, esas reuniones están patrocinadas por las Direcciones Generales de Enseñanza Universitaria y de Cinematografía, lo que pone fuera de duda que no hay en ellas espíritu de rebeldía sino de cooperación. La cooperación necesaria de la intelectualidad para lograr un cine español que, por ser auténticamente cine y auténticamente español, merezca la atención del mundo.

BODAS DE PLATA DEL CINE AMATEUR ESPAÑOL

Este año de 1955 se cumplen veinticinco de la iniciación del cine amateur organizado en nuestra patria, en el seno, como es sabido, del Centro Excursionista de Cataluña.

En conmemoración de tan señalada efemérides, la Sección de C.A. del C.E.C. se ha hecho el propósito de ofrecer a la Virgen de Montserrat una LAMPARA VOTIVA DEL CINE AMATEUR e invita a todos los cineastas y clubs del país y del extranjero a contribuir con sus donativos, no dudando que será acogida con simpatía esta iniciativa.

Los Clubs y cineastas que además deseen que su emblema o marca figure en la Lámpara, se les ruega que envíen el diseño en colores y 250 pesetas para su ejecución metálica, la cual será realizada por el mismo artífice a quien se encarga la Lámpara con el fin de que todos conserven la conveniente uniformidad.

Dirigirse para todo lo relativo a este asunto a la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, calle Paradís, 10, principal. Barcelona.

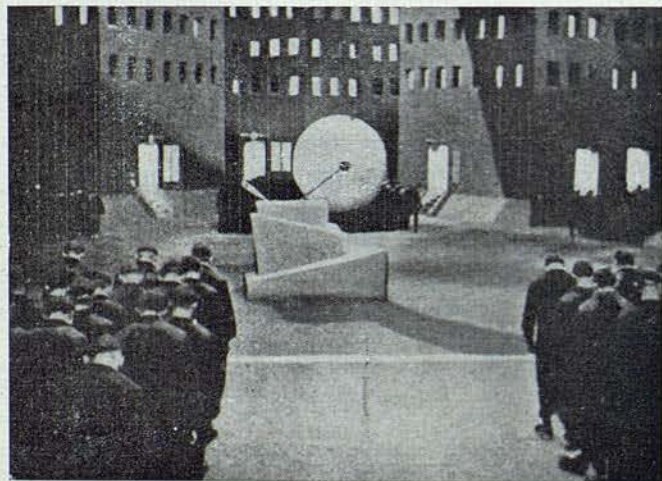
F. W. Murnau era pintor, rasgo profesional que explicaba ciertas características de FAUSTO



JOSÉ PALAU

EL CINE EN RELACION CON LAS DEMAS ARTES

Desde que Eugenio d'Ors nos dejó para siempre, hemos leído multitud de trabajos literarios consagrados a su memoria. Desde las más diversas perspectivas se ha considerado la magnitud de su pensamiento y el alcance de su obra. También nosotros, desde aquí, podemos referirnos a esta obra, aunque en ella nada se encuentre que se refiera directamente al cine, pero como sea que es propio del filósofo esclarecer las ideas más fundamentales, y Eugenio d'Ors reflexionó mucho, y fructuosamente, sobre las cuestiones de arte, podemos dar por descontado que el haz de luz que se desprende de unas enseñanzas que versan sobre el campo entero de la actividad estética podrán también facilitarnos claridades en lo que, particularmente, más nos importa: llegar a una adecuada comprensión del cine.



En efecto, en la obra de Eugenio d'Ors encontramos anunciado un principio que juzgamos de la mayor importancia para una teoría del cine. Se trata del principio llamado de *la gravitación de las artes*, según el cual existe estrecha correlación entre todas las artes, las cuales se atraen mutuamente. Atracción que lo mismo puede ser beneficiosa que perturbadora. En algunos casos, el artista que opera en su campo específico —pintura, música, poesía— consigue una autonomía casi absoluta; pero en muchos otros, su obra delata una aspiración hacia ideales y estructuras que encuentran su mejor definición en otras artes.

Walter Pater habló de la atracción que todas las artes sienten hacia la música, por entender que en ella encuentran el paradigma ideal hacia el cual encaminan sus aspiraciones. Evitando cuidadosamente generalidades de esa índole, siempre problemáticas, y manteniéndonos firmes en el terreno de los hechos más concretos, podemos afirmar la existencia de una influencia mutua entre las artes, o si se quiere, de secretas correspondencias entre ellas. Y concretando aún más, es patente la atracción que determinados artistas sienten por otras artes aparentemente ajenas a su actividad. De esta manera podemos advertir que la música del período clásico muestra más afinidades por los ideales arquitectónicos que la música romántica, de la misma manera que la pintura impresionista lleva la impronta de una inspiración de tipo musical. Podrían multiplicarse los ejemplos. Para nosotros, resulta particularmente sugestivo el que nos

Fritz Lang era arquitecto, lo que se advertía en METRÓPOLIS

brinda Eugenio d'Ors cuando habla del movimiento cinematográfico inherente a ciertas pinturas de Goya.

Por supuesto, también el cine entró inmediatamente dentro del campo gravitatorio de las artes. Vemos cómo a través de su historia se busca a sí mismo, empresa nada fácil por cuanto no le faltarán ocasiones para desorientarse. Nace pobre y endeble y ha de convivir con las demás artes ricas y vigorosas. Promiscuidad peligrosa, puesto que si para crecer ha de nutrirse de las demás artes, recurriendo principalmente al teatro y a la novela, el alimento que éstos le procuran, fácilmente se le puede indigestar. A menudo veremos cómo el cine es absorbido por ellos. Relaciones, pues, ambivalentes, puesto que el cine necesita aquello mismo que puede serle fatal. Tiene que mantenerse abierto a las influencias de fuera, pero cuidando que ellas operen como estímulos fecundantes y no como tóxicos que amenazan su vida, es decir, su plena autonomía.

Todo esto puede parecer abstracto, pero fácilmente podríamos recurrir a los ejemplos, siendo los más instructivos los primeros que se dan en la historia del cine, ya que es en los orígenes de una corriente cuando mejor se advierte la naturaleza de los afluentes. Fritz Lang era arquitecto, lo que se advertía en *Metrópolis*. Y F. W. Murnau era pintor, rasgo profesional que explicaba ciertas características de *Fausto* y de *Amanecer*.

Como sea que el cine se halla en un punto en el que confluyen las artes plásticas y las artes dinámicas, todas parecen darse cita en él. Verdaderamente el cine aparece abierto a las más diversas sugerencias y lo mismo acoge los esquemas teatra-



Del film de F. W. Murnau
AMANECER

les que los novelísticos, igual busca la alianza de la música que la colaboración de la pintura.

También aquí hay ambivalencia, puesto que a las influencias que recibe el cine replica ejerciendo la suya. Inmerso dentro del campo de gravitación de las artes, no se limita a sufrir su atracción sino que también asume un papel activo en este concierto de las artes todas. Cuantos se dedican a la estética comparada reparan en la influencia que la mentalidad cinematográfica ejerce sobre buen número de escritores contemporáneos, los cuales, al exponerse incesantemente a la acción de las películas, contraen hábitos que luego se traslucen en su estilo y técnica literarios.

Resultaría altamente instructivo considerar la marcha del cine a través de un principio tan fecundo como este de la *gravitación de las artes*, por el cual, lejos de considerar un arte determinado, abstracción hecha de los demás, se trata de comprenderlo en estrecha conexión con la actividad total del hombre.

Desde esta perspectiva se puede llegar a una adecuada definición del cine, definición que, por supuesto, defenderá su autonomía, distinguiéndolo rigurosamente de las artes más afines, con las cuales buscan confundirlo quienes se empeñan en ver en el Séptimo arte una edición popular, una especie de sucedáneo del teatro y de la novela, edición y sucedáneo obtenidos por medios mecánicos. Nada de eso. Se trata, por el contrario, de afirmar sus caracteres específicos como tratamos de hacer al replicar, desde «Destino», al artículo que Guillermo Díaz Plaja publicó en el número 8 de OTRO CINE sobre la pretendida identidad del cine con el teatro. Todo lo cual no nos impide reconocer lealmente la dependencia en que se encuentra con él e incluso denunciar los casos en que esta dependencia pueda derivar en esclavaje, tal como sucede en las realizaciones de Laurence Olivier.

Resumiendo. Creemos que es en función del principio orisiano como mejor se entienden y clasifican las distintas orientaciones cinematográficas, que van desde las realizaciones más abstractas, adheridas al concepto de un cine puro, hasta los ejemplos en que el cine se pone resueltamente al servicio de la novela o del teatro. Entre estos extremos, y bloqueado por poderosos intereses materiales, el cine marcha hacia un futuro incierto, pero en el que no podemos dejar de confiar.

Jose Galau

Delicado, efectivamente, y sugestivo captar el alma infantil a través de la cámara cinematográfica. José Grañena, Secretario Técnico del prestigioso Cine-Club de Zaragoza, inicia su colaboración en estas páginas con el presente ensayo que no se limita ni mucho menos a formular una lista de títulos sino que se propone, y lo consigue, penetrar en el meollo de la cuestión.

LA INFANCIA, DELICADO TEMA DEL CINE

Por JOSÉ GRAÑENA

Siempre nos quedarán en la memoria aquellas sesiones de los domingos por la tarde en que todos nosotros, sentados en la grada de «general» de cualquier cine de barrio, abríamos los ojos, maravillados, cuando se iluminaba el rectángulo de la pantalla. Aquel par de horas de gozo había sido esperado durante siete días. Siete días de comentario acalorado sobre la función del día anterior. Siete días hablando de los chicos de «La Pandilla», de «Chiquilín» o de la guapilla Shirley Temple. Y de Tom Tyler, del perro Rin-Tin-Tin o del caballista Bob Steele... No vamos a seguir. Todos hubiéramos querido ser como Peter Pan, el pequeño héroe de Sir James Barrie, que no quiso crecer. Son muchas las figuras fugaces que fueron endulzando y llenando de sorpresas y emociones nuestra vida infantil. Parece el alma de los niños la más propicia al encantamiento que ejerce este invento mágico del cine, desde la ingenua y maravillosa linterna mágica. Pero no vamos a hablar del cine para niños. El niño se colocó ante el objetivo y he aquí que comenzó el actor infantil, dando lugar a una clase de películas que merecen una especial atención.



Del nuevo film de Carol Reed,
A KID FOR TWO FARTHINGS



Del film EL ÍDOLO CAÍDO

MOSAICO INFANTIL.

Sería interminable, además de innecesario, un trabajo detallado sobre el elemento infantil en el cine. Cosas como *Le petit déjeuner de bébé*, las pequeñas e insustanciales aventuras de la chiquillería en la pantalla americana o las apariciones esporádicas del tema juvenil, están fuera de lugar en todo intento por delimitar un aspecto humano del cine que sólo en nuestro tiempo ha encontrado una trascendencia real.

Las sutilezas de la edad feliz tuvieron una iniciación en la pantalla con películas como *Zero de conduite*, de Jean Vigo, y *La Maternelle*, de Benoit-Levy, que agrupan a los niños en sus pequeñas inquietudes diarias, obteniendo la mayor ternura de las insinuaciones documentales. Quizá fuese Jacques Feyder, con *Visages d'enfant* (película muda rodada en Suiza), quien abriera las puertas a un cine infantil sano y puro, difícil de encontrar en países que han utilizado al niño con una prodigalidad digna de mejores resultados.

La última postguerra en Europa ha provocado una de las más estremecedoras situaciones: la pérdida de la infancia. Toda una generación que no ha conocido esa «edad feliz» sin la cual el individuo se reviste de una capa de odios que es como una autodefensa instintiva. Quizá la primera atención que el cine ha mostrado hacia un problema colectivo de la infancia estuviese ya en *El camino de la vida*, película rusa de Nikolai Ekk. De aquí se parte en línea recta hasta la plaga dolorosa de *En cualquier lugar de Europa*, pasando por *Los ángeles perdidos*. En todos estos films el problema, concebido en masa, nos da una dimensión documental del más despiadado realismo. Italia, con el neorrealismo, nos ha presentado *al niño*, individualmente, pero asignándole un valor simbólico, representativo, que sirve de piedra de toque para hacernos ver las lacras de la sociedad moderna.

Seguramente fué Jackie Coogan el único tipo infantil que ha desentonado de la generalidad en el cine norteamericano. Su revelación como actor fué obra de Charlie Chaplin, que lo presentó en *El chico* (1920). Y quizá fuera Charlot el primero en obtener del alma infantil un destello de poesía para la pantalla. Este tipo de niño pobre, hambriento, perteneciente a la picaresca de suburbio, tan afín a la personalidad de Chaplin, no tiene apenas otro eco en las películas de aquel país, si exceptuamos la serie de la famosa «Pandilla» de Hal Roach, que popularizó una galería de tipos graciosos de gran aceptación comercial. De gran aceptación sobre todo para los chicos, que se identificaban plenamente con sus pillerías. Hoy aquellas pelícu-

las tienen un encanto para los mayores, pero, en cambio, los niños se divierten más con Richard Widmark. Es aquel aspecto, el comercial, el que más ha atendido el cine americano tratándose de niños. Se repite el clásico prodigio, de pose afectada y preparada, a quien le sirven argumentos «a medida» con muchas situaciones divertidas o sorprendentes para el público, en las que ha de revelar su virtuosismo niño. Freddie Bartholomew (*David Copperfield*, *Capitanes intrépidos*) y Mickey Rooney, que empezó en la «Pandilla» y llegó a triunfar plenamente en *El sueño de una noche de verano*, demostraron una evidente soltura ante la cámara, quizá mejor aprovechada en manos de otros directores o en otra nación. Los productores norteamericanos, más que otros, tienen una maravillosa intuición para los negocios y cuidan de sacar de los pequeños actores el máximo rendimiento. Los casos se repiten: Shirley Temple, Diana Durbin, Margaret O'Brien... La personalidad del niño queda anulada por los distintos departamentos de «especialistas». Las mismas excepciones en esta tónica de superficialidad (*El despertar* y, recientemente, *El pequeño fugitivo*) demuestran la poca capacidad del cine yanqui para tratar los problemas delicados y profundos del alma infantil.

Problemas que requieren, sobre todo, sensibilidad y una infinita capacidad de comprensión hacia el mundo silencioso y expectante de los niños. Duvivier tuvo las dos cosas en *Pelirrojo*, al centralizar la acción en torno al personaje de la novela de Jules Renard. El malogrado actor infantil Robert Lynen supo expresar maravillosamente la intimidad de sus ideas y de sus sentimientos. Una intimidad que nos llegará directamente al corazón en *El ídolo caído* y conseguirá angustiarnos en *Juegos prohibidos*.

La infeliz existencia de los niños de Dickens, con todo su mundo de huérfanos hambrientos y protectores ricos, ha dado al cine inglés algunos temas mejor o peor tratados, pero casi siempre siguiendo la línea y el ambiente personales de la literatura dickensiana, como, por ejemplo, *Cadenas rotas* y *Oliverio Twist*. En esta última, sobre todo (con acentos de folletín por seguir al pie de la letra la obra literaria), se pintaba un cuadro truculento de los asilos que la filantropía social había instituido en la primera mitad del siglo pasado. John Howard Davies, actor de nueve años, compuso un excelente personaje infantil.

OBRAS CAPITALES EN EL TEMA

Pero es indudable que fué Carol Reed quien dió al cine inglés su obra maestra en este género, que enlaza directamente, en el contenido, con las del neorealismo italiano y con *Juegos prohibidos*. *El ídolo caído* es una de las obras capitales en la temática infantil del cine. Aquí el niño se centra como protagonista del drama y es su punto de vista el que nos va presentando Carol Reed hábilmente en distintas secuencias. En muchos momentos la cámara se subjetiviza y todo lo vemos de la misma forma que el niño. Por ejemplo, aquella escena del bar en que conversan los dos amantes; solamente se oyen frases sueltas, ininteligibles, que el niño escucha con perplejidad y embarazo, mientras su espíritu labora haciendo un esfuerzo para comprender aquella situación que tan oscuramente se presenta a sus ojos. La película es un prodigio de matización en la pintura del carácter y las reacciones del pequeño. La serpiente inofensiva que él mimaba y escondía como un tesoro, es arrojada por la doméstica al interior de una estufa: nace un odio y muere una ilusión para el niño. El empleado del diplomático deja de ser un ídolo magnífico para convertirse en un hombre vulgar ante la consideración del pequeño (Bobby Henrey). Es el cambio triste de la ilusión a la realidad. De aquí al cine italiano de la postguerra no hay más que un paso. Los telones van rompiéndose, se borra la escenografía maravillosa y se descubre un monstruo desnudo que ator-



Del film *LADRÓN DE BICICLETAS*

menta el espíritu infantil. Los niños del cine italiano ni siquiera hablan de lo que hubo antes de rasgarse esas cortinas. Nacieron de golpe a la realidad.

Mandy, que ha sido adaptada de la novela de Hilda Lewis «The Day is Ours» y dirigida por Alexander Mackendrick, es otro gran acierto en la línea psicológica del cine británico, pero el problema infantil está menos centrado. Se trata de una niña sordomuda de nacimiento, personificada con una convicción y sinceridad excepcionales por Mandy Miller, que llega a articular palabras gracias a su esfuerzo angustioso y a la ayuda de un doctor especializado. El triángulo de personajes (el doctor que se enamora y los padres de la niña) constituye un fondo molesto que resta sentido a la evidente intensidad de algunas secuencias. Parecido problema de adultos existía en *El ídolo caído*, pero estaba tratado desde el punto de vista del niño, con quien el espectador se identificaba por la misma atracción de la ternura infantil.

No hablamos — por no prolongar este trabajo — de la escuela documentalista inglesa que, como en *Children of the City*, estudia los diferentes aspectos sociales del niño en las ciudades.

El cine francés presenta actualmente a la infancia casi con tanta frecuencia como el italiano, con la diferencia de que le asigna un lugar secundario. La película *Juegos prohibidos* es una brillante y aislada muestra de la aportación francesa al problema de la infancia en la postguerra. El panorama está trazado a través del prisma personal de René Clement. Pero su estilo vigoroso, incisivo y realista presta al film un cariz convincente que de otra manera dudo mucho hubiera tenido. En *Juegos prohibidos* la niña pertenece a un mundo social en que la intimidad y la educación propiamente hogareña han sido excluidas por completo. La relación con los padres, en ese círculo de acomodados burgueses (y aun en otros más bajos) lanzados al torbellino de «obligaciones» y vicios de la vida moderna, es mínima. Por eso, cuando el sacerdote le pregunta si sabe rezar el Padre nuestro, la niña contesta negativamente. Y por eso la muerte de sus padres, pasado el susto consiguiente, no deja en la niña ninguna huella profunda. Se abraza, lógicamente, a su perrito

muerto, con quien habrá departido frecuentemente las largas horas de su soledad infantil. No cabe en una película (salvo en *Ladrón de bicicletas*) expresar con mayor intimidad esa expectación angustiada de la pequeña ante lo que sucede a su alrededor; ese desconsuelo final, desgarrador, de un alma infantil aterida ante la cruda realidad. (Es preciso eludir, si consideramos el film con una lógica unidad artística e ideológica, ese añadido final en que los niños simulan leer un cuento — la película — en un lago sereno y cursi.) Brigitte Fossey es el caso de más asombrosa sinceridad y ternura que se ha podido ver en la pantalla, en una niña de cinco años.

Lo mismo podemos decir de Enzo Staiola, el niño de *Ladrón de bicicletas*. Vemos a un niño, no a un actor. Un niño en manos del director más sensible para el tema difícil de la infancia. Despojadas de todo matiz literario o anecdótico, las películas italianas de este género son las que más especialmente han captado la atención del mundo. Pero Vittorio de Sica posee la supremacía en el tema infantil de la postguerra, no sólo en la cinematografía italiana, sino en la del mundo entero. Nadie como él se ha identificado y ha sentido tan profundamente el alma herida de los niños de su país al terminar la guerra y conocer la miseria y el hambre. A pesar de haber dirigido cuatro películas a partir de 1940, el comienzo de su fama como director coincide con la presentación de *I bambini ci guardano* (1943), que relata la tremenda turbación que provoca en un niño la conducta amorosa de su madre, causante de la destrucción del hogar. Tres años después acentuó la nota patética y amarga en *Limpiabotas*, de una aspereza que conmovió el ánimo del espectador. Una aspereza no muy justificada a veces, como se ha sabido después, ya que el acento pesimista del final, por ejemplo, fué una imposición del productor, con deseos de sensacionalismo morboso. Pero el triunfo total y definitivo fué *Ladrón de bicicletas*.

Allí estaba Enzo, con su tierna mirada. A veces iba contra las leyes de interpretación mirando al objetivo con un gesto eterno de soledad. Nos miraba a todos: era una corriente de comunicación entre su alma y la nuestra. Sobre todo en aquel bello final en que su padre, sólo entre la multitud — como un símbolo de nuestra época — le tenía a él como su único amigo. Parecía como si sobre el punto lejano que miraba Enzo al caminar de la mano de su padre, hubiera caído una nueva luz para un mundo mejor, que los demás, los mayores, no alcanzaban a vislumbrar.



EL NIÑO ACTOR

De Sica es, pues, quien ha tratado el tema infantil con más sensibilidad y maestría. Al niño, incluso, lo ha sublimado en *Milagro en Milán*. Y en estas interpretaciones de niños actores, dependientes directa y exclusivamente del realizador, De Sica ha logrado los mejores resultados en naturalidad y expresión.

Italia nos ha dado una estupenda antología de interpretaciones infantiles. Comencini en *Prohibido robar* — una nueva *Ciudad de los muchachos* entre los escombros de Nápoles — ha realizado una ardua labor al aprovechar de una forma tan justa la naturalidad de los rapazuelos napolitanos. Podría hablarse mucho sobre el actor infantil en el cine italiano. Habría para un largo trabajo: el tema nuevo de *Bellísima* (una niña en la que sus padres cifran toda su esperanza para su mejoramiento económico), el papel del niño en *Europa 1951*, los chicos de *Mañana será tarde* (con evidente influencia de Vittorio de Sica), etc., etc. La cuestión del actor infantil se resuelve en la capacidad del director. Todo depende del tacto y de la sensibilidad de éste para hacerles vivir su papel. Sólo René Clement, que ya había apuntado el tema infantil en *Au delà des grilles*, puede competir a De Sica con *Juegos prohibidos*, para cuyo tema, áspero y un tanto macabro, tuvo que manejar hábilmente a los niños Georges Poujouly y Brigitte Fossey. Cosa que más de un crítico le ha reprochado, teniendo en cuenta que asuntos como éste, y el de *I bambini ci guardano*, por ejemplo, son demasiado nocivos para mentalidades tan delicadas.

Por lo demás, el actor infantil tiene una vida limitada. Pocos son los que han conseguido pasar con éxito de la edad feliz. Casi siempre han quedado como galancetes o damitas insulsas. Otros han seguido una existencia mediocre. El «Chico» de Charlot, el inolvidable Jackie Coogan, quedó arruinado prematuramente, y quizás sus desgraciados pasos por Broadway sean en el futuro materia para un guión sobre su vida. Porque esa es la tremenda verdad del niño actor, que nos conmueve desde nuestra posición de espectadores: la de que algún día ha de perder su encanto infantil. Que, desgraciadamente, la historia de Peter Pan, el niño que no quiso crecer, pertenece a la fantasía.

V. S. P. S.

Del film MANDY



J. LÓPEZ CLEMENTE

NOTAS A UN CURSO DE CINE

II

MAS DIRECTORES Y UN COMPOSITOR

ROUBEN MAMOULIAN

Para Rouben Mamoulian — nacido en un teatro de Tiflis, amantado entre bastidores y director en un teatro de Inglaterra a los veinticuatro años — el cine es según el color del cristal con que se mira. Así, para unos es negocio. Arte, para otros. Industria para muchos, y diversión para la mayoría. Para los directores, que suelen ser muy individualistas, el cine es un trabajo muy personal, y para Mamoulian, en concreto, es un «arte gráfico» cuya herramienta es la cámara cinematográfica. «El director de una película — dice — es aquel que debe conocer todos los oficios del cine. Integra los elementos diversos — como el director de una orquesta — y contribuye a su creación.»

Oyéndole hablar se saca la impresión de que Mamoulian tiene ideas muy firmes. No cree que el realismo sea posible, y lo que es más, no estima que fuera deseable. Para él, el único realismo en el cine es el de los noticiarios. Los italianos están cerca del realismo, pero no llegan. «Lo importante — añade — no es la realidad física de los personajes, sino la psicológica. En muchas ocasiones lo menos realista de un escenario es lo que más sugiere la realidad.» Cita como ejemplo de postura nada realista, y que sin embargo a todos nos parece perfectamente real, la del famoso «Pensador» de Rodin, que apoya el codo derecho sobre su rodilla izquierda, en un retorcimiento físico del cuerpo que no se hace patente a quien contempla la conocida escultura.

Lo más necesario a un director de cine es el amor a su profesión, y la mejor dirección es la que no se ve, es decir, aquella que es capaz de obtener las cosas espontáneamente para que parezca que no han sido dirigidas. Al director incumbe crear un mundo vivo en la pantalla y ha de expresarse para ello a través de otras personas: los actores. Debe, por tanto, sentir gran reverencia y respeto por la dignidad humana. Cuanto mejor es un actor, menos se nota la presencia del director. El buen director siempre tiene a mano varios métodos para conducir a un actor hacia las reacciones que desea obtener de él.

En todas sus películas, Mamoulian ha ensayado durante varios días, tres o cuatro, con sus actores. Con los extras también estima necesario ensayar, explicándoles lo que va a pasar y haciendo a unos cuantos interpretar una escena y criticarla, para darles idea de su importancia.

Cuando dirigía a Greta Garbo en *La reina Cristina de Suecia*, tenía la famosa actriz que reír en una determinada escena, y es sabido lo poco inclinada a reír en la pantalla que ha sido la famosa sueca, sobre todo en sus primeros tiempos. Pues bien, Mamoulian consiguió que Greta riese, al margen de su papel, momento que aprovechó el operador de la película para rodar la escena en cuestión.



Mamoulian fué uno de los primeros directores que usaron imaginativamente el sonido. Ejemplo de ello es la secuencia inicial de *Amame esta noche*, con Chevalier y la McDonald, en la que describe, por una combinación rítmica de sonido e imagen, el despertar de París. Para él es ésta una de sus escenas favoritas. También fué el primero que usó dos canales de sonido en vez de uno solo, en 1929, cuando se creía imposible esta innovación. En una banda registró la voz de una madre que canta y en la otra la de su hijo que reza el rosario.

En este terreno de las innovaciones, de las que se vanagloria, hay que anotar también a Mamoulian una escena de *Las calles de la ciudad*, cuando Silvia Sidney, tras las rejas de la cárcel, habla sola consigo misma, como si tomara forma verbal su pensamiento. En aquellos tiempos esta «audacia» causó gran extrañeza y suscitó algunas críticas pero este procedimiento se ha convertido en una manera de hacer clásica. Asimismo, en su versión de *El hombre y el monstruo* (Dr. Jeckyll and Mr. Hyde) empleó la cámara subjetiva, es decir, la cámara en primera persona, para expresar adecuadamente las reacciones psicológicas del protagonista.

Por su versión fílmica de la novela de Blasco Ibáñez *Sangre y arena* le dieron en 1941 el premio a «la mejor producción en color de 1941». Sin embargo, lo que más le han criticado de *Sangre y Arena* ha sido precisamente el color. Mamoulian encontró en el color un nuevo medio de expresión, como le había sucedido ya con el sonido. Lo que desde entonces le ha interesado del color es su significado emocional, que no tiene nada que ver con el significado físico. Existe un lenguaje del color. Hay colores excitantes o fríos, cuyo simbolismo se debe a una simplificación de asociaciones de ideas. Así el rojo se ha asociado con la sangre, la sangre con el peligro, el peligro con la violencia. De la misma manera se asocia el verde con la espe-

ranza, el azul con el intelecto, el púrpura con la nostalgia y la realce. Para *Sangre y arena* preparó Mamoulian el guión de los colores de cada escena, tan detallado como el diálogo. Los pintores españoles inspiraron su película: Sorolla en las escenas callejeras. Goya en las de la plaza de toros. El Greco en la secuencia de la enfermería. Pero así como los pintores poseen una gama infinita para cada color, en el cine el rojo es sólo rojo, y a falta de paleta de pintor Mamoulian llevaba siempre consigo en el *plató* una paleta con pañuelos de diferentes colores.

Para ambientarse taurinamente estuvo en Méjico, donde presencié la muerte de Balderas. El cuerpo del lidiador, lanzado al aire por el toro y subiendo de la zona de la sombra a la del sol de la tarde, como un pelele, le impresionó mucho y le hizo creer que podría usar muy bien un pelele para el momento de la cogida, y así lo hizo.

De lo que dice sobre los actores se desprende que a Mamoulian, contrariamente a su admirado Gordon Craig — el cual sentía no poder hacer del teatro el arte de una sola persona —, le gusta el trabajo y la colaboración con los intérpretes. Para *Sangre y arena* necesitaba una mujer atractiva. Eligió a Rita Hayworth, a pesar de ser muy poco conocida entonces, porque tenía la belleza y el atractivo requerido, que después la hicieron mundialmente famosa.

Cree que a pesar de lo que se critica a Hollywood, hay allí mucho talento, mucho ingenio, bastante arte y, gracias precisamente a Hollywood, el cine ha pasado de ser una simple curiosidad de barraca al gran espectáculo que es hoy día. Al ser interrogado acerca de los nuevos procedimientos de proyección lanzados por los principales Estudios, dice que él siempre ha soñado con una pantalla que pudiera cambiar de tamaño siguiendo las necesidades de la acción, e incluso convirtiendo la pantalla, cuando preciso fuera, en un lienzo alto y estrecho.

ELMER DAVES

Si Elmer Daves, en vez de norteamericano, fuera un director español, estaría clasificado como «director comercial», pero como en Hollywood se rigen por distintas escalas de valores, nos presentan a Mr. Daves como el director de *Demetrio y los gladiadores*, en el vestíbulo del Teatro Chino cuando va a estrenar su película en el famoso local, propiedad de Sid Grauman, el empresario coleccionista de autógrafos sobre el cemento, que le han dedicado las más famosas estrellas y directores de la Meca del cine. Elmer Daves, como casi todos los que han llegado a algo en América, ha sido de todo: Actor en varias películas. Guionista de *El bosque petrificado*. Director de *Flecha Rota*. Escritor-director de *Destino: Tokio, Ave del Paraíso* y de este nuevo CinemaScope *Demetrio y los gladiadores*.

«Me hice actor en cinco minutos, escritor en diez y director en media hora», nos dice, con un gran sentido del humor, para explicarnos que todo le ha resultado fácil.

Después de ver la proyección de *Demetrio* y luego de la charla con su director, pensamos que Elmer Daves es más interesante como persona que como director. Nos explica parte del secreto del sumario. *Demetrio* fué hecha para aprovechar los decorados de *La túnica sagrada*. Sólo uno se construyó especialmente para la nueva producción. El rodaje se realizó solamente en treinta y seis días y para la preparación se emplearon algo más de dos meses.

Cree que en CinemaScope no se pueden hacer los mismos planos que en cine corriente. Es preciso variar la composición, sobre todo en las escenas en que intervienen dos personajes solamente. Para los movimientos en panorámica, el CinemaScope presenta análogas dificultades a las de las cámaras corrientes con objetivos de 24 mm., y las personas que se retratan muy cerca

de la cámara se las ve aplastadas. Es necesario también tener cuidado con los extremos laterales de la pantalla, al componer la escena, por la falta de precisión del foco, defecto del CinemaScope que no se acusa tanto con el proceso VistaVisión. En el rodaje de *La túnica sagrada* necesitaron mucho mayor cantidad de luz que en el de *Demetrio y los gladiadores*, porque la película de Eastmancolor, con que esta última fué rodada, es mucho más sensible que la de Technicolor.

Como el film *Demetrio* comienza con las mismas imágenes con que terminó *La túnica sagrada*, se han aprovechado éstas empleando un triple duplicado del negativo.

La escena de los tigres fué rodada — por arte de la magia hollywoodense — con un solo animal, a pesar de que el domador contratado se había presentado en el estudio con ocho fieros tigres de Bengala. El truco consistió en sustituir cada tigre muerto por su exacta reproducción en caucho, y cuando Víctor Mature se vuelve, dispuesto a seguir luchando, un nuevo tigre viene hacia él, que no es otro sino el que ya conocemos.

Luego nos habla Elmer Daves de cómo le hizo llorar de emoción James Stewart dirigiéndole en *Flecha rota*; de cómo seleccionaron a Jeff Chandler — un actor de la radio — para el papel de Cochise en la misma película, por ser un desconocido; de cómo George Cuckor está clasificado como un «director de mujeres» y John Ford como «director de hombres»; de la timidez de Cary Grant y de muchas cosas más.

Cuando nos damos cuenta, estamos en el «vestíbulo de la fama» del Teatro Chino. La losa de cemento bajo nuestros pies es una de las tres o cuatro consagradas en esta gran entrada del famoso local a directores de cine. En ella, además de las huellas de rigor, está grabada la siguiente dedicatoria: «A Sid Grauman. *Best always and all-ways*. W. S. Van Dyke. 20-I-1937».

Es lo que deseamos de corazón a Elmer Daves y a todos sus colegas.



Del film de Mamoulian LAS CALLES DE LA CIUDAD

MIKLOS ROSZAS

Miklos Roszas ha visto su nombre muchas veces encabezando los letreros de presentación de importantes películas de Hollywood desde que llegó a Estados Unidos, en 1940, a instancias de Alejandro Korda. El hecho de que las películas lleven música lo explica Roszas de esta manera. Al comienzo del cine mudo no se usaba para nada la música, pero resultaban tan ruidosos los proyectores de los cines de entonces, que a alguien se le ocurrió tocar algo de música durante las sesiones para que no se oyera el proyector. Se habló primero del gramófono como paliativo. Luego del piano y de los demás instrumentos y, en 1924, actuaba una orquesta en el Roxy de Nueva York como entretenimiento aparte del cine. Lo mismo sucedía en otros cines importantes. Con esto se favorecía la afición a la música, entonces no muy divulgada, pues aún no había radios.

En un principio bastaba cualquier melodía, sin relación alguna con lo que estaba ocurriendo en la pantalla. Pero pronto se dieron cuenta los empresarios que a las escenas de amor les iban muy bien las melodías y que la música, en general, atraía más gente a la taquilla. Por tanto, había que empezar a pensar en música escrita expresamente para el cine. Fué para Miklos Roszas una revelación asistir, en 1926, a la proyección de *Potemkin* para la que un alemán había compuesto una partitura especial, que trataba de estar *sincronizada* con la acción. Esta palabra, «sincronización», iba a tener gran importancia en lo futuro.

Poco a poco se fueron volcando en las partituras originales. El nuevo camino musical emprendido se truncó, paradójicamente, con el advenimiento del sonoro. La aventura comercial de Al Jolson y la de las canciones y bailables que producían mucho dinero, no sólo en los cines, sino en los discos y la radio, se prolongó cinco años.

El cine no necesita de la música, en opinión de Roszas, para ilustrar las películas. Lo que él llama la «ilustración físico-musical» hay que desterrarla. Todavía existen compositores modernos que estiman que el acompañamiento musical adecuado a un personaje que se cae o baja por una escalera es hacer escalas al piano. A estos músicos los llaman en Hollywood «Mickey-Mouse Composers». «El papel de la música en las películas — dice — es resaltar el drama, como el del coro en el teatro griego. La música de una película no debe hacerse para demostrar el genio o el virtuosismo técnico del compositor. Para eso están las salas de concierto, no los cines. La partitura de un film ha de ser subordinada. El drama dicta su acción y la música ha de completar el efecto psicológico de la escena.» En la carrera final sobre la nieve del film *Recuerda*, de Hitchcock, tuvo Roszas que completar con la música algo que no había sido dicho con palabras.

Concede gran importancia a la música que acompaña a los títulos de presentación, puesto que ha de cumplir la misión de influenciar a los espectadores, de ponerlos «en situación». Este pequeño trozo de música — de un minuto o de un minuto veinte de duración — forma «la obertura del film». Si el compositor es hábil puede condensar en estos compases iniciales el «clima» de la película. En relación con esto cuenta Miklos Roszas una anécdota sobre la música del film *Días sin huella*, de Billy Wilder.

Se había encargado de este trabajo el compositor del Estudio, que era de los que no creen en la importancia de la música. El film — como se recordará — empezaba con el plano de una botella de whisky colgando en el exterior de una ventana. La cámara se acercaba a la botella y penetraba en la habitación, siguiendo a Ray Milland, que interpretaba un dramático papel de borracho. Para los títulos se confeccionó una música ligera



Del film de Billy Wilder *DÍAS SIN HUELLA*

y cuando — según costumbre en América — se pasó la película en exhibición previa al estreno, el público, al ver la botella colgando, soltó una carcajada general, creyendo que se trataba de una divertida comedia de Ray Milland, pero al comprobar que la película no iba por el camino previsto, los espectadores empezaron a marcharse, resultando una desastrosa velada.

Se acordó entonces hacer una segunda exhibición previa, encargando la nueva partitura a Miklos Roszas, quien comprendió que el carácter dramático del film había de ser subrayado, e incluso exagerado, desde el principio, y que cuando la cámara se acercara a la botella había que decir con la música que aquella botella no era precisamente una broma, sino algo que acusaba el destino trágico de un hombre. De esta forma, la película que en la primera exhibición fué un desastre, en la segunda, con el simple cambio de la música, se aseguraba el premio de la Academia de Hollywood.

Se ha criticado a los compositores cinematográficos el que vendan su música por minutos o segundos de duración, como si se tratase de una mercancía corriente. Esto — dicen los críticos — indica que no hacen arte, como les reprochó Emil Ludwig en una conferencia, hace años. Según Roszas, lo mismo habría que reprocharle a Miguel Angel por haber aceptado el encargo de unos frescos para la Capilla Sixtina en la que estuvo también obligado a llenar de formas y colores un número fijo de metros de pared.

Con respecto a las nuevas técnicas de reproducción sonora, fué Walt Disney quien — como en otras muchas cosas — se adelantó con el sonido estereofónico, en *Fantasia*, empleando seis altavoces y tres diferentes bandas. Actualmente se usa poco este procedimiento, pues se considera menos práctico que el llamado «Sonido Perspecta» para el que sólo se requiere una banda y tres altavoces.

A una pregunta sobre el trabajo que cuesta hacer la música para una película, contesta: «Una partitura, como por ejemplo la del film *Los caballeros del Rey Arturo* — en la que se plantean diferentes situaciones y problemas musicales y una meticulosa sincronización entre acción y música — supone tanta cantidad de trabajo como tres sinfonías de Beethoven o un Parsifal. No se puede hacer en menos de tres o cuatro meses. Y como para definirse musicalmente, añade: «Creo en el tema para motivos: para el heroísmo, para el amor... No creo en los temas para personas».

La tercera y última parte de este trabajo se titulará «Hablan guionistas y especialistas diversos»

Un film singular:

ANGULOS Y POLICHINELAS

Por JOSÉ TORRELLA

El tema de esta cinta (1) tiene por intención fustigar la sugestión absorbente del dinero, y para ello describe la historia de un hombre que, dominado por esa pasión, olvida todo idealismo y termina siendo su víctima.

Para facilitar el examen considero el film dividido en cuatro partes o secuencias. La primera podría denominarse «secuencia del amor». Una muchacha ve venir a un grupo de muchachos, adolescentes ella y ellos, y con los rostros cubiertos por máscaras. Los chicos avanzan sucesivamente y, de rodillas, imploran el amor de la chica. Aparece sobre cada uno de los muchachos un vestido rudimentario, en forma de túnica, que además de llevar esquemáticamente dibujadas solapas, bolsillos y botones, ostenta también en emblema la definición del personaje. Sabemos que uno de ellos es trabajador manual porque lleva diseñadas en su vestido las herramientas de trabajo; otro es un pobre de solemnidad y nos lo muestra la telaraña que lleva dibujada en el estómago; otro es el artista; otro, el avaro... Ella no les hace caso; no satisfacen sus aspiraciones. Tienen tan poca consistencia que el desdén de la chica se los lleva por el aire como monigotes de papel. Pero he aquí que aparece otro pretendiente y éste cuenta con un patrimonio simbolizado en el patinete de que se acompaña. El chico está seguro de la sugestión que ejerce su potencia económica en la veleidad femenina; en lugar de ir hacia ella, la llama para que ella vaya hacia él; le muestra su patrimonio; ella cree que le conviene aceptar y ambos danzan al son de un hipotético organillo en señal de satisfacción. Después, subidos en el patinete, se alejan camino adelante.

La segunda secuencia entra de lleno en el tema de la ambición. Se inicia con la visión de unos billetes de Banco tendidos como ropa. El signo del dinero informará toda la secuencia, si bien el realizador le dará forma esquemática en cartulinas blancas con una gran cifra pintada que debemos entender como signo económico abstracto que los personajes manejarán como símbolo de negocios u operaciones financieras. El héroe de la secuencia anterior, pasada la euforia sentimental, se dispone a lanzarse al cultivo de su ambición. Reaparecen los otros infelices y él les invita a jugar. Se sientan en el suelo y empiezan a jugar con los cartones dejándolos caer desde una determinada altura de la pared. El espíritu del mal protege al financiero, quien va ganando a los demás, y éstos le abandonan. Pero él vuelve a llamarles y decide facilitarles él mismo los valores necesarios para reemprender el juego. Esta decisión puede simbolizar a un mismo tiempo la especulación económica llevada a sus extremos de usura y también la pasión desenfundada por el riesgo. Vuelven a jugar, pero esta vez el espíritu del mal goza haciendo perder al héroe. Y aquí empieza la secuencia de la desesperación.

Se inicia el éxodo del protagonista por un paisaje inhóspito, donde quiere alcanzar los papeles que huyen danzando a su alrededor. Le vemos un momento en primer plano de espaldas a una ermita situada al fondo, lo cual nos dice que renuncia a toda solución por vía religiosa. Entra en una zona negra de pesimismo y aquí se desdobra: su otro yo, el lado bueno de su persona, en sobreimpresión, dialoga consigo mismo mostrándole el camino de la conformación, recordándole que existe el amor y el ideal. Aparece, sobreimpresionada en distintos fondos de paisaje, la imagen de la mujer amada — imagen idealizada por el recuerdo subjetivo — a la cual se superpone la imagen de una rosa, símbolo del ideal efímero. Esta doble imagen desaparece y reaparece, inaccesible. Finalmente, ella arroja la flor a los pies del muchacho y el yo sentimental recoge la rosa, mínima parte asequible del ideal, y la ofrece al otro, pero éste la rehúsa; su carácter es de los de todo o nada. El doble se da por vencido y se reintegra al original. Su máscara es ahora negra, en señal de ira y de desesperación incontenible. A gatas recorre el lomo de una larga roca horizontal en cuyo extremo hay una pistola de madera; la toma y con ella se suicida.



En este momento entramos en la cuarta y última secuencia pasando en corte directo del plano del disparo a otro en que el suicida aparece tendido en el suelo, en un paraje distinto — ante un muro en ruinas — y con el patinete también tendido junto a él. Viene la muchacha y su misma imagen encadena con otra de idéntica composición, pero vestida de luto. Llegan dos extraños tipos con máscara de calavera, recogen el cadáver y se lo llevan. Hay aquí una composición plástica del sepelio. Luego, la viuda sola. Recoge el patinete con emoción; pero, de pronto, el fotograma da una vuelta de campana y ella toma un espejo y se complace arreglándose el cabello en un clásico gesto de vanidad femenina. Vemos un plano del patinete abandonado en el suelo — recuerdo olvidado — y los negros velos que, flotando, vienen a posarse sobre él.

Esta es la acción y su significado, *grosso modo*, porque hay aún muchos otros detalles con su significación más o menos esotérica que he dejado en el tintero.

¿Cómo hay que clasificar a este film? El autor lo subtítulo «fantasía metafórica». A mi entender esta fantasía encubre un auténtico drama — o tragicomedia —, con su fondo filosófico y moral, sólo que el autor ha querido tratarlo de una manera onírica o simbolista, deformando la realidad, elevando la misma imagen real a categoría simbólica. Esta deformación toma un aire deliberadamente primario: los personajes semejan monigotes dibujados por la mano de un niño y tienen, gracias a la máscara, un rostro grotesco y rígido; además del elemento humano han sido añadidos también muchos otros elementos accesorios, por ejemplo, el patinete, el juego de los cartones, la pistola de madera. ¿Hubiera podido lograrse la misma evasión de la realidad con personajes sin máscara, o sea, dando al tema un cariz interpretativo de farsa? Desde luego, pero además del peligro de teatralidad, esto suponía para un film amateur el problema de disponer de unos actores de primera categoría. Mestres tuvo la idea de las máscaras y ellas constituyen, justamente, el primordial aliciente visivo del film.

No sé si podemos considerar absolutamente original la idea de las máscaras. Aparte las del teatro griego, hay en cine amateur mismo el importante antecedente de *El hombre importante* de Domingo Giménez. Pero allí, la máscara, limitada a un personaje, ejerce una estricta función de máscara, cubriendo con su falsa expresión la íntima sinceridad del hombre. Hay también un antecedente cinematográfico, y tal vez otros, en una cinta del cine mudo, *La máscara del Diablo*, de Seastrom, interpretada por John Gilbert. Y un juego de máscaras muy bello en *Al margen de la vida* de Duvivier. Pero las máscaras de *Angulos y polichinelas* son distintas, en sí mismas y en la intención en que son usadas, a todos sus antecedentes, y no creo que nunca se hubiese hecho un uso integral de máscaras en una acción fílmica como es el caso de esta película. Sorprende, además, la diversidad expresiva que ofrecen estas máscaras gracias a la fuerza sugestiva de la imagen cinematográfica, probablemente en parte explicada por los experimentos de montaje realizados por el ruso Kulechov y recogidos por Pudovkin.

Volviendo a la intención metafórica del film, he de decir que lo encuentro demasiado prisionero de la traducción en imágenes de todas las ideas mentales que el autor ha querido expresar. Especialmente cuando el simbolismo requiere una imagen inserta, ajena a la acción (p. e. el plano de una cuerda que cede hasta romperse). Ahora bien; Carlos Sindreu, en un artículo de

«Correo Catalán», dijo a propósito de este film que la fantasía cinematográfica no debiera permitirse otro lenguaje que el de las imágenes en absoluta libertad; que debería perseguir el cine puro y romper con la lógica y la razón. De acuerdo, siempre que el cineísta se haya propuesto hacer ese cine puro. Como quiera que Mestres hizo su film partiendo de un proceso mental, ni él como autor ni nosotros como espectadores podemos eliminarlo. Lo necesario es mantener un equilibrio entre pensamiento e imagen. El autor podrá jugar toda la simbología que quiera con tal que ella no altere el ritmo ni mengüe la cualidad estética de las imágenes. El espectador, por su parte, retendrá del mensaje filmico la esencia indispensable y sabrá prescindir de los detalles de intención a los que su capacidad intelectual no alcance, entregándose con la intensidad posible al paladeo de la emoción estética. Desde luego, si el film tiene ínfulas filosóficas, pero carece de emoción estética, entonces todo se desmorona y la moraleja invita a la hilaridad.

No es éste el caso de *Angulos y polichinelas*, obra completamente fuera de lo vulgar. Además del acierto de las máscaras y del añamamiento de los elementos humanos y accesorios, el film es técnicamente correcto: luminosa fotografía, en la que destaca constantemente la blancura fotogénica de las rudimentarias vestimentas; planificación cuidada, con un uso justo de primeros términos; encuadres que denotan gusto e intención.

La primera secuencia no sólo tiene unidad porque el cineísta la señala con su final en negro, sino porque es modélica, con ritmo y estructura propios. La segunda es un poco larga y monótona, y estéticamente es la que reúne menos interés. Otro defecto suyo es que no establece un nexo con la anterior, llegando a parecer que se entra en el segundo episodio de un film estructurado en varios. En la tercera secuencia es donde se fuerza más el simbolismo. La entrada del protagonista en una zona negra de pesimismo no es más que un comodín simbolista para realizar el truco fotográfico del desdoblamiento; hubiera sido preferible oscurecer el mismo paisaje de fondo, por el procedimiento técnico que fuese, sin quebrar la continuidad ambiental. Esta secuencia contiene, empero, una de las imágenes más bellas del film: la sobreimpresión reiterativa del rostro de la muchacha, de una impresionante palidez.

Finalmente, el pasaje que sigue a la muerte del héroe es de una intensa belleza sin desperdicio. El luto de la chica, la llegada de los enterradores, el sepelio mismo, el plano del espejo, los velos negros flotando... Todo de una belleza extraordinaria que recuerda en algunos momentos la pintura de Solana y, en otros, las singulares obras del período vanguardista del cine francés mudo.

¿Hubiera concebido el cineísta tan bello conjunto de imágenes si no hubiese llevado en su mente la intención de expresar con ellas unas determinadas ideas?

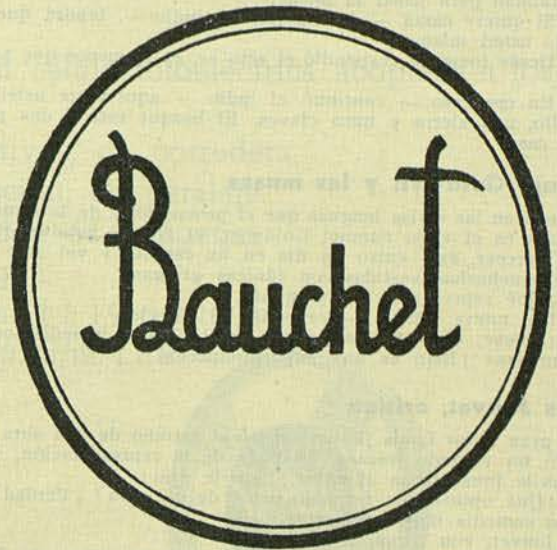
El fondo musical ha sido muy cuidado. La secuencia del amor es ironizada por un manubrio que aparece visualmente, por medio de unos planos estratégicos, y le sirve de fondo musical el «Rag blanco y negro» de Botsford. La parte de la ambición hace entrada con «El tercer hombre». La desesperación está musicada con el «Boogie del Río Swanne». En el pasaje del desdoblamiento, con las imágenes de la joven y la rosa, el fondo nos da el «Sueño de amor» de Liszt. Suave y reminiscente, contrasta en forma brutal con el «Loango», de Maireve, cuando el chico tira la flor y el ideal muere en llamas. Y así va siguiendo en el *climax* y hasta el final esta música salvaje, con acentos de lamentación para la viuda y con la reiteración del tema que crea un *crescendo* en cuya plenitud termina la película.

En resumen, *Angulos y polichinelas* es un film que promovió una reacción de sorpresa tanto en el jurado como en el público, y del que se hablará y ocupará un lugar destacado en la perspectiva del tiempo.

J. Mestres

(1) *Angulos y polichinelas*, film amateur de José Mestres (Barcelona). Medalla de plata en el XVII Concurso Nacional de Cine Amateur (1954).

Filme Ud. también con SUPER-PANCHRO



su éxito es
seguro



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

Hacerse la cama

El actor cinematográfico James Stewart cuenta que un día, cuando estaba filmando una película en el Canadá, se fué de excursión. Tras caminar por los bosques durante algún tiempo, se dió cuenta de que se había extraviado. Cuando ya empezaba a inquietarse, vislumbró una cabaña. Se acercó a ella y se encontró ante un indio que le saludó afablemente. James le pidió hospitalidad para pasar la noche.

— Si quiere cama — le contestó el indio —, tendrá que hacerse usted mismo.

— Desde luego — respondió el acto —, es lo menos que puedo hacer.

— En ese caso — continuó el indio — aquí tiene usted un martillo, una sierra y unos clavos. El bosque está a dos pasos de la casa.

Samuel Goldwyn y las musas

Aseguran las malas lenguas que el protagonista de la siguiente anécdota es el viejo Samuel Goldwyn, el famoso productor.

Al parecer, éste entró un día en un estudio y vió ante sí a nueve muchachas vestidas con túnicas griegas.

— ¿Qué representan? — preguntó.

— Las nueve musas — respondió el director.

— ¡Nueve, nueve! ¿Está usted loco? ¡Traiga inmediatamente cien musas! ¡Esto es una superproducción!

Louis Jouvet, crítico

El gran autor Louis Jouvet asistió al estreno de una obra que resultó un rotundo fracaso. Después de la representación, unos amigos le presentaron al autor. Este le dijo:

— ¿Qué opinión ha formado usted de mi obra? ¿Verdad que es una comedia muy interesante?

Y Jouvet, con sorna, le respondió:

— Desde luego, es muy interesante, pero no creo que fuera necesario representarla.

Sobre la felicidad

El célebre artista de la pantalla Humphrey Bogart suele decir este pensamiento apenas es presentado a una persona: «Los hombres nacen libres, iguales y con posibilidades de felicidad. Pero la mayor parte de ellos se casan».

Groucho Marx define

He aquí una frase de Groucho Marx que ha sido repetida en muchas peñas y tertulias: «En los Estados Unidos, un peatón es un automovilista cuyo automóvil está en reparaciones».

Razón de peso

Un periodista indiscreto preguntaba recientemente a Orson Welles:

— ¿Por qué ayer desayunaba usted con Rita Hayworth?

Y Welles le contestó, muy campechano:

— Por que teníamos hambre.

Tarifa de «cadáver»

En los estudios cinematográficos de Hollywood una de las especialidades mejor pagadas es la de los comparsas que hacen el papel de «cadáver». Cuando hay que representar en alguna película el difícil papel de «cadáver» durante una o más escenas, el comparsa especializado cobra a razón de quince dólares por hora.

Una tarifa como para no «morirse»... de hambre.

Parecido

Leslie Howard, el malogrado actor cinematográfico, era popularísimo en su país natal. En cierta ocasión, en Chelsea, barrio de Londres, se le acercó una señora...

— Perdón. ¿Es usted hermano de Leslie Howard, por casualidad?

— No, señora. Soy el propio Leslie Howard.

— ¡Ah! ¡Así se explica el parecido!

Propaganda a la americana

Cartel aparecido en el escaparate de una agencia de viajes en Nueva York: «Visitad Roma. En esta ciudad es donde se desarrolla la acción de la célebre película 'Quo vadis?'»

Gary Cooper se auto-ovaciona

El hecho que relatamos sucedió en la «Kermesse aux étoiles» que se celebra anualmente en París. El presidente de la República, Auriol, había de entregar los llamados «Oscar» franceses, unas artísticas estatuillas, a varios artistas célebres de cine que habían sido galardonados. Cuando se anunció su premio, Gary Cooper, ante el asombro general, comenzó a aplaudir con entusiasmo.

Después de imponerle silencio, su «flirt-friend», la artista Giselle Pascal, explicó que Gary no comprendía una palabra de francés.

Joan Crawford opina así

Joan Crawford ha dado su opinión sobre lo que considera como la mejor manera de perder el cariño de la mujer amada: Según ella, hay diez maneras de llegar a dicho resultado:

Primera: La falta de puntualidad.

Segunda: La indiferencia.

Tercera: Las despedidas interminables.

Cuarta: Las visitas intempestivas.

Quinta: La falta de cortesía, que ninguna mujer perdonaría a un hombre.

Sexta: El uso de los perfumes; sólo el agua de colonia se admite para los hombres.

Séptima: El contar varias veces una historia; la más graciosa pierde todo el interés si ha sido contada ya.

Octava: El donjuanismo; el demostrar demasiada confianza en sí mismo, en vez de agrandar a una mujer, la horripilará.

Novena: La preocupación constante de hacer reír al contar un chiste hará clasificar al hombre en la categoría de los pelmazos.

Décima: El hacer gala continuamente de sus cualidades, expone a que las mujeres se indispongan contra el caballero que lo practica, en vez de dejarse deslumbrar.

Hay otra manera que Joan Crawford ha olvidado: la falta de dinero.

Esa sí que es infalible...

54 aniversario

Clark Gable acaba de solemnizar su 54 aniversario. Celebró tal efemérides zampándose la tradicional tarta, adornada con una sola vela. Soplar 54 velas considera que son bromas excesivas para un cincuentón.

Menos mal...

Una famosa «estrella» de cine tomó una nueva criada para una comida que ofreció a sus amistades. Durante ésta miraba a la nueva sirvienta, que retiraba grandes montones de platos del comedor a la cocina. Desgraciadamente, ocurrió lo que ella temía. De pronto se oyó un gran ruido de loza rompiéndose.

Al punto se fué corriendo a la cocina y contempló desolada los trozos de su mejor juego de porcelana esparcidos por el suelo. Hubo un momento de profundo silencio. Después, la muchacha, sonriendo optimista, dijo:

— Y menos mal que todavía no los había lavado.

Hígado y corazón

Hin Min Than, bella muchacha birmana, que comparte el papel de protagonista con Gregory Peck en «La pradera purpúrea», manifiesta que las palabras de amor son distintas en Birmania. Por ejemplo, una muchacha nativa jamás le diría a su amado: «Te amo con todo mi corazón». Le diría, en cambio: «Te amo con todo mi hígado». Win explica que para ellos el verdadero amor produce cambios excitantes en los corpúsculos de la sangre, y como el hígado se compone virtualmente de sangre, tiene mayor significación que el corazón.

Gregory Peck, a pesar de esta explicación, sigue utilizando el corazón para sus apasionadas escenas de amor.

Por la recopilación,

Manuel Amat

Las **3** operaciones básicas del cine:
filmar, montar y proyectar
maravillosamente sencillas y seguras con

● la cámara de 8 mm.

Nizo Heliomatic

modelo S2R con célula fotoeléctrica acoplada a los dos objetivos.

Platina portaobjetivos, de corredera.

Visor con corrección de paralaje.

Velocidades de 8 a 64 imágenes.

Imagen por imagen.

Objetivo 12,5 mm., f 1:1,9 ó f 1:1,5

Teleobjetivo de 36 m/m. f 1:2.



● el proyector de 8 mm.

Nizo Lucia

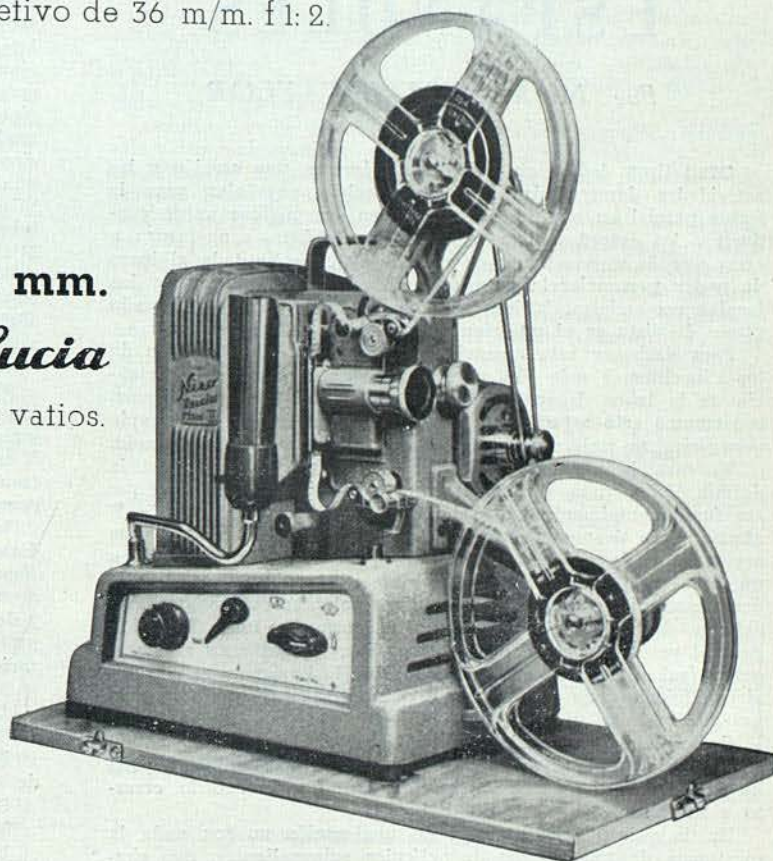
Potencia luminosa: 500 a 750 vatios.

Lámpara piloto.

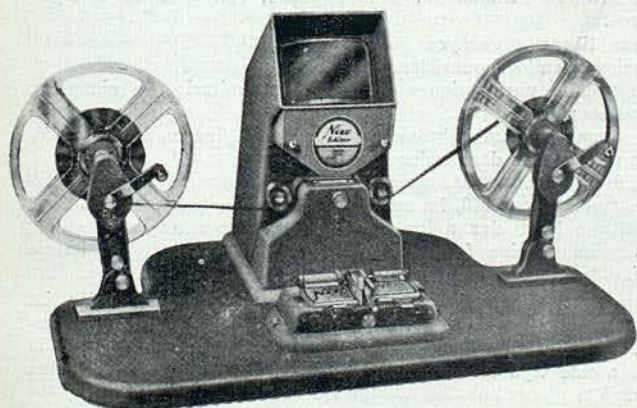
Paro sobre imagen.

Marcha atrás.

Doble garfio de seguridad.



● y la visionadora
animada *Nizo Editor*



REPRESENTANTE GENERAL EN ESPAÑA

Pablo A. Wehrli S.A.

Teléfono 39 33 36

C. José Bertrán, 3

BARCELONA



Dada la condición del autor, Jefe Nacional de Cine del SEU, el presente artículo adquiere una indudable trascendencia. Se hace en él un rápido recuento de la labor cultural realizada por los Cine Clubs españoles. Pero, más que nada, se analiza la influencia que ellos vienen ejerciendo en las nuevas orientaciones del cine español; mejor dicho, en la creación de un auténtico cine nacional.

ESPECIAL MISION DE LOS CINECLUBS ESPAÑOLES

Por M. RABANAL TAYLOR

OTRO CINE dedica en todos sus números una sección a las actividades desarrolladas por los Cineclubs españoles, pero la forma parcial en que ésta se refleja en sus páginas puede conducir a los extraños al movimiento *cineclubístico* a un error: a creer que la trascendencia de esta obra queda limitada al logro de poder presenciar la proyección de películas inéditas en los locales comerciales. Y hay que reconocer que este equivocado punto de vista es el que tienen la mayoría de las personas.

Para deshacer esta creencia aclarando cuál es la misión de los Cineclubs, y más aún, para dar cuenta de la gran importancia de la labor desarrollada en España por estos organismos, redactamos este artículo que, si bien no intenta ser un simple panegírico, no quiere dejar de ser un testimonio de lo alcanzado.

Y antes de nada, hablemos de su misión. Ortega Frisón la definía diciendo, en una conferencia celebrada en Zaragoza, que «es fundamentalmente cultural, de estudio, de meditación...» Y añadía: «Es despojar al cine de la frivolidad habitual de sus argumentos, de su industrialización, para dejarlo convertido en un arte puro, el séptimo, que merece y exige tanto estudio como cualquier otro». Si bien en estas palabras del antiguo Presidente del Cineclub zaragozano encontramos una definición general perfectamente dada, nosotros la concretaríamos aún más gramatical y geográficamente, e incluso la haríamos más ambiciosa diciendo que en España el Cineclub tiene que lograr la existencia de un cine español.

Como vemos, es fácil de definir... y difícil, casi imposible, de realizar, pues no hay duda de que el auténtico cine en España no existe. Y he aquí que el Cineclub tiene que inventarlo, crearlo e impulsarlo.

En la vida cinematográfica de una nación no son nada la existencia de una docena de películas sobresalientes. Son simplemente un síntoma de que aunque no se haya hecho realidad una auténtica escuela nacional, siempre existe la posibilidad de que el ejemplo de algún realizador afortunado ayude a salir del limbo en que nos encontramos.

Claro que las causas son tantas que muchas de ellas, por no decir casi todas, escapan a la tarea de un Cineclub. Por un lado, la crítica es mala. Mejor dicho, contraproducente (sería mejor que no existiera, de no ser libre). A ciencia y conciencia deforma las más elementales realidades. Películas infames, como *Murió hace quince años*, se convierten gracias a sus manejos en obras perfectas, y esto es sólo un ejemplo. Por otro, el cúmulo de intereses creados a la sombra de la actual protección estatal a nuestro cine convierte a los productores en simples merca-

deres. En resumidas cuentas, el mundillo cinematográfico está podrido, y sálvese el que pueda. De esta nefasta situación sólo pueden salvarlo las auténticas vocaciones. Para despertarlas y desarrollarlas tienen que luchar los Cineclubs, y justo es reconocer que lo que pueden, a veces casi lo imposible también, lo hacen.

En estos últimos años, una pléyade de jóvenes desinteresados, más o menos desorientados, pero dotados de una instintiva inclinación, comprendieron que el cine es algo más que un mero pasatiempo; es «el testigo de nuestro tiempo», según lo definió Villegas López. Y se dieron cuenta de que España, a través de su cine, reflejaba, indirectamente, su triste situación cultural. Entonces, poco a poco, se fueron extendiendo los Cineclubs por las más apartadas regiones, saltaron el mar y llegaron a las Islas Canarias, y empezaron a laborar los cimientos para una visión conjunta de nuestra cinematografía.

Se nos dirá que ya antes habían existido los cineclubs. Su existencia se remonta al año 1929. Pero prácticamente entonces no salieron de Madrid y constituían simples reuniones *snobistas* con unos cuantos intelectuales. Ahora su trascendencia es inmensamente más amplia; tanto, que están creando un nuevo modo de enfocar el fenómeno cinematográfico. En España, país de fútbol y toros, se habla de cine, se discute de cine, se entiende cada día más y, de rechazo, se empieza a hacer cine. A esta transformación, de indudable profundidad, han contribuido no poco esa veintena de Cineclubs que lentamente van creando un estado de opinión incompatible con la realidad cinematográfica de hoy día.

Lo conseguido no es mucho, ni menos aún lo suficiente, pero es algo. Nuevos críticos, rodeados ya de cierto prestigio, han surgido de las filas de esos cineclubs y comenzado una extensa labor encaminada principalmente hacia una revalorización del cine español, que tenga como base el aspecto social de nuestra época. Jóvenes guionistas y realizadores han encontrado en los cineclubs el ambiente necesario para el estudio de las nuevas tendencias del cine extranjero, ya que aún dentro de las limitaciones en que se mueven los cineclubs, han podido ver un gran número de films que no han de llegar nunca a las pantallas públicas... Y, por encima de todo, se está formando una extensa minoría con conciencia de clase, de su misión y de su poder. Misión que se puede concretar en una palabra: exigir. Y un poder que les ha permitido, en contra de un cúmulo de denuncias formuladas por pseudomoralistas y falsos políticos, salir adelante y lograr que poco a poco el Estado piense en organizaciones que, como las Cinematecas — nacional por un lado y educativa por otro —, abastezcan, en un futuro, sus programas.

El despertar ocasionado por esta floración es, si se quiere, impalpable, pero su influencia no hay duda de que flota en el ambiente e impregna un común sentir cada día más extendido. Y esto ha nacido de un grupo de cineclubs desorganizados, *boicoteados*, perseguidos y, en el mejor de los casos, simplemente constreñidos en el silencio.

Midiendo las escasas fuerzas con que se da esta batalla, quedaremos asombrados: solamente veinticinco cineclubs en toda España, con un total de unos siete mil quinientos socios, que no tienen revistas propias (aunque las páginas de OTRO CINE y de OBJETIVO están abiertas a sus inquietudes), que carecen de protección oficial alguna, y, sin embargo..., ahí están sus realizaciones:

Más de quinientas sesiones con sus estudios correspondientes.

Cerca de cien conferencias celebradas en sus círculos.

Seis Semanas Cinematográficas Internacionales.

La Primera Semana del Cine Español, con premios «Quijote de oro».

Siete libros y ensayos publicados.

Varios premios honoríficos creados.

Un premio para guiones de tema universitario, de cincuenta mil pesetas.

Y ahora repasemos brevemente la tarea desarrollada por algunos de los más destacados Cineclubs.

El de BARCELONA, anárquico y disperso, pero firmemente exigente, fundado en 1950, ha superado las veinticinco sesiones. Este año último logró dar a luz su segundo libro sobre cine «Siete notas sobre el cine francés», escrito por su director, A. García Seguí.

Gijón S.E.U., que comenzó una vida un tanto desvaída, ha logrado concentrar sus fuerzas y dar durante el verano una Semana de Cine Europeo, observándose un franco apoyo, entre la masa, a este tipo de empeños, que va a permitir celebrar otros ciclos.



Del film *THÉRÈSE RAQUIN*

MÁLAGA, donde su Sociedad Cinematográfica organizó un ciclo de estudios cinematográficos europeos, y lanzó posteriormente la Primera Semana del Cine Español, otorgándose los premios «Quijotes» de oro y plata a las mejores películas presentadas. Esta Semana, que se quiso hacer con carácter anual, no se repitió por razones que se desconocen, haciendo fracasar así el esfuerzo más interesante que se había hecho hasta la fecha para estimular el cine español desde un punto de vista no económico.

SALAMANCA S.E.U. se ha constituido en el organismo más luminoso. Treinta y nueve sesiones en sólo dos temporadas; celebración del I Curso Universitario de Cine, el máximo impulso dado hasta hoy para introducir el cine en la Universidad. Y, como consecuencia de éste, la constitución de un premio de cincuenta mil pesetas para un «Guión cinematográfico de tema universitario». El comienzo de una serie de libros sobre temas escogidos, encabezados por uno debido a García Escudero, completa el magnífico panorama de este Cineclub.

TORTOSA, a través de su Círculo Artístico, ha tomado a su cargo la gran tarea de presentar en dicha ciudad las películas que por su calidad artística lo merezcan, impidiendo de esta manera que pasen desapercibidos un gran número de films excelentes.

ZARAGOZA, fundado en el año 1945, alcanzó durante el año pasado su sesión ciento cuarenta y tres, con lo cual está dicho todo. Un ambiente, una tradición, una continuidad, una labor hecha. Iniciado bajo el patrocinio del Departamento de Educación Nacional, se ha fusionado recientemente con el S.E.U., manteniendo la calidad de sus programas.

Pero no sólo en la península existen cineclubs; en LAS PALMAS DE GRAN CANARIA S.E.U., comenzó sus actividades un grupo impulsor con tan gran acierto, que puede decirse que toda la minoría intelectual de la isla se encuentra perteneciendo a él. Una Semana Internacional ha servido de toque para futuras empresas. Su éxito ha sido tan clamoroso que SANTA CRUZ DE TENERIFE S.E.U. ha montado una filial del anterior para aprovechar íntegramente sus programas.

En MADRID (lo hemos dejado a propósito para el final) existen varios Cineclubs. El «Vinces O.A.R.», dedicado a un público de Acción Católica, se encuentra limitado, por su propia finalidad, a la exhibición de ciertos films. Dentro de este margen de posibilidades, ha comenzado el curso actual con un muy interesante ciclo retrospectivo dedicado a la obra de Vittorio de Sica, que se completará con el estreno de *Maddalena zero in condotta* y *Umberto D.* A este ciclo seguirán otros dedicados a René Clair y Chaplin. Recientemente se ha inaugurado el Cineclub denominado «Madrid», el cual contando con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad, montó una Semana de Cine que pudo haber sido interesante de estar mejor escogidas las películas presentadas y, sobre todo, menos cortadas. Con posterioridad a esta Semana, programó *Thérèse Raquin* y *Nous sommes tous des assassins* en versiones originales íntegras. Esto sólo, justi-

fica su existencia. El del S.E.U. superó la sesión número cien, con la celebración de un ciclo dedicado a Jean Renoir. Por otro lado, el L.I.E.C. mantiene el «Segundo de Chomón», que por su aspecto especial no entra en nuestro comentario.

Tal vez uno de los logros más notables obtenidos por los Cineclubs, haya sido el hacer revivir en España el cine documental, otorgando a esta rama del cine el valor que realmente tiene y haciendo recordar a muchos que la calidad de un film no se mide por los metros.

Y esto se debe principalmente a dos causas. Una es la que casi todos los cineclubs han iniciado sus balbuceos a base de sesiones organizadas íntegramente por cortometrajes cedidos por Embajadas y Legaciones extranjeras. Determinado por este comienzo, se adquirió la costumbre de completar las proyecciones normales de largo metraje con el pase previo de algún documental. Otra, es que las personas con vocación de realizadores se dieron muy pronto cuenta, a la vista de estos programas, de que el documental es un paso interesantísimo en la carrera de un futuro director y que al mismo tiempo resulta, desde el punto de vista económico, mucho más asequible a un principiante. Esto explica el gran número de jóvenes que han hecho sus primeras armas en el citado campo, y que al mismo tiempo éstos procedan, casi normalmente, de las directivas de los diversos cineclubs. En un aspecto parecido, esto ha ocurrido igualmente en el cine «amateur», aunque prácticamente limitado a la región catalana.

Todo este resurgir se concretará indudablemente en la Cinemateca Educativa del Ministerio de Educación Nacional, como ya hoy día se ha congregado prácticamente alrededor del C.I.N.E.C.O.R., asociación encaminada a la difusión, defensa y realización de documentales.

Asimismo, es de destacar que mientras la Cinemateca Nacional sólo existe prácticamente sobre el papel (1), la relativa al Servicio Educativo ha publicado ya su primer catálogo de existencias, comprendiendo en ella más de 350 documentales.

Y éste es, trazado rápidamente, el camino que han seguido los Cineclubs en nuestra patria. Tal vez hayamos puesto pasión al describir su labor. Pedimos perdón por ser parte interesada, pero no hay duda de que sin ella dicha obra no hubiera existido, por cuanto lo conseguido se debe a auténtica vocación y ésta no existe sin una gran dosis de pasión y de fe.

Rabanal Taylor

(1) N. de la R. — La Cinemateca Educativa Nacional está ya en pleno funcionamiento.

ACTIVIDADES

Cineclub de Zaragoza

Sesión 144. — Inauguración de temporada 1954-55 con una charla a cargo de Carlos Fernández Cuenca sobre «Confesiones de un jurado de Venecia» y proyección de escenas de *La malcasada* (1926), de Fco. Gómez Hidalgo, y estreno de *Le cap de l'Espérance* (1951), de Raymond Bernard.

Sesión 145. — Cine italiano. *La maschere e la vita* (estreno), de Carlo Castelli. (Síntesis metafísica de algunas obras de James Ensor, Adolph Menzel, Jules de Bruycker, Raoul Hynckes, Salvador Dalí, Pablo Picasso y otros.) *Noi mondine* (estreno), de Vittorio Carpignano. *Riflessi in visuale* (estreno), de Antonio Dell'Anno. *Fantasia sottomarina*, de Rosellini, y *La nave bianca* (estreno), de Rosellini, producida en 1941.

Sesión 146. — Una época. *Charmes de l'existence*, de Kast y Gremillon (crónica satírica de los grandes salones de pintura de (Pasa a la pág. 32)



FALTAS

(del libro «Arte y Técnica del Cine Amateur»)



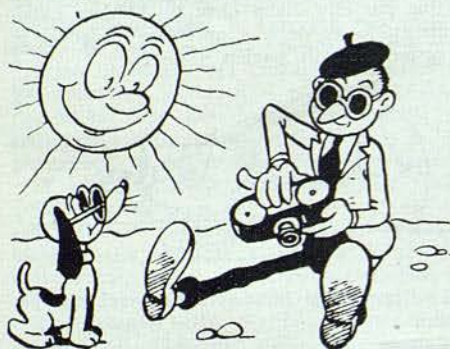
No se utilizará película virgen caducada. Si no hay más remedio que utilizarla, ábrase el diafragma de 0'5 a 1'5 graduaciones más de lo que sería normalmente necesario. Lo mejor, cuando sea posible, será hacer algunos ensayos.



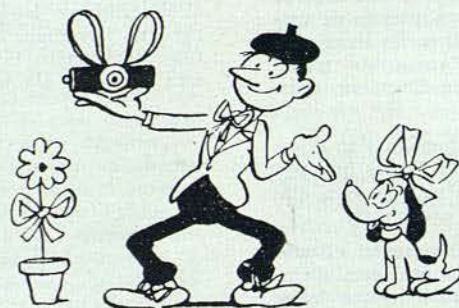
No utilizar con luz artificial una emulsión ortocromática ni tampoco pancromática, ya que la subexposición es casi segura.



Fijar bien el extremo de la película en la ranura de la bobina receptora, ya que si se suelta produce el acordeonamiento y el atasco de la cámara.



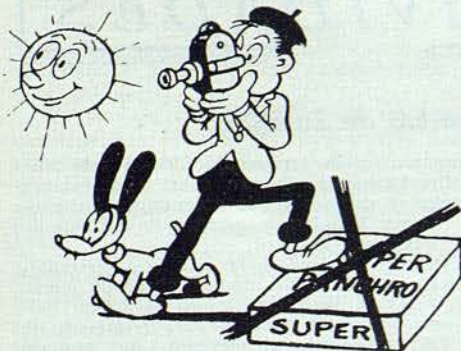
No colocarse a pleno sol para cargar la cámara. Se corre el riesgo de velar la emulsión.



Háganse los bucles bastante grandes, ya que de lo contrario los rodillos dentados pueden arrancar las perforaciones y destruir además la estabilidad de las imágenes al tirar de la película en el momento en que debe permanecer inmóvil.



No maltratar las bobinas. Se pueden torcer. No usar bobinas torcidas. Hay peligro de acordeonamiento.



No utilizar con luz de día una emulsión superpancromática especial para luz artificial. Se corre el riesgo de sobreexponerla y obtener un mal rendimiento de los colores.



No desarrollar más cola de carga que la estrictamente necesaria. Sería perder película en vano.



Síganse las instrucciones que para el engrase de la cámara haya facilitado el constructor al comprarla. No engrasar demasiado ni a tontas y a locas.

Exacta Le ofrece

LOS MEJORES EQUIPOS DE CINE SONORO
Y MAGNETOFONOS

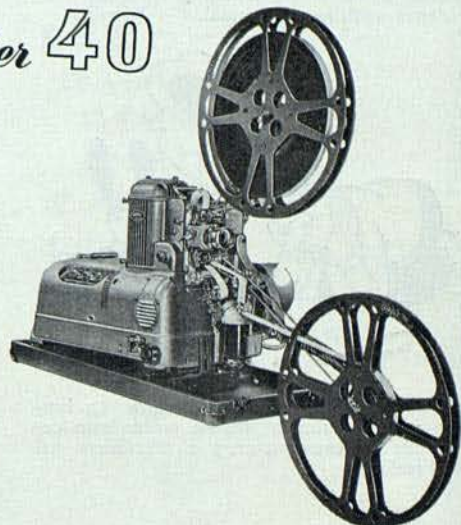
AMPRO
FAMOSOS POR SU CALIDAD



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

STYLIST
"DELUXE"

Premier 40



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

Futurist 8



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

"SUPER"
STYLIST



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

Champion



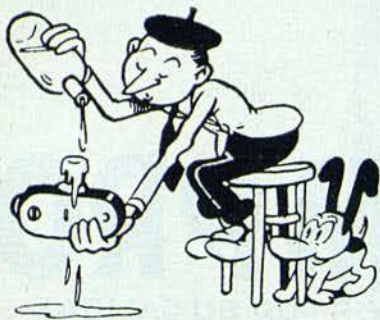
El magnetófono más ligero, más barato y no obstante de mejor rendimiento del mundo.

hi-fi



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

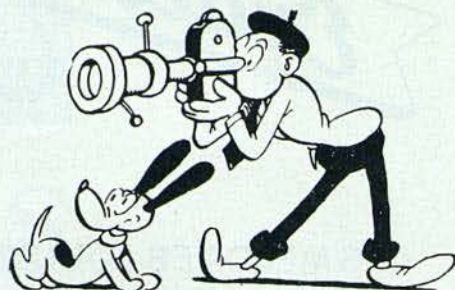
LITERATURA E INFORMES DETALLADOS: **Exacta**, PASEO DE GRACIA, 120 • BARCELONA



Evitar que caiga aceite sobre cualquier parte del *objetivo*. Un día u otro iría seguramente a dar a las lentes y saldrían unas imágenes turbias, deformadas o irisadas.



No se hagan *tomas en marcha* («travellings») a mano, salvo en el caso de que se deseen imágenes danzantes y de vaivén.



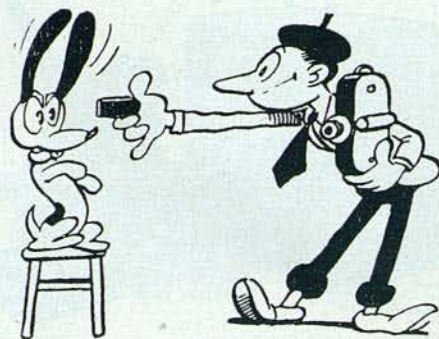
No debe adaptarse a la cámara un *objeto* cualquiera ni de cualquier forma. Procúrese recurrir a un fabricante de objetivos, el cual adaptará y regulará adecuadamente la nueva óptica.



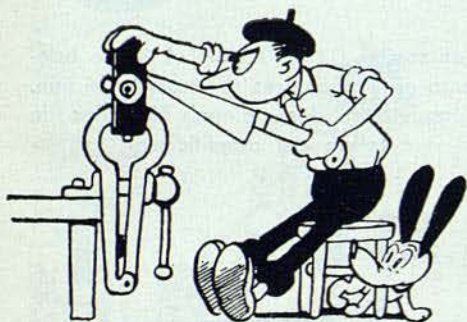
No se desmonte nunca la cámara. La limpieza y la regulación de su mecanismo corresponde al constructor y a mecánicos especializados.



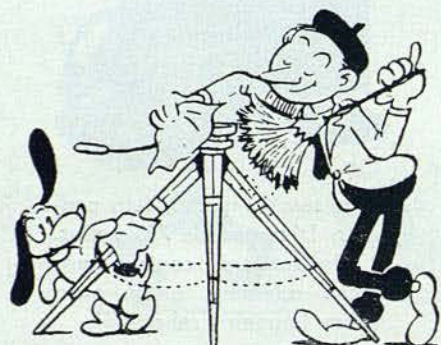
Háganse las *panorámicas* con lentitud. De lo contrario se obtendrán imágenes *barridas* que fatigarían al espectador.



Es necesario un buen *fotómetro*, con preferencia de célula fotoeléctrica. Ya se prescindirá de él más tarde, cuando se haya adquirido experiencia.



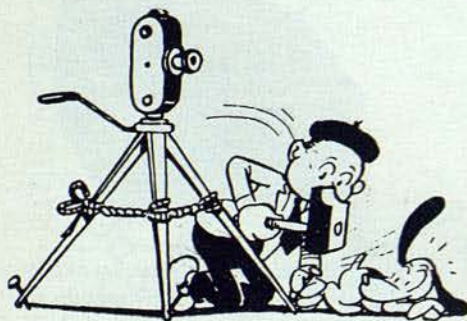
No raspar la guía de ventanilla con un objeto duro. Se destruiría el pulido y se producirían rayas en la película.



Conviene cuidar escrupulosamente la *plataforma* del trípode. Debe tener siempre un movimiento suave, so pena de panoramizar a golpes y sacudidas.



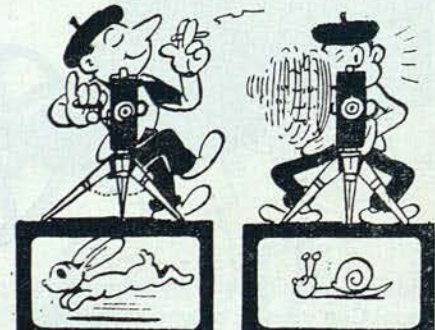
No hay que confundir el anillo de los *diafragmas* con el de *distancias*. Ni los metros con fracciones de metro. Certos anillos llevan indicaciones como 5 por 0'50. Se puede confundir, pues, con 5 metros.



Se debe usar siempre un *trípode* rígido y estable.



No quitar las *cadenillas* que unen las ramas del trípode, ya que se corre el riesgo de que se separen y trípode y cámara se hundan, particularmente si se está sobre un suelo liso y deslizante.



No confundirse: filmando a *marcha lenta* salen en la proyección movimientos *rápidos* (acelerado) y filmando con *marcha rápida* salen en la pantalla movimientos *lentos* (retardado).

(Pasa a la página 28)

MOTOCAMARAS ■ PROYECTORES ■ ACCESORIOS ■ PELÍCULA VIRGEN ■ PANTALLAS

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

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

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



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

RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22-14-70
BARCELONA

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

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

Revelados individualizados
Servicio rápido para provincias
Dos entregas semanales

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

Proyectores sonoros ópticos y magnéticos para la pequeña explotación, centros recreativos y culturales, catecismos y parroquias, etc.

FACILIDADES DE PAGO

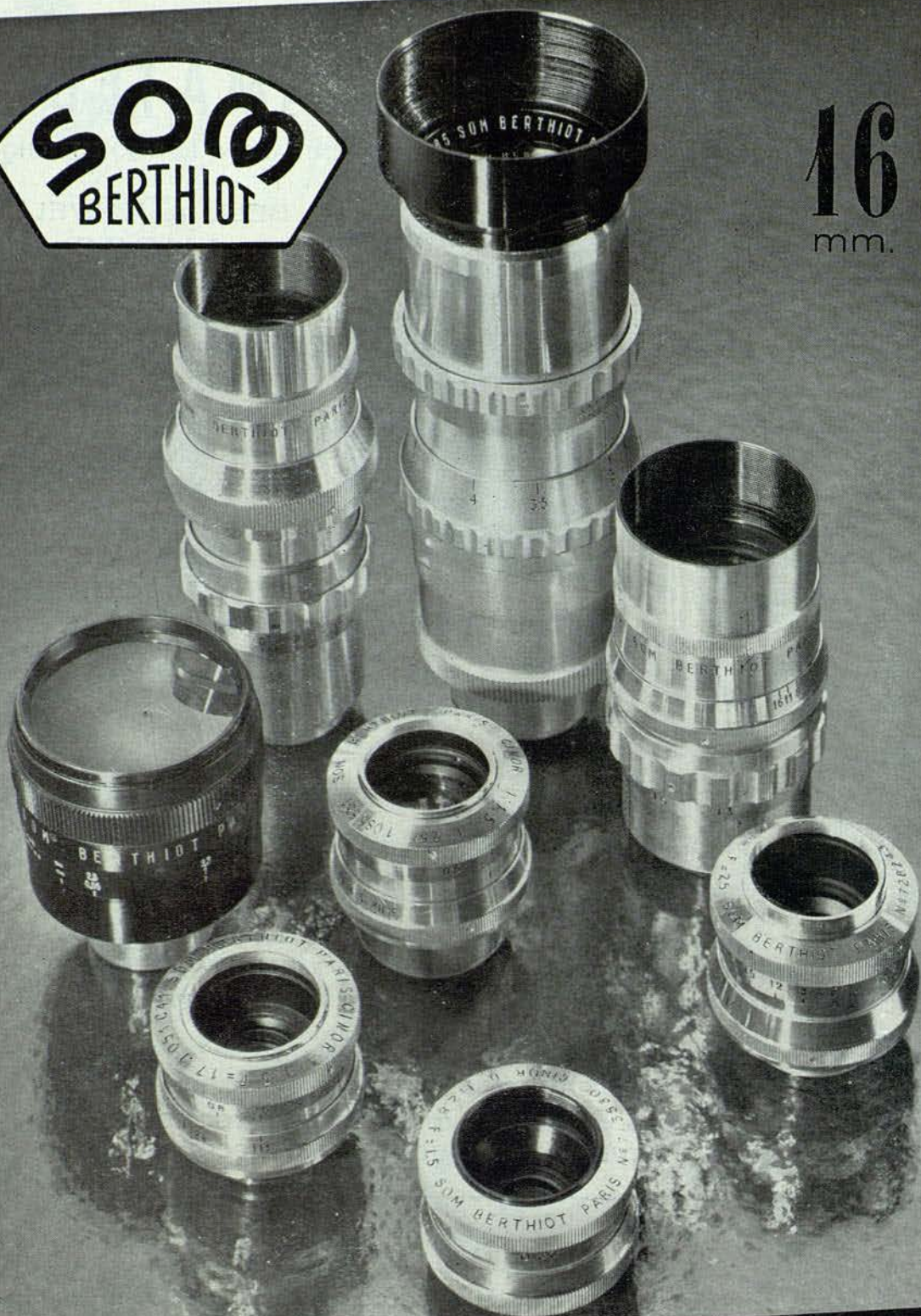
REPARACIONES MECANICAS, ÓPTICAS, ELÉCTRICAS Y DE FOTÓMETROS

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

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



16
mm.



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

El cine amateur



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

Fuera de la continuidad de sesiones quincenales iniciadas con el nuevo curso 1954-55 no se ha producido ninguna novedad de carácter especial en las actividades de la Sección después de las reseñadas en nuestro número anterior. Se han celebrado las sesiones siguientes:

361. — Ciclo «El amateur habla de su película». Lorenzo Llobet-Gracia y su film *El Peregrino*. Disertación, proyección y cuestionario.

362. — Ciclo «Valores del cine profesional». Documentales británicos clásicos. Presentación del programa por Juan Francisco de Lasa y proyección de *Drifters*, *Night Mail* y *Song of Ceylan*. (Películas cedidas por el «British Institute».)

363. — Ciclo «Valores del cine profesional». Proyección de fotografías de films primitivos y de la época muda, presentados por la «Biblioteca del Cinema», de Delmiro de Caralt, y comentados por él mismo.

364. — Ciclo «El amateur habla de su película». Quirico Parés y su film *Pastoral*. Disertación, proyección y cuestionario.

365. — Ciclo «El Jurado tiene la palabra». *Pessebre*, de Aniceto Altés, Luis Giménez y Vilá Moncau (Vich); análisis por José Torrella y proyección. *El Benjamín*, de Pedro Font (Tarrasa); análisis por José María Aymerich y proyección.

Además, la Sección ha participado en el acto organizado por el Centro, con motivo de la clausura del Año Mariano, en el cual se proyectaron los films amateurs *Montserrat*, de Delmiro de Calalt, y *Pregaria a la Verge dels Colls*, de Lorenzo Llobet-Gracia.

La Sección de Cinema Amateur del C. E. de Cataluña, como representante de la UNICA en España, ha presentado al Secretario General en Suiza varias proposiciones para ser discutidas en el Congreso del próximo verano, que se celebrará en Angers (Francia), del 17 al 24 de julio, juntamente con el Concurso Internacional. Una de dichas proposiciones constituye un extenso y fundamentado estudio sobre el sistema de clasificación de los films en el Concurso Internacional y cálculo de promedios de puntuación.

INFORMACION VARIA

Centro de Influencia Católica Femenina. Barcelona. Santaló, 27

En esta Entidad se han efectuado dos sesiones de cine amateur. Una de ellas con los films de Enrique Fité *Porta closa*, *Taras eternas* y *Retorno*. Otra con los films *Montserrat* y *Repórter mecánico*, de Delmiro de Caralt; *Pregaria a la Verge dels Colls* y *El pelegrí*, de Lorenzo Llobet-Gracia; y *Boletada accidentada* y *Sonata*, de Quirico Parés.

Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur. Murcia

Sesión celebrada el 14 de enero de 1955. *Ruinas*, *Agua en las cumbres*, *El misterio del castillo*, *La locura de la feria* y *Una aventura vulgar*. Films de J. Luis Villar, Crespo y Medina. Además, proyección de diapositivas en color, de José Medina, Luis Mejón y Antonio Medina.

Cámara Club. Sabadell

4 diciembre 1954. Sesión a cargo del grupo amateur P.A.A.C., de Vich. *Nubecillas de verano*, de José María Costa. *Pueblerina*, de Luis Giménez. *Adaggio*, de Costa, Jiménez y Riubrogent. *Cro-*

quis de Vich, de Jiménez y Altés. *Sant Romà de Sau*, de Conill, Jiménez y Altés. *Pessebre*, de Altés, Jiménez y Vilá Moncau. (Estos films comprenden de 1944 a 1954.)

17 diciembre 1954. Sesión a cargo del cineísta barcelonés Quirico Parés. *Fantasia novelesca*, *Historia de una joya*, *Scherzo*, *Pastoral*, *Boletada accidentada* y *Sonata*. Este último film está realizado sobre un guión literario original del consocio de esta Entidad Juan Blanquer.

Centro Excursionista «Sabadell»

Esta Entidad ofreció a sus asociados una sesión antológica de cine amateur, con el siguiente programa: *Montserrat* y *Mem-mortigo?*, de Delmiro de Caralt; *Cupido*, de Castellort y Moncunill; *Impasse*, de Pedro Font y L. Llobet-Gracia, y *Porta closa*, de Enrique Fité. Presentó y comentó el programa el crítico de cine y Secretario de la Entidad don Jaime Balaguer.

Asociación Universitaria de A. A. Salesianos. Salamanca

Sesión dedicada a la Virgen María. *La vida de María Fátima en el Año Santo* y *Exodo de salvación* (film amateur de Manuel Pérez-Sala, medalla de plata y premio al film que mejor exalta el sentimiento católico en el Concurso Nacional de Cine Amateur de 1954).

Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros. Barcelona (Sección de Fotografía y Cinema)

Con motivo de la festividad de San Juan Bosco, patrón mundial de la Cinematografía, el 31 de enero de 1955 se ha celebrado en esta Entidad una sesión de films amateurs de Salvador Baldé, destacado elemento de la misma. Los films proyectados son: *Solsona en fiestas*, *Turistas al castell de Cardona*, *Turistas al Pilar* y *Turistas a Andorra*.

Desaparece la «Amateur Cinema League»

Justo después de haber aparecido nuestro número anterior, con la entrevista celebrada por nuestro colaborador J. López Clemente con el Director de la «Amateur Cinema League», nos enteramos de que ha desaparecido aquella antigua Entidad norteamericana, puesto que prácticamente puede considerarse como desaparecida con su absorción por la «The Photographic Society of America» bajo la única denominación de esta última. Asimismo desaparece la revista «Movie Makers», que publicaba la A. C. L.

Dentro del pequeño universo del cine amateur mundial, no deja de tener caracteres de sensacional esta noticia, habida cuenta de la importancia que desde nuestro reducido y dividido continente asignábamos a la Entidad que agrupaba a todo el cine amateur del gran país americano y que, además, se atribuía una misión supranacional, ya que inscribía en sus filas a cineístas de todo el mundo.

Agrupación Cine Amateur de Lérida

Se está constituyendo en Lérida, con los debidos requisitos legales, una Entidad encaminada a agrupar a todos los cineístas amateurs de aquella ciudad, que no son pocos, y proporcionarles todos aquellos elementos de estímulo, de formación y de auxilio que sólo el contacto colectivo puede proporcionar. Forman la Comisión Organizadora los señores don José Estadella Albiñana, don Francisco Porta Vilalta, don José Solé Sabaté, don Antonio Sirera Jené, don Jorge Royo Segarra, don Joaquín Bernat Gombau, don José Sarrate Forga, don Estanislao K. Montaña Pradera y don Fernando Sirera Puigdemívol. La nueva Entidad se denomina «Agrupación Cine Amateur de Lérida» y tiene su sede, de momento, en el Casino Principal leridano.

Dicha Comisión nos pide que desde las columnas de OTRO CINE saludemos en nombre de la naciente agrupación a todos los cineístas amateurs y clubs del país y del extranjero, lo cual hacemos con muchísimo gusto, deseándole una actividad floreciente y duradera.

Libros de Técnica Cinematográfica
NACIONALES Y EXTRANJEROS

Cinematografía Amateur

la casa especializada

Rda. Universidad, 24

Teléfono 22 14 70

BARCELONA



XVIII CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

Recordamos que el plazo de inscripción de films al XVIII Concurso Nacional de Cine Amateur, organizado como todos los años por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (Barcelona), calle Paradís, núm. 10, fine el día 30 de marzo de 1955, a las 20 horas. La entrega de los films inscritos tiene que ser efectuada como máximo el 20 de abril. En el número anterior de OTRO CINE pueden consultarse las Bases de este certamen en toda su integridad.

Mientras preparamos este número, se siguen recibiendo ofertas de premios de cooperación por parte de organismos, particulares y casas comerciales, como de costumbre. La lista de los premios ofrecidos es, a última hora, como sigue:

MINISTERIO DE MARINA (Departamento de Cinematografía). Al mejor film o escenas sobre temas de mar.

DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA. Al mejor film sobre deportes.

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

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

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

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

CAMARA CLUB DE SABADELL. A la mejor utilización de los recursos técnicos.

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

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

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

TROFEO «JOSEP PUNSOLA» (cedido por Enrique Fité a la memoria de su colaborador). Al mejor guión literario de un film presentado al Concurso. La adjudicación definitiva de este trofeo será al ganarlo durante tres años consecutivos o alternos.

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

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

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

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

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

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

BOUCHET. Al mejor film impresionado con película «Bouchet».

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

CASA PIPE, Madrid. A destinar por el Jurado.

CINEMATOGRAFIA AMATEUR. Al mejor desarrollo discursivo de un film.

COLUMBIA. A la mejor sonorización.

JOYERIA A. SERRAHIMA. A las mejores escenas humorísticas.

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

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

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

PAILLARD 9½ mm. Al mejor film impresionado con motocrámara «Paillard-Bolex» de 9½ mm.

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

PAILLARD-BOLEX. A los mejores recursos técnicos obtenidos con cámara «Paillard-Bolex».

PAILLARD REGIONAL. Al mejor film impresionado con

motocrámara «Paillard-Bolex» de amateurs residentes en cada una de las regiones de España (un premio por región) excluida la provincia de Barcelona.

SALON ROSA. Al mejor film de «fantasía» no argumental. S. O. M. BERTHIOT. A destinar por el Jurado.

CASA RIBA. Al mejor film o escenas de reportaje.

TROFEO GEVAERT (cedido por Infonal). A destinar por el Jurado.

A propósito de los premios de cooperación, diremos que una casa fabricante de película virgen, además de la copa que había anunciado en el Concurso del año pasado para el mejor film impresionado con película de su marca, obsequió al cineísta favorecido con varias cargas de película virgen cuyo metraje equivalía aproximadamente al del film premiado. No creemos que fuese mala idea convertir algunos de los galardonados de cooperación en material cinematográfico, de gran utilidad para el cineísta. En Rapallo (Italia) se celebra un concurso de cine amateur cuyos primeros premios consisten en cámaras, película virgen, moviolas, etc., y sólo lo que podríamos denominar «menciones honoríficas» están representadas por medallas y copas.

Brindamos esta sugerencia, que consideramos del mayor interés, a las casas comerciales donantes de premios. Muchos cineístas acogerían inmejorablemente —nos consta— la nueva modalidad.

PREMIO «CIUDAD DE BARCELONA»

Con gran satisfacción hacemos constar la noticia de haber sido adjudicado el Premio de Cinematografía «Ciudad de Barcelona» de este año al film realizado en 16 mm. por nuestro estimado colaborador Juan Francisco de Lasa y titulado «Si las Ramblas pudieran hablar». Este importante premio, cifrado en veinticinco mil pesetas, es creado por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona y se adjudica anualmente en el aniversario de la Liberación de la Ciudad, juntamente con los premios de Novela, Teatro, Poesía, Música, Fotografía, Poesía Catalana y Poesía Castellana.

CONCURSO DE GUIONES DE CINE AMATEUR

«Agora Fotocine-Club», de Oviedo, ha fallado su Concurso de guiones de cine amateur, otorgando el primer premio al trabajo titulado «Ladrón de frutas», de Santiago Menéndez Quintana; el segundo a «El pan nuestro de cada día», de José Roig Trinxant, y el tercero a «El asturiano universal», de Eduardo G. Rico.

EL CINEISTA, SU MASCOTA Y SU CARACTERISTICA

por S. Mestres

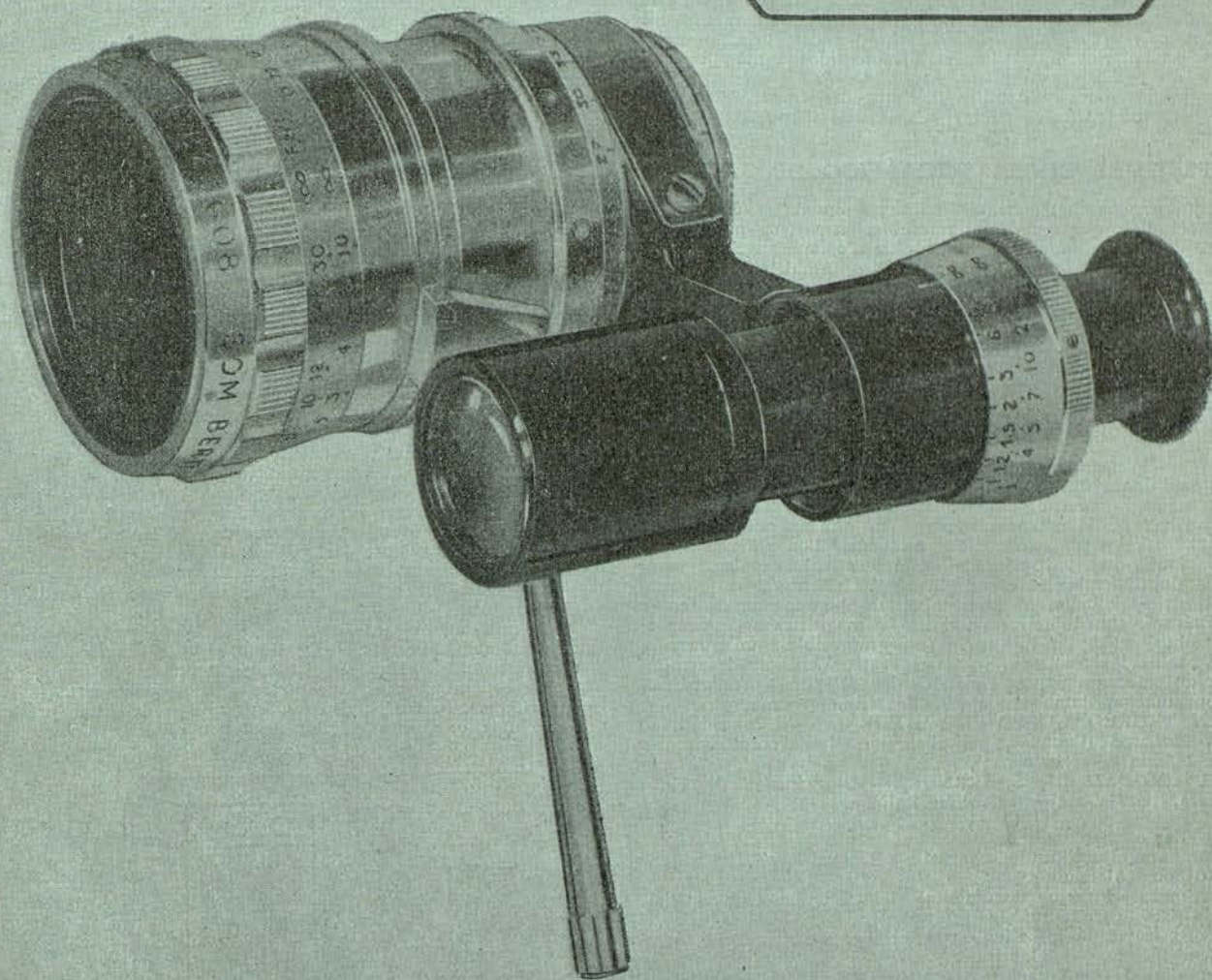


El cineísta:

SALVADOR RIFÁ

Su mascota: Sneezy.

Su característica: Producción breve pero de categoría.



PAN CINOR 16 ≡ PAN CINOR 8

TODAS LAS DISTANCIAS FOCALES EN UN SOLO OBJETIVO

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

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

Solicite a su proveedor las características técnicas y sus aplicaciones.

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

FilmoTeca
de Catalunya

CONCURSO DE LA TRADICIÓN ARGENTINA

El fallo del Gran Concurso de la Cinematografía Amateur de la Tradición Argentina, es como sigue: Primer premio, desierto; segundo premio, *Figari - Fiestas criollas*, de Homero H. Panagiotópulos; tercer premio, *Nostalgia campera*, de Eduardo Douglas Di Ciore.

El Jurado estuvo constituido por representantes de la Municipalidad de Buenos Aires, del Cine Club Argentino y de la Asociación de Cronistas de Cine de la Argentina.

COPA INTERNACIONAL DE CARCASONA

Del 8 al 12 de junio de 1955 tendrá lugar en Carcasona (Francia) un Concurso Internacional de Cine Amateur, para tomar parte en el cual hay que enviar una adhesión de principio al Secretariado General antes del primero de mayo. Se adjudicará un Gran Premio de la Ciudad de Carcasona al mejor film de todas las categorías; un Gran Premio por categoría, y varios premios secundarios. Los films serán sometidos a una preselección.

Para inscripciones y detalles hay que dirigirse a M. Ernest Barthe, 41, Rue Antoine Marty, Carcassonne (Aude).

VIII FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE SALERNO

Salerno es una bella ciudad italiana, situada a 54 km. al sur de Nápoles, que posee innumerables atractivos para el turista. A orillas de toda la costa, desde Positano a Sapri, hay abundantes centros balnearios, entre ellos Amalfi y Positano, y deliciosas y pintorescas playas.

A corta distancia también se hallan los centros turísticos de Capri y Pompeya, con sus maravillosas ruinas que nos hablan de un tiempo pasado.

En este marco encantador tiene lugar anualmente un Festival Cinematográfico organizado por el Cineclub de Salerno, y que comprende todas las actividades del cine de paso reducido, es decir, de 8, 9'5 y 16 mm., en sus dos aspectos: comercial y amateur.

Están en la memoria de todos las trágicas inundaciones que en el pasado mes de noviembre sufrieron no tan sólo los pueblos cercanos a Salerno, sino la misma ciudad. Tragedia que trajo consigo pérdidas materiales y, lo que es más sensible aún, numerosas pérdidas de vidas humanas. Por ello las veintuna naciones que participaban en el Festival, señalado para primeros de diciembre, creían que el VIII Festival no podría alcanzar, ni en mucho, el éxito obtenido por los anteriores.

No fué así, sino todo lo contrario. La magnífica organización del Cineclub consiguió lo que parecía imposible: un rotundo éxito. Y ante el marco grandioso del Teatro Verdi se desarrolló la labor de selección y premiación de los 197 films presentados.

A continuación damos cuenta de los films premiados:
GRAN TROFEO GOLFO DE SALERNO. — Concedido a Norman McLaren (Canadá), por el mejor film absoluto producido en 16 mm. *Neighbours*.

COPA «CIUDAD DE SALERNO». — Otorgada al Cineclub de Ferrara, por la mejor selección italiana.

FILMS PRODUCIDOS EN 16 MM.

Trofeo para el mejor documental: a *Geburt der Marionette*, de Walt Pen (Alemania).

Trofeo para el mejor documental didáctico: a *Un mattino fiorito: Il 400*, de Gianni Boni (Italia).

Trofeo para el mejor film en color: a Henry Storck, por *The Open Window* (Inglaterra).

Trofeo para la mejor selección: a los EE. UU. de América.

FILMS EDITADOS EN 16 MM.

Trofeo para la selección del mejor argumento, con miras principales a la educación moral y espiritual del público, concedido a *Alba di Gloria*, de John Ford.

Trofeo para la mejor reducción de 35 mm. a 16 mm., otorgado a *Gli uomini non guardano il cielo*, de Umberto Scarpelli, de la Sampaolo Films.

Trofeo para la mejor reducción de la columna sonora de 35 mm. a 16 mm., concedido al film *Filomena Marturano*, de Eduardo De Filippo, presentado por la casa Cine Sud, Laboratorio Microstampa.

Trofeo para la mejor reducción de 35 mm. a 16 mm. de un film en color, otorgado a la Metro Goldwyn Mayer, por *Scaramouche*, de George Sidney.

FILMS AMATEURS

Emblema de Oro, para la mejor dirección de un film de argumento, otorgado a Renato Dall'Ara, por *Scano Boa* (Cineclub Rovigo).

Emblema de Oro, para la mejor dirección de un film documental, concedido a Furnaro Gerico por *Artisti di Via Margutta* (Cineclub Roma).

Emblema de Oro, para la mejor fotografía en color, al film *Visita alla Val Trebia*, realizado por Corvi-Cancarotti (Cineclub Piacenza).

Emblema de Oro, para la mejor fotografía en blanco y negro, concedido a «Mágica nit», de Emilio Godes (España).

Emblema de Oro, para el mejor film de 8 mm. a Aldo Bacherini por *Le quattro stagioni* (Cineclub Firenze).

Emblema de Plata, por la dirección de un film de argumento, a Piero Bergamo, por *Mezzogiorno* (Cineclub Padua) y a Sani Pecora (Cineclub Ferrara), por *Incontro sul Fiume*.

Emblema de Plata, por la fotografía en blanco y negro, a Tullio Mainardi, por el film *Nasce una nave* (Cineclub Trieste).

PREMIOS ESPECIALES PARA FILMS PROFESIONALES

Copa Prefetto de Salerno, a Mario Padovini, por el valor moral y educativo de la película *La Strenna*.

Copa Estudios de «Cinecittà», a la Union Générale Cinematographique, por *Performance française*, de Marcello Martin (Francia).

Copa del Sindicato Médico de la Universidad de Padua, concedida a *Operazione per stenosi della mitrale*.

Copa de la Cámara de Comercio, a la Sociedad Olivetti de Ivrea, por el film *Telescrivente*.

Copa de la «Ordine dei Medici», a J. Ellitt, de Inglaterra, por la mejor selección de films quirúrgicos.

PREMIOS ESPECIALES PARA FILMS AMATEURS

Copa Fedic, a Bostjan Hlanick, de Yugoslavia, por su film *Fiaba d'amore*.

Copa Ente Provincial del Turismo, a M. R. Kalewar, de la India, por su película *Viaggio in India*.

Premio Ferrania, a Jvan Umscki, por *Zoo di Varsavia* (Polonia).

Premio Ferrania, a Henry Devettere, por su film *Anversa e Bruxelles* (Congo Belga).

Además, la Dirección del VIII FESTIVAL DE SALERNO, concedió un Trofeo a Filippo Ferrazano, por el film *Il Cielo risponde sempre*, y otro a la Revista «Cinema Ridotto», por su valiosa contribución al fomento y desarrollo del Cine de paso reducido.

Los premios antes señalados, fueron entregados —entre salvas de aplausos— a los respectivos ganadores, por el Subsecretario de Estado, Egisto Ariosto (que ostentaba la Presidencia del acto); el Secretario general del Ayuntamiento de Salerno; el Prefetto Sig. Mondio; el Consejero del Ente Provincial de Turismo; el Presidente del Cineclub de Salerno, Dott. Ignazio Rossi; el director cinematográfico Leonardo De Mitry; la bellísima actriz Milly Vitale; los actores Nerio Bernardi, Alberto Farnese, etc.

Terminó el brillante acto, con un breve parlamento del Presidente del Cineclub de Salerno, Dott. Ignazio Rossi, para anunciar que el IX Festival tendría lugar en septiembre de 1955, y que esperaba que la aportación internacional sería —si cabe— superior a la actual, tanto en el número de films presentados, como a la excelente calidad de todos ellos.



—¿Vas a tardar mucho en pegar la película?

(«L'Illustré»)

BIENAL DE FOTO - CINE - OPTICA

DEL 4 AL 16 DE MAYO DE 1955

BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955

París se prepara alegremente para la Primavera, y en su
EXPOSICION FOTOGRAFICA:

- Con los mayores fabricantes del mundo,
- Con su Exposición Cultural e Industrial,
- Con su Conferencia Internacional de Fabricantes de Superficies Sensibilizadas, patrocinada por la UNESCO, y
- Con su Congreso Mundial de distribuidores;
- Con todo esto, **París le espera.**

Para su recreo, y en interés de **Usted, NO FALTE ESTA PRIMAVERA**

BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955 BIENAL PARIS 1955



PARIS

COMMISSARIAT GÉNÉRAL
116 bis, Champs-Élysées

MICHEL
GIRAULT



El tiempo al «ralenti». — ¿No hace cuatro días que estábamos discutiendo acaloradamente — era en verano — el fallo del Concurso Nacional de 1954? Pues sí; parece cosa de cuatro días y ya estamos en el umbral de un nuevo Concurso, el XVIII, correspondiente a 1955. La película del tiempo se nos antoja a veces impresionada al «ralenti» y otras, en cambio, nos da la sensación del acelerado. Se trata, empero, de uno de tantos trucos del gran cineísta que es el Tiempo. La distancia ha sido suficiente para que las discusiones se acallaran, los juicios se clarificaran, los disgustos se decantaran y una aurora de serenidad se levantara tras los nubarrones.

No pretendemos dar a entender que el Jurado sea infalible. Está formado por seres humanos y de humanos es el errar. Pero tampoco son infalibles los Jurados espontáneos, que, además, tienen la desventaja de no haber sometido sus juicios a una actuación disciplinada, a un sentido de responsabilidad y a una discusión conjunta y metódica. Ni, mucho menos, los propios afectados o juzgados, que también juzgan pero bajo un ángulo subjetivo.

Ya lo dijo un cineísta tan calificado como Felipe Sagués, en una entrevista pública: «Es preferible el silencio. Al cabo de algún tiempo uno reconoce que el Jurado no iba del todo equivocados».

Si ahora, a casi un año vista, el Jurado revisara su fallo, es casi seguro que habría rectificaciones. Pero también es seguro — esta vez sin el casi — de que las habría, y muchas más, en la revisión del fallo particular de los espontáneos y en la del fallo subjetivo de los concursantes.

Creemos útil y provechoso refrescar esas consideraciones en la entrada de un nuevo concurso. Siempre, empero, recordando a los cineístas que el juicio valdero es el que emite el Tiempo, aunque en «ralenti». *Porta closa* sigue siendo *Porta closa* a pesar de sus galardones. Hay films — citar títulos sería indelicado — que han dejado de ser lo que fueron, también a pesar de sus premios.

Ideal del cine amateur. — Hemos recibido varias cartas relativas a las cuestiones suscitadas por el artículo «¿Hacia la desnaturalización del cine amateur?», publicado en nuestro número anterior. Algunos comunicantes sugieren que quizá sea necesario concretar qué es lo que, idealmente, quiere y ambiciona el cine amateur. También se nos pregunta a qué debe darse más valor, si al fondo o a la forma, o sea al espíritu, a la idea, o a la técnica y al estilo. Otros, predicando ya con el ejemplo, nos envían sus puntos de vista en forma de artículos para su publicación.

Desde luego, procuraremos orientar en la medida de nuestra capacidad la ruta del cine amateur. Mejor dicho, procuraremos seguir orientándola, porque esto es lo que creemos hacer desde el primer número de OTRO CINE, aunque... en *ralenti* también, porque el mundo del cine amateur es muy complejo por más que parezca muy simple.

Advertencia. — A los lectores que acostumbren a buscar esta sección de «El cine amateur en su salsa», debemos advertirles que en el número anterior, el 15, pág. 28, apareció la misma equivocadamente encabezada con el título de «Enfoque a la actualidad». Además, la primera y más extensa de las notas que contenía no llevaba subtítulo particular — lo perdió en la compaginación — correspondiéndole el de «La línea de los jóvenes». Las revistas son, como los films, susceptibles de esos errores de montaje.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERÁ OFERTAS

por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA

El trabajo premiado hoy es:

Un viaje a París

GUIÓN PARA UN FILM AMATEUR

Un hombre habitante de un apartado pueblecito, deslumbrado por la propaganda de una Agencia de Viajes, tras grandes sacrificios y con desmesurada ilusión, adquiere un billete que le da derecho a un viaje a París.

Sus convecinos le hacen encargos y el pueblo en peso, presidido por el señor Alcalde, le despide, ya que se trata del primero que traspasará las fronteras alcanzando la Ciudad de la Luz. ¡Es un hombre importante!

Con gran euforia, y pareciéndole que realiza una gran hazaña, se traslada a la ciudad en la que está señalada la partida.

Compra tratados para aprender el francés en seis horas y una serie de pertrechos para el viaje.

En la estación, y después de cerciorarse de que se trata del «Tren Especial», sube y se acomoda en su asiento reservado. Es el primero que ha llegado.

El hombre se duerme y de tanto en tanto despierta aletargado. Vemos en una de estas ocasiones que cae la lluvia. La realidad es que los encargados de la limpieza están echando cubos de agua para lavar las ventanillas.

El tren arranca; realiza una maniobra en la que recoge unos vagones y vuelve a la vía de salida.

El hombre despierta y, a través de los empañados cristales, ve un cartel que reza: P A R I S.

Apresuradamente, atropellando a todo el mundo, desciende del tren (el espectador, gracias a una leve panorámica descendente verá que el cartel dice en realidad: Tren Especial a PARIS). El hombre, satisfecho por lo rápido del viaje, sale a la calle, y con desespero se da cuenta de que se halla en la ciudad de partida.

Con rapidez entra en la estación, pero no le dejan pasar porque no lleva el billete en condiciones (está señalado).

Tras algunos trámites logra penetrar en los andenes cuando el tren se está alejando, llevándose todas sus ilusiones.

Con el billete hasta PARIS sube a otro convoy con destino a su pueblo.

JORGE HUMOR



XVII CONCURSO INTERNACIONAL DEL MEJOR
FILM AMATEUR

Del 17 al 24 de julio de 1955 se celebrará en Angers (Francia) el XVII Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur, juntamente con el XIV Congreso de la UNICA. Están previstas interesantes visitas al Mont Saint-Michel y al castillo de Chenonceaux; recepciones en el Ayuntamiento de Angers, en la Cofradía de los «Sacavins» y en la Cámara de Comercio; una recepción solemne por el Prefecto de Maine y Loire y una comida de gala en el castillo de Brissac.

El plazo de inscripción termina para los congresistas el primero de mayo. Los españoles que deseen asistir como congresistas, deben dirigirse a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, calle Paradís, núm. 10, Barcelona, donde les será facilitada toda la información necesaria.

OTRAS ACTIVIDADES DE LA U.N.I.C.A.

■ Conforme a las decisiones adoptadas en los últimos Congresos, el Secretario General, señor Borel, ha asistido al Congreso de la FIAF (Federación Internacional de los Archivos del Film), el cual se celebró en Lausana (Suiza), y posteriormente se trasladó a París para deliberar con los dirigentes de aquella asociación en compañía de André Avasle, Presidente de la UNICA. En el curso de estas entrevistas, se ha elaborado una convención entre la FIAF y la UNICA, por medio de la cual ésta se adhiere a aquélla como miembro asociado y se beneficiará de todas las ventajas reservadas por la FIAF a sus miembros asociados y particularmente en lo que concierne a las posibilidades de intercambio de films de país a país.

■ En el Festival Mundial del Film de Amateur celebrado en Pernambuco (Brasil), ha estado representada la UNICA por don Emilio Werner.

■ El Secretario General de la UNICA ha dirigido a todos los organismos nacionales un *rapport* conteniendo las proposiciones presentadas por los distintos países para ser discutidas en el Congreso de Angers de 1955. Entre ellas figuran varias enviadas por España, siendo de destacar por su extensión y alcance la que se refiere a un nuevo procedimiento de cálculo de puntuaciones y clasificación de films en el Concurso Internacional. También figuran en dicho *rapport* las respuestas recibidas de varios países, entre ellos España, a la cuestión planteada en el Congreso del pasado año, celebrado en Lisboa, sobre la revisión del concepto de cine amateur.

PEQUEÑOS ANUNCIOS

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

43 VENDO motocámara Camex 9'5 mm., nueva, último modelo, con tres chasis.

44 VENDO equipo completo, en perfecto estado, de cámara Webo, con objetivo normal 1.1'9, teleobjetivo,

Hyper Cinor, tres chasis y estuche de pronto uso.

45 VENDO proyector Keystone 8 mm., nuevo, lámpara de 500 w.

46 COMPRARIA equipo completo 16 mm. Kodak Especial.



Encadenados y sobreimpresiones con cámaras de 2 x 8 en cargadores

Don Manuel González Lara, de Madrid, nos dice que posee un tomavistas de 8 mm., con cargadores de doble ocho («magazines» Kodak), y pregunta cómo le sería posible efectuar encadenados y sobreimpresiones directamente con la cámara, ya que la suya no va provista de la *marcha atrás* necesaria para efectuar dichos efectos técnicos.

Respuesta: Al leer a continuación la forma tan simple de efectuar los encadenados con cámaras de cargadores 2x8, estamos seguros que se dará un golpe en la frente (usted y muchos otros poseedores de estas cámaras), al tiempo de exclamar: «¡Pues no había pensado en ello!»

En concreto: Todas las cámaras de 2x8 con cargadores (magazines) permiten la *marcha atrás*, total o parcial, y en cualquier parte de la película, con la simple operación de... ¡dar la vuelta al cargador!

Efectivamente, estos cargadores quedan cerrados al abrir la cámara sin que se vea ni un cuadrado. Usted termina una escena con un fundido a negro, por ejemplo, de dos segundos. Da la vuelta al cargador y, con el objetivo *tapado* da *marcha* durante *dos segundos*, con lo cual en realidad habrá hecho *retroceder* la película en el cargador. Vuelve a colocar el cargador en su posición primera y empieza a filmar la segunda escena a *encadenar* con un fundido de apertura.

Esto es todo. Como comprenderá, puede por lo tanto efectuar una doble impresión en cualquier parte del film con sólo llevar bien anotados los metros entre los cuales está la escena a *doblar*, teniendo en cuenta que el contador de metros siempre va *adelante*, o sea que, si por ejemplo queremos doblar una escena de un metro que empezó a los tres, como sea que el contador marcará cuatro, haremos funcionar la cámara con el cargador invertido hasta el metro cinco, con lo cual podemos filmar la sobreimpresión (volviendo el cargador a su posición primera) hasta el metro 6.

Una advertencia: La posibilidad de los cargadores doble ocho de efectuar la *marcha atrás* sólo es válida para *rebobinar* y no para *filmar* con la *marcha invertida*. En concreto: la motocámara funciona siempre en sentido normal y sólo *invertimos* el cargador para *rebobinar*, con el objetivo *tapado*, una parte de la película.

47 COMPRARIA, en buen uso, moviola de 8 mm.

48 VENDO motocámara Pailard H 16 con objetivo 1.1'4 y gran angular, tratados, estuche para la misma, todo en perfecto estado.

49 PARTICULAR VENDE motocámara Filmo, con torreta de dos objetivos, último modelo, sin estrenar.

50 COMPRO adaptador sonido magnético americano para proyector de 8 mm.

51 VENDO trípode Linhof, completo, con cremallera y rótula, con estuche de lona y refuerzos de piel, usado, como nuevo.

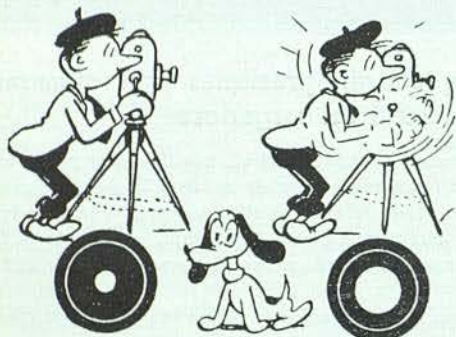
52 VENDO moviola 16 mm. marca Muray, nueva.

53 COMPRARIA películas de 16 mm., sonoras.

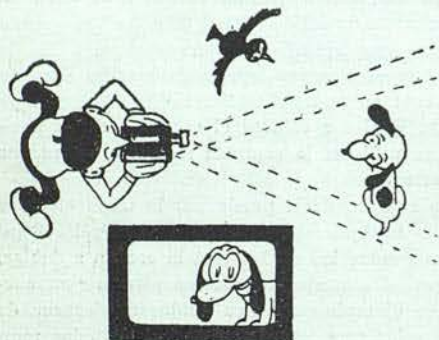
54 CINEISTAS 16 mm. Interesan pesetas para película en este paso. Apartado 121. Barcelona.

FALTAS

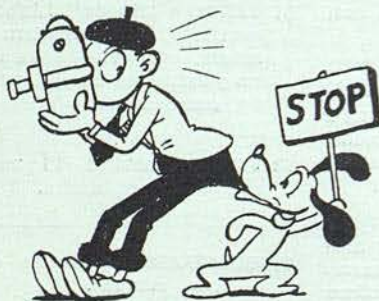
(Viene de la página 18)



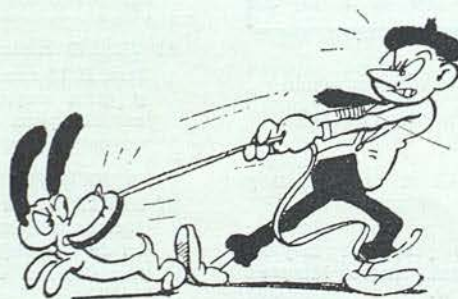
No equivocarse: cuando se filma a marcha lenta hay que cerrar el diafragma y cuando se filma con marcha rápida, hay que abrirlo.



Préstese atención al *paralaje*. Para corregirlo, mírese hacia el lado en que se encuentra el visor. Por ejemplo, hay que mirar más arriba y más a la derecha si el visor está en alto y a la derecha del objetivo respecto al operador. No olvidar que la corrección será tanto mayor cuanto más próxima esté al sujeto.



Cesar la filmación en el momento preciso del final de la bobina: Si se hace antes se desperdicia la película; si se hace después, se filma sobre la cola de protección.



No tirar de la película para apretar las espiras. Se raya.



«LA HISTORIA EN CIENTO PALABRAS DEL CINE ESPAÑOL

y otros escritos sobre cine». José María García Escudero. Publicaciones del Cine-Club del S.E.U. de Salamanca. Cuaderno número 1, 189 páginas. 40 pesetas.

Los escritos que contiene este volumen fueron antes, en su primer estado periodístico, premiados por el Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid. El Cineclub del S.E.U. de Salamanca inicia con su publicación una serie de volúmenes que se propone editar con el genérico de «Cuadernos Cinematográficos».

Nos hallamos, pues, ante una recopilación de trabajos periodísticos de diversa índole que, sin embargo — y esto es lo que justifica el premio y la edición —, ofrecen una apretada unidad de concepto, de circunstancia, de estilo y de intención, como si realmente el autor hubiese previsto la unión posterior de todos ellos.

Hay, primero, esa «historia en cien palabras del cine español» que da título al volumen y que se ensancha con el «comentario», porque, ciertamente, cien palabras ocupan un espacio irrisorio. Y le siguen «Escritos sobre cine», «Los problemas del cine español» y «Crítica de cine».

A nuestro criterio, lo más considerable son los «Escritos sobre cine» y la «Crítica», aunque entendidos ambos capítulos como uno mismo de «Notas». Notas son, y muchas de ellas breves — algunas epigramáticas —, tanto los «escritos» como las «críticas», pero de una vivacidad, una lucidez, una agudeza, que en cuanto se inicia su lectura no es posible dejarlas.

García Escudero pulsa una serie de cuerdas fundamentales y delicadas y consigue hacerlas sonar netamente y con seguridad. Los defectos del cine español, las virtudes del neorrealismo, el camino del auténtico cine católico, lo político y lo social, las innovaciones técnicas del relieve y de las grandes pantallas, el sonido, el color, la música, y muchas otras cuestiones encuentran en la mente y en la pluma de García Escudero una visión rápida y certera, sin tapujos, y muy personal.

El capítulo «Los problemas del cine español» tiene un enfoque y un tratamiento distintos. Es el estudio documentado y a fondo que revela la otra vertiente de la personalidad de García Escudero; la de Doctor en Derecho y Licenciado en Ciencias Políticas que, junto con sus cualidades literarias y su amor al cine le llevaron a la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

En conjunto, este libro constituye un documento valioso en el que se refleja, como en animado y apasionante montaje fílmico, la situación del momento cinematográfico español y universal.

Merece el aplauso y el apoyo de todos los interesados en las cuestiones cinematográficas este esfuerzo del Cineclub de Salamanca en enriquecer la bibliografía nacional sobre materia tan profusamente tratada en ediciones extranjeras.

T.

...y, sobre todo, no olvidarse, antes de filmar, de quitar el *tapón* del objetivo.

FIN

de la primera parte



Nuevo Director General. — Nos place expresar nuestro respetuoso saludo desde estas columnas al nuevo Director General de Cinematografía y Teatro, Ilmo. Sr. D. Manuel Torras, a la vez que ofrecerle la modesta pero sincera colaboración de OTRO CINE y de su editora, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, en su labor, importante y delicada, que tanto puede representar en la elevación artística y moral de la producción cinematográfica española.

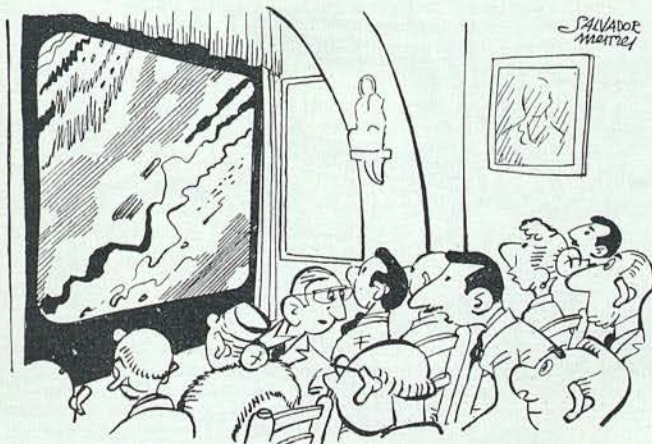
René Clair rodará en abril. — Está fijado para el próximo mes de abril el comienzo del rodaje de un nuevo film de René Clair, *Les Grandes Manoeuvres*, cuyo intérprete principal será Gérard Philipe. Se trata de un guión original del propio realizador, que narra la historia de un donjuán provinciano, oficial de Caballería hacia 1912, al que ocurren numerosas aventuras sentimentales.

Film turístico y de folklore. — Se ha celebrado en Bruselas, por cuarta vez, la «Semana Internacional del Film Turístico y de Folklore». Se presentaron veintidós países y cincuenta y tres películas de corto y largo metraje, entre las que figuraron también las de «valor educativo y cultural». Los premios fueron otorgados así: Medalla de Oro del CIDALC, a *Le siècle d'or*, de Bélgica; Premios de Turismo, a *To Night in Britain* (Inglaterra) y *Snowa of Aorangi*, de Nueva Zelanda, y Premio de Folklore a *Imágenes populares sicilianas*, de Italia.

Encuesta sobre popularidad. — La Dirección General de Prensa ha efectuado a finales del pasado año 1954 una encuesta sobre popularidad cuyos resultados relativos al cine son como sigue:

Mejor película extranjera: *Lili*; mejor película española: *Un caballero andaluz* (en zonas rurales va en cabeza *La guerra de Dios*); mejor actriz española: Aurora Bautista; mejor actriz extranjera: Ingrid Bergman; mejor actor español: Fernando Fernán Gómez; mejor actor extranjero: Gary Cooper; actriz española más atractiva: Carmen Sevilla; actriz extranjera más atractiva: Marilyn Monroe; actor español más interesante: Jorge Mistral; actor extranjero más interesante: Gregory Peck; mejor director español: Luis Lucía (en zona rural, Juan de Orduña); mejor director extranjero: Cecil B. de Mille.

Homenaje a Georges Méliès. — El 13 de diciembre de 1954, M. Henri Ulver, ministro de Industria y Comercio del Gobierno francés, inauguró un busto a Georges Méliès, erigido sobre la tumba de este gran creador del cine como espectáculo, en el cementerio del Padre Lachaise, de París. En el acto pronunció



— ¿Esta película es de Norman Mc Laren?
— No. Es que al operador se le ha atascado la corbata entre el objetivo.

una alocución M. Charles Delac, presidente de honor de la Federación Internacional de Productores de películas.

Un nuevo libro de Henri Agel. — Después de «¿Tiene alma el cine?» y «El Padre del cine», el profesor del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos francés, Henri Agel, ha publicado con el título «El Cine» (Ed. Casterman. París-Tournai) una obra metódica sobre la gramática, el estilo y el arte cinematográfico en general. Este volumen ofrece el estudio completo del film: imagen, sonido, color, luz, decorado, intérpretes, efectos especiales, significación de la película... El autor, humanista que ha integrado el cine en la cultura secundaria, aborda también los problemas más delicados de educación, de mensaje social y de inspiración espiritual del séptimo arte.

Primera Bienal Internacional de la Fotografía y del Cine. — Del 4 al 16 de mayo de 1955 se celebrará en París la primera Bienal Internacional de Fotografía y del Cine, patrocinada por el Ministerio de Industria y Comercio francés. En ella expondrán su material los representantes de la industria cinematográfica de todo el mundo. La Sociedad Francesa de Fotografía, que es la más antigua Sociedad científica del mundo, conmemorará con motivo de esa Bienal, el Centenario de su fundación.

Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. — Llamamos la atención de nuestros lectores sobre el artículo editorial de este número, relativo a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, que han sido convocadas por el Cineclub Universitario del SEU de Salamanca y que se celebrarán en la Universidad salmantina el próximo mes de abril, con el alto patrocinio de los Excmos. señores Directores generales de Enseñanza Universitaria y de Cinematografía.



NUESTROS CINEÍSTAS SUBEN A SAN BERNAT

Hotel SAN BERNAT - Montseny

a 60 Kms. de Barcelona, de magnífica carretera
(por Palautordera)

CLIMA SECO - MÁXIMO CONFORT

Los festivos, Misa a las 12 y media

TELÉFONO 8 de Montseny



EL PUBLICO INFANTIL

Por JOSE M.^a TINTORÉ

Mucho y bueno se ha escrito por excelentes plumas y firmas de gran prestigio en el campo literario y cultural, sobre la asistencia de los menores a los espectáculos y concretamente al cine, pero jamás será suficiente, y es por esta razón que nosotros deseamos —aunque modestamente— llevar nuestro grano de arena a la obra que necesariamente se ha de organizar sobre los espectáculos adecuados para la mente infantil.

El problema es universal, y justo es reconocer que en muchos países, y después de laboriosos ensayos, ya se vislumbran magníficos resultados que han de conducir, sin duda, a la meta propuesta. Desgraciadamente, en nuestra patria no se puede decir lo mismo. No nos hemos preocupado poco ni mucho en este aspecto. Nos hemos limitado a prohibir el acceso a nuestros muchachos, a nuestros niños, a determinados espectáculos, pero nos hemos olvidado de que es preciso crear para ellos uno apropiado, que al propio tiempo que les sirve de enseñanza, sea también ameno.

Para mejor considerar lo que precisa el público infantil, estimamos conveniente distinguir tres clases de films adecuados para la juventud:

a) *Films para el Aula.* — Comprenden las películas estrictamente educativas; por ejemplo, films propios para el estudio de la vida animal, vida vegetal, cosmos, Geografía, Aritmética, Geometría, Física, Química, Historia, Dibujo, Ciencias Naturales, etc., y en grados más superiores, films temáticos de Ingeniería, Medicina, Cirugía, Arquitectura, etc., y los propios para talleres e industria cuyos asuntos tenderán a perfeccionar el trabajo del obrero.

El cine de 16 mm. ofrece muchas oportunidades para conseguir el fin propuesto y es preciso que utilicemos inmediatamente esta fuente de energía instructiva así en las Escuelas, Universidades, Colegios y demás Centros de enseñanza, como en las fábricas y talleres, pues si en aquéllos será indudablemente eficaz para la enseñanza escolar, no hay duda que en los Centros de Trabajo servirá para mejorar las condiciones de preparación e instrucción del obrero y sus enseñanzas repercutirán — como es lógico — en el perfeccionamiento de su labor.

El cine sonoro de 16 mm. representa uno de los más grandes acontecimientos de este siglo, pródigo en adelantos. Las películas sonoras ofrecen al espectador dos importantes sensaciones: la visual y la auditiva. A través del film proyectado es posible seguir detalladamente toda la acción desarrollada en el curso de un peculiar asunto. Técnicamente es posible estudiar, por ejemplo, la trayectoria de una bala de fusil, el crecimiento de un vegetal, la labor de un insecto, hechos que jamás profesor alguno — por muy capacitado que fuere — podría hacer comprender con tal facilidad y rapidez. Hemos de considerar que, en muchos casos, un film aventaja al mejor libro de texto. A través de una película es posible llevar al aula una fábrica de tejidos o un simple torno mecánico, unos colosales astilleros o un trozo de tierra donde germina una semilla, la inmensidad de los espacios o el microscópico desarrollo de una bacteria.

No se le escapa al lector la enorme importancia que tiene el cine y especialmente el de 16 mm. en el campo cultural y pedagógico. Por lo tanto, invitamos a todos aquellos que tengan en su mano la posibilidad de desarrollar el plan educativo a través del cine, para que laboren intensamente en ello a fin de conseguir que en breve plazo nuestros maestros, profesores, catedráticos, tengan a su alcance al mejor de los colaboradores: un proyector sonoro de 16 mm. y un selecto y variado repertorio de films apropiados para el aula. Lo primero, afortunadamente, es fácil de obtener. Lo que a través de este artículo pretendemos conseguir es que se disponga de una serie de films culturales y educativos para que, a través de ellos, la enseñanza sea mejor y más fácil (1).

b) *Films documentales.* — Son todos aquellos asuntos, que si bien tratan un tema cultural, lo hacen en forma más o menos

artística. Son las películas de viajes cuyas cámaras captan lugares pintorescos, reportajes que dan a conocer costumbres y modo de vivir en otros continentes, países, regiones, etc. Explican gráficamente el curso caudaloso de un río, las crestas de las altas montañas, las anchas playas, los valles ubérrimos, etc. Films cuyos intérpretes son los más variados rincones de la propia naturaleza.

c) *Films de argumento.* — Aquí es donde se presentan, y en realidad existen, las mayores dificultades, porque hemos de reconocer como un «mea culpa», que nuestro cine carece de películas de trama argumental adecuada para nuestros niños y jóvenes. Las productoras, atentas a los asuntos de mayor rendimiento económico, vuelcan sus recursos para lograr aquellos films que en el argot cinematográfico se denominan «comerciales». Fácilmente se comprende que huyan de la realización de films eminentemente adecuados para el público infantil, ya que no sólo les reportaría una ganancia menor, sino que quizá ésta fuera completamente negativa.

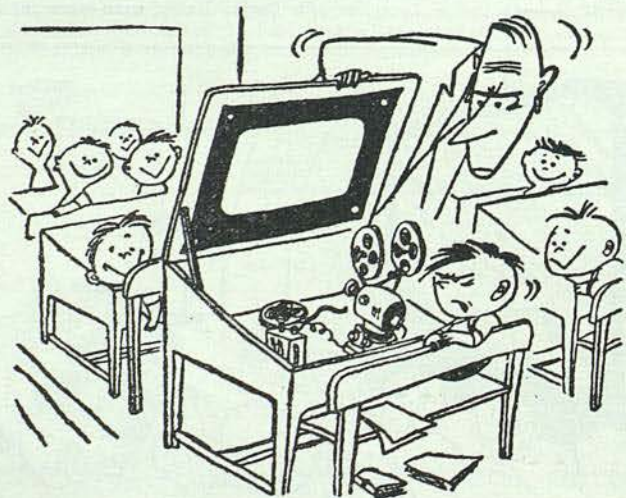
Si la producción privada vive alejada de este asunto, creemos que el Estado no puede estar ausente. La constante preocupación de nuestro Gobierno en todo lo que signifique labor educativa, tiene ante sí una gran oportunidad de hallarse presente en dos formas: activa, haciendo las veces de productora o apoyando la iniciativa privada, y pasiva, facilitando por un lado la importación de cintas adecuadas, y por el otro ayudando a los locales cinematográficos para la exhibición de dichos programas. En algunos países, cuando un cine público organiza sesiones especiales para el público infantil, está exento de tributar impuesto alguno en las mismas.

Insistimos en la necesidad de que se produzcan films de argumento, adecuados para la formación de los muchachos, películas producidas a base de argumentos sencillos, para que sean fácilmente asimilables a sus mentes infantiles.

Cuando tengamos un cine para muchachos, deberemos desterrar el permitirles ver películas que se convierten en aptas por obra y gracia de unos cortes, que si bien suprimen un efecto momentáneo visual, no varían en nada el contenido argumental, que es en definitiva lo más peligroso para su mente en desarrollo.

Apena ver que incluso centros dignos y respetables tienen que recurrir a la supresión de algunos fotogramas — como mal menor — porque, de no ser así, ¿dónde irían esos chicos y jóvenes allí acogidos? Esos que no tienen para sí un espectáculo apropiado, porque no se ha dado la importancia que tiene al público infantil.

(1) Véase en nuestro número anterior una información sobre la Cinemateca Educativa Nacional, de reciente creación en España.



— ¡Si no estoy pasando más que documentales!

(«L'Illustrés»)



EL PADRE DE LA NOVIA

Protagonistas: Spencer Tracy, Joan Bennet, Elizabeth Taylor, Don Taylor, Billie Burke.

Director: Vicente Minelli.

Clasificación censura: Autorizada para mayores. *Clasificación moral:* 2.

Rollos: 10. *Metros:* 2.636.

El día que llegó Kay Banks a su casa y explicó a papá y mamá que estaba prometida para casarse con Buckley Dunstan, hijo de rica y buena familia, el hogar de los Banks sufrió una seria sacudida sísmica. La actividad de toda la familia empezó al instante y la nerviosidad ante el encuentro de los futuros consuegros fué objeto de muchos dolores de cabeza. Este escollo se salvó fácilmente al darse cuenta los dos padres que disfrutaban ante una buena copita.

La verdadera lucha empezó cuando el papá de Kay dijo que era partidario de una boda sencilla y su madre decidió que se hiciera un casamiento a todo lujo, tal como correspondía a la futura señora Dunstan. La indicación de papá Banks, de que la pareja huyera y se casara en cualquier parte, a fin de ahorrar gastos, cayó completamente en saco roto.

Se empiezan los preparativos, se mandan participaciones con el resultado de que los invitados a la boda serán quinientos cincuenta, más doscientos que luego asistirán a la recepción.

Cuando todos los preparativos ya están en marcha (función religiosa, florista, restaurante, modistas) y ya empiezan a llegar los regalos, Kay regresa un día a casa y participa a sus padres que ha refenido con su novio, porque quería pasar la luna de miel pescando en un lago, mientras ella tenía encargados veinte trajes de noche para lucirlos en hoteles y teatros lujosos. Este pequeño tropiezo no tiene importancia porque la pareja hace las paces. Se reanuda la actividad para la próxima boda con un nervioso ensayo de la ceremonia religiosa que no sirve para nada, puesto que al llegar el gran día todo marcha bien. El banquete ya no discurre con tanto orden porque resulta difícil vigilar a la multitud de invitados y los novios salen de viaje sin que Kay pueda despedirse de sus padres.

Ya ha terminado todo; el último invitado ha marchado con el bolsillo lleno de dulces y los padres de Kay observan los destrozos causados en su casa. Llama el teléfono; es Kay que les comunica que no puede marcharse sin decirles adiós, y dar las gracias a su padre por la gran fiesta de boda que ha ofrecido.

El padre de la novia deja rodar por su mejilla una lágrima de satisfacción y con los bolsillos vacíos se dispone a volver a trabajar para recuperar fondos.

¡MAS
ESTRELLAS MGM
EN PELICULAS
MGM

DE

16^m/_m!

ELIZABETH TAYLOR, CLARK GABLE, SPENCER TRACY, AVA GARDNER, JAMES STEWART, JANE POWELL, MARIO LANZA y todas las demás estrellas máximas del Séptimo Arte en films tan sensacionales como "IVANHOE", "CAPITANES INTRÉPIDOS", "FALDAS A BORDO", "EL PADRE DE LA NOVIA", entre otros vienen a emocionarle y divertirle en versiones M-G-M de ppsa reducido a 16 mm. disponibles con la misma calidad y garantía técnica y artística que han hecho de M-G-M la marca preferida

Metro-Goldwyn-Mayer
IBÉRICA, S. A.

CASA CENTRAL Y ESTUDIOS:
MALLORCA, 201-203 · TELÉFONO 30 12 00
Dirección Teleg. METROFILMS

BARCELONA: Mallorca, 201-203 · Teléfono 30 12 00

MADRID: Avda. José Antonio, 70 · Teléfono 22 29 70
" Almacén: Calle Silva, 15

VALENCIA: G. Via Germanías, 36 · Teléfonos 75500-75509

BILBAO: General Concha, 14-16 · Teléfono 12339

SEVILLA: Fernán Caballero, 18 · Teléfonos 27039-22360

LA CORUÑA: San Andrés, 165 · Teléfono 1545

PALMA DE MALLORCA: Via Roma, 3 · Teléfono 1649

MURCIA: Calle del Carmen, 5 · Teléfono 1003

STA. CRUZ DE TENERIFE: Santa Rosalía, 4 · Teléfono 2230

LAS PALMAS: Calle Traveso, 4 · Teléfono 6066

Solicite las NUEVAS listas y condiciones en la Sucursal M-G-M más próxima a su domicilio



(Viene de la página 15)

1880 a 1910). *Fiestas galantes*, de Jean Aurel (pinturas de Watteau). *Henri de Toulouse-Lautrec*, de R. Hessens. *La valse de Paris* (estreno), de Marcel Achard (biografía del compositor Offenbach y caricatura de su época).

Sesión 147. — Nos falta información.

Sesión 148. — Cine bélico. *La verdadera gloria* (estreno), material obtenido por operadores combatientes de varios países, seleccionado y montado por Carol Reed y Garson Kanin. *Bengasi* (estreno), de Augusto Genina.

Sesión 149. — *La ley del silencio*, de Elia Kazan.

Sesión 150. — Cine de fantasía. *La Navidad* (marionetas), de Charles F. Schwep. *Cómo se hacen los dibujos animados*, documental rodado en los estudios de Walt Disney. *El viejo molino*, de Walt Disney. *Sylvie et le fantôme*, de Claude Autant-Lara (1945).

Sesión 151. — Muñecos y dibujos animados. Films de Pat Sullivan, Ladislao Starevith, Max y Dave Flescher, Walter Lantz, Walt Disney y Norman McLaren.

Institución «Fernando el Católico» y Cineclub de Zaragoza

La Sección de Filmología de la Institución «Fernando el Católico», de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, juntamente con el Cineclub local, han presentado dos sesiones de Cine Documental con los programas siguientes:

El reportaje cinematográfico como documento de historia contemporánea: *Viaje real*, *La coronación de Elizabeth II de Inglaterra* y *Historia del conflicto coreano*.

El Documental como exponente del arte de nuestro tiempo: *La danza del viejo jefe indio*, *La pavana del moro*, *John Marin*, *Arte indio en el Noroeste*, *A time for Bach* y *Desing to music*.

Cineclub Salamanca

Sesión 40. — Inauguración de temporada 1954-55. *Le quai des brumes*, de Marcel Carné. *La bella y la bestia*, de Jean Cocteau.

Sesión 41. — *Muerte y funerales de Rodolfo Valentino*, *Apuntes de la Gran Guerra* y «M», de Fritz Lang.

Sesión 42. — El «ballet» en el cine. *Ballet Festival*, de Roger Blair. *El espectro de la rosa*, de Ben Hecht. *Las sílfides*, de G. Barkas. *Un americano en París* (ballet), de Minelli. *Las zapatillas rojas* (ballet), de M. Poweel y E. Pressburger.

Sesión 43. — *Romanza sentimental*, de Eisenstein. *Las vacaciones de M. Hulot*, de Jacques Tati.

Cineclub Orense

Sesión 31. — Inauguración de temporada 1954-55. *Imágenes góticas. Le mont Saint Michel*, de M. Cloche. *Bim*, cuento oriental realizado en las Colonias Marroquíes francesas.

Sesión 32. — *San Luis, Angel de la Paz*, documental francés. *Rumbo al Canadá* (Le paquebot Tenacity), de Julien Duvivier.

Sesiones 33 y 34. — Cine amateur. *Cupido*, de Castellort y Moncutinill. *Erase una vez*, de Juan Ilobet. *La cámara soñadora*, de Juan Ilobet. *Desengaño*, de Font y Español. *Mágica nit*, de Emilio Godes. *El Campeón*, de Castellort y Lladó. *Un perro de carreras* (dibujos animados con banda sonora), de Salvador Mestres.

Sesión 35. — Charla de M. Prego de Oliver, sobre la obra de McLaren y proyección de *Pen point percussion*, *Loops*, *Dots*, *Fiddle de dee*, *Poulette grise* y *Chants populaires*, de Norman McLaren.

Sesión 36. — *Genissiat*, documental francés. *Lac aux dames*, de Marc Allégret.

Sesión 37. — *Don Quichotte*, de Pabst.

En el programa de esta sesión, celebrada el 19 de diciembre, el Cineclub Orense inserta un anuncio, con caracteres muy visibles, de nuestra revista OTRO CINE. Queremos hacer constar la forma espontánea y desinteresada con que este Cineclub ha hecho tal inserción, por la que le quedamos sumamente reconocidos.

Sesiones 38 y 39. — Cine amateur y experimental. *Angulos y polichinelas*, de José Mestres. *Désirée*, de Felipe Sagués. Charla de don Vicente Risco sobre la obra de McLaren y proyección de los films de este realizador.

Instituto Británico (Barcelona)

Los días 2, 7 y 9 de diciembre se han efectuado en el Instituto Británico, de Barcelona, tres sesiones a base de documentales clásicos británicos. He aquí los programas:

1.ª sesión. Presentación por Francisco de Lasa. *Difters* (1929), *Colour Box* (1935), *Night Mail* (1936).

2.ª sesión. Presentación por Horacio Sáenz Guerrero. *Listen to Britain* (1941) y *World of Plenty* (1942-43).

3.ª sesión. Presentación por Antonio Nadal Rodó. *Song of Ceylon* (1935) y *North Sea* (1938).

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9,5

Y 8^m/_m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS

FERLANDINA, 20

TELÉFONO 310739

BARCELONA

VELOZ
FILMS

Distribución de películas sonoras
en 16 m/m.

Nutrido y seleccionado repertorio de

Films de largo metraje

Asuntos cortos

Cómicas

Documentales

Imágenes

NO-DO etc.

¡Solicite su NUEVA LISTA! a

VELOZ FILMS

Ronda Universidad, 7, 1.º - 2.ª

TELÉFONO 310907

BARCELONA



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

M A R I N 6 0
M A R I N 6 5
M A R I N 7 0
M A R I N 7 5

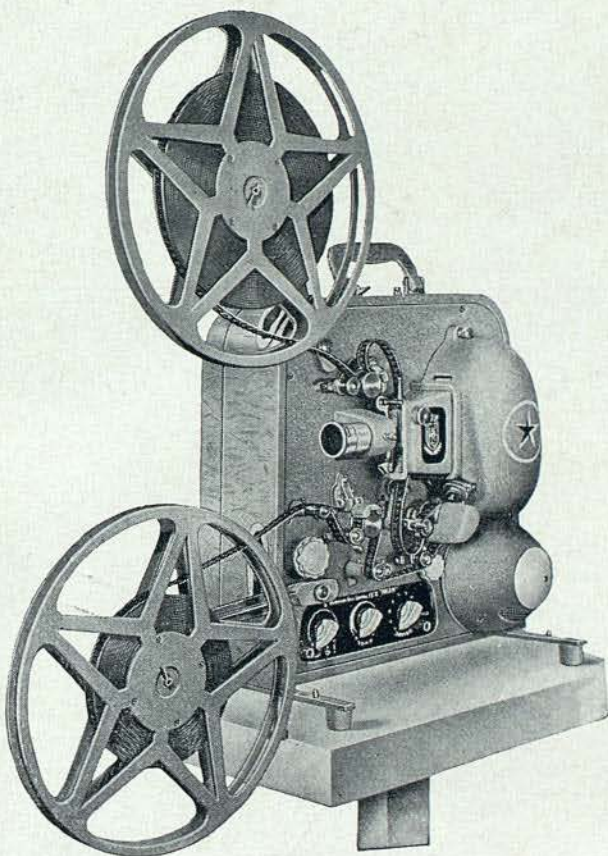
MODELO 60

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

MODELO 65

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

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



MODELO 70

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

MODELO 75

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

MOTOR DE VELOCIDAD CONSTANTE. 16 Y 24 IMÁGENES. CAPACIDAD DE PROYECCIÓN: 45 MINUTOS SIN INTERRUPCIÓN.

CINEMATOGRAFIA MARIN

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



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

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

