

otro cine

AÑO III • N.º 17 • 1955

EL CINE Y LA MEDICINA
RESUMEN DE TEMPORADA
LABOR DE LOS GUIONISTAS
KING VIDOR AL DESNUDO
LOS PUNTOS SOBRE LAS IES
EL COLOR TRIUNFA



Filmoteca

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



B 8



dos modelos...
...una sola calidad

MODELO B8

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

MODELO C8

Las mismas características • Un solo objetivo de montura Standard.



C 8

BARCELONA
ARIBAU, 74
Teléfono 30-20-09

REPRESENTANTE
GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS



AÑO III

1955

NÚMERO 17

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85Redactores-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 86Distribución en Portugal:
SERVIÇO INTERNACIONAL DE INFORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
Rua Morais Soares, 119 - 3.º - LISBOA

Sumario

Editorial . . . Veinticinco años.

Dr. Jerónimo de Moragas: El cine en la enseñanza de la medicina.

José Palau: Una temporada cinematográfica.

J. López Clemente: Notas a un curso de Cine. III Los guionistas.

J. T.: King Vidor al desnudo.

José Torrella: El color triunfa.

Jorge Juyol: Los puntos sobre las íes del cinema español.

Jorge Pelayo: El movimiento cineclubista en Portugal.

Manuel Amat: «Tijeratura.»

Soñador: Reencuentro.

Información . . «El cine amateur.»

«Concursos.»

El cine amateur en su salsa.

«Consultorio técnico.»

«Últimas novedades.»

«Labor del Cine Club.»

«Enfoque a la actualidad.»

El cine comercial en 16 mm. J. M.º Tintoré: Protección al cine en 16 mm.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85	
3 números (Semestre)	55 Ptas.
6 números (Un año)	100 »
Portugal: Un año. 120 \$	Número suelto, 20 \$
Demás Naciones (Un año)	150 »
PRECIO DEL EJEMPLAR.	20 »

VEINTICINCO AÑOS

Veinticinco años se cumplen en éste del cine amateur español. Debe entenderse, claro, del nacimiento de nuestro cine amateur como ente organizado; del inicio de un sentimiento colectivo y responsable; porque cámaras de paso estrecho como mero pasatiempo íntimo las había desde antes.

El cine amateur nace el año 1930 en la Sección de Fotografía del Centro Excursionista de Cataluña (Barcelona). Así quedó escrito para siempre en la crónica fidedigna y única que es el libro "El cine amateur español". Nace a la vida social, a la vida pública, desde el momento en que un poseedor de cámara cinematográfica proyecta en la sala del Centro sus reportajes filmicos de excursiones y de conmemoraciones barcelonesas, y acompaña la proyección de una disertación técnica con noble empeño didáctico. Ese primer oficinista del cine amateur patrio se llamó José Fontanet, y no puede hoy saborear terrenamente la efemérides ni sentir el orgullo del esplendoroso edificio cuya primera piedra fué por él colocada.

Inmediatamente se formó alrededor de Fontanet un pequeño grupo de militantes y el año siguiente, el 1931, ese grupo se convertía en Subsección dentro de la Sección de Fotografía y convocaba el Primer Concurso de Cine Amateur, que se celebró dentro de 1932. En aquel primer certamen fué premiada una cinta inolvidable, aún hoy eficazmente emotiva, titulada "Montserrat", que iba a dar en seguida categoría internacional a nuestro incipiente cine amateur. Los films premiados en el concurso se proyectaron públicamente en un cine de Barcelona, y la Subsección, gracias a la euforia de su primer concurso, se convirtió en Sección, la misma que sigue manejando hoy — ¡y que sea por muchos años! — el timón del cine amateur español bajo la enseña prestigiosa del Centro Excursionista de Cataluña, que ha cumplido ya tres veces veinticinco años.

No hay aquí lugar para seguir los pasos de historia de la Sección de C. A. del C. E. de C., que es seguir la ejecutoria brillantísima del cine amateur español. Sólo mencionaremos que el año 1935 se celebró en Barcelona el IV Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur y en Sitges el primer Congreso Internacional, del que más tarde surgió la actual U.N.I.C.A. (Unión Internacional de Cinema Amateur), y ya entonces España ocupó el tercer lugar por méritos entre diecisiete países.

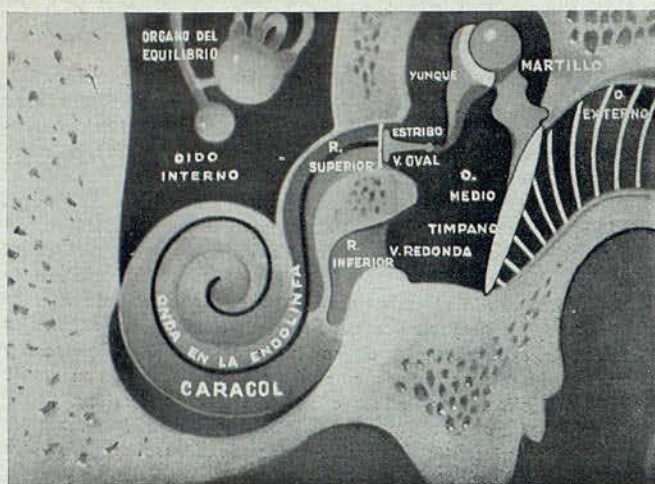
Después de nuestra Cruzada de Liberación y de la guerra universal, España ocupó el segundo lugar en el Concurso Internacional de 1947, celebrado en Suecia, y lo ha venido manteniendo con las excepciones del año 1951 en Escocia, cuando se situó en primerísimo puesto, y del año 1953 en Bélgica, donde sufrió un descenso esporádico.

Es reciente aún la celebración del Concurso Internacional por segunda vez en Barcelona, el año 1952, bajo la organización de la Sección de C. A. del C. E. de C., y ocupando la presidencia de la UNICA el hombre que veinte años antes, justos, abrió al cine amateur español las puertas de la internacionalidad.

Aunque lentamente difundido por el país, nuestro cine amateur ha tenido siempre su máxima representación — cuantitativa y cualitativa — en Barcelona y su provincia, y entre hombres de arraigados sentimientos religiosos y patrióticos. La conjunción de ellos es lo que ha hecho brotar la idea, al pensar en la conmemoración de las bodas de plata de nuestro cine amateur, de ofrecer una lámpara votiva a la Virgen "Moreneta", señora de Montserrat, patrona de la región catalana. A Ella rendirán tributo de homenaje con sus emblemas los cineastas amateurs de España, y hasta algunos de países extranjeros que se prendaron de nuestra "Moreneta" cuando nos visitaron con motivo del Concurso Internacional, hace tres años, y han respondido con gran simpatía a nuestra invitación.

Nuestra Virgen merece este homenaje. El primer film amateur que traspasó las fronteras españolas fué "Montserrat". La maravilla de la Santa Montaña y el mensaje de fe, emotiva y simple, que trasciende de aquella cinta clásica y ciertamente simbólica, impresionaron triunfalmente a media Europa, aunque en el Hollywood frívolo de entonces se hiciera constar que se premiaba "por la belleza de sus paisajes".

Bien podríamos considerar a la Virgen de Montserrat, por extensión, Patrona celestial de todo el cine amateur español.



Hacia mucho tiempo que el Doctor Jerónimo de Moragas no escribía sobre cine. Su trascendente tarea médica y psicotécnica le absorbe por entero y parecía haber enmudecido ese violín de Ingres que era para el hombre de ciencia la teorización en torno al arte de las imágenes. Su "Teoría general del Cinema" fué, sin duda, lo más importante que publicó nuestra antecesora la revista "Cinema Amateur" de anteguerra; por lo menos lo que más ha permanecido en el recuerdo de muchos. Ahora ha escrito para OTRO CINE este trabajo que conjuga profesión y afición; y a fe que, a pesar de su primordial enfoque hacia el campo de la enseñanza médica, no perderán el tiempo quienes lo lean con preocupaciones meramente cineísticas.

Dr. Jerónimo de Moragas

EL CINE EN LA ENSEÑANZA DE LA MEDICINA

I. La palabra cinematógrafo nos sugiere demasiadas veces la idea exclusiva de movimientos de imágenes y por eso no alcanzamos a comprender el exacto valor del cine, puesto que en aquella palabra también va incluida la idea de *imagen del movimiento*. Porque el movimiento fundamental del cine no estriba en la sucesión de una serie infinita de imágenes, sino en que cada una de estas imágenes expresa un momento de una serie infinita de movimientos. Claro que el cine cuando es más bello es en el momento que la máquina *se mueve* captando las realidades de un objeto desde todos los ángulos posibles. Pero este movimiento de la máquina por sí solo es un detalle técnico y no lo fundamental del cine. Lo fundamental de aquella belleza es que la máquina, moviéndose, imprime su movimiento a las cosas que convierte en imagen. ¡Qué tristes han sido todos los momentos del cine en que habiendo descubierto una nueva modalidad técnica (sonido, color, pluridimensionalidad), la máquina se le ha paralizado y los objetos que pasaban por delante de ella, aunque pasaran, parecían quietos!

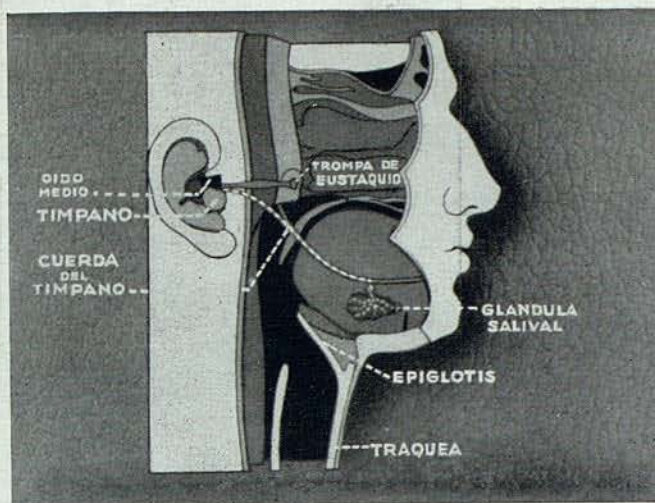
La máquina ha de buscar el movimiento de las cosas y expresarlo. Y ha de buscarlo moviéndose ella misma y comunicando su propio movimiento a las cosas. Tanto ello es así que hoy la fotografía simple, la de una imagen sola, gracias al ejemplo del cine, ha descubierto que ella también puede ser creadora de movimientos buscando ángulos nuevos, moviendo masas, volúmenes, buscando la fuga de lo claro contra lo oscuro; todas estas cosas que dentro de la imagen estática también expresan un movimiento. Por esto algunos de los cánones de la fotografía remota, como el exacto centraje, han perdido su vigencia, y hoy cualquier aficionado que sepa coger su máquina, no como la coge un trípode, sino como la cogería un ángel, puede captar maravillosos fragmentos de un movimiento. Y por esto también, algunos fotógrafos, que están pasando la adolescencia del color, inmovilizan su máquina ante unas exigencias de rojo y de verde y nos dan luego imágenes de una vida triste y sin movimiento.

II. El movimiento expresado en imágenes, los objetos vistos a través de su manera de moverse, es lo que da su inestimable valor pedagógico al cine. El cine resulta pedagógico cada vez que consigue presentarnos objetos a través de las diversas posiciones que les imprime su movimiento. Presentad ante unos niños la imagen de un jarro y dejadla en posición fija durante mucho rato, y veréis cómo la atención infantil decae y acaba

fijando su mirada en el rayo de luz que atraviesa la oscuridad. Pero tan pronto como el tomavistas se mueve y nos da el dorso del jarro y nos lo ofrece a través de todas sus posibles dimensiones, la atención del niño irá en un crescendo ya incontenible.

III. Y, bien; ¿qué hay en el mundo que para ser explicado necesite tanto serlo a través de su movimiento como el cuerpo humano y sus funciones, sus actitudes, sus maneras de crecer, enfermar y morir? La anatomía ha comenzado a interesar a las nuevas generaciones de médicos en el momento que ha dejado de ser estática para convertirse en dinámica. A muy pocos les interesaba recordar exactamente la inserción superior del bíceps, pero todos hemos comenzado a interesarnos por este músculo en el momento que nos ha sido presentado a través de sus posibles dinamismos. ¿Y qué hay en nuestro organismo que no pueda tener un aspecto dinámico? ¿Y qué otra manera mejor para conocer lo dinámico que verlo en su mismo movimiento?

Tal vez el enunciado de estas líneas pueda sugerir la idea de que nos referimos a las posibilidades del cine para explicar una intervención quirúrgica. Pero esta captación es tan necesaria e ineludible que se ha convertido ya en una obviedad y uno no puede comprender cómo teniendo este medio a mano se pretende enseñar la manera de operar poniendo entre los alumnos y los cirujanos una muralla de batas y casquetes blancos. No es precisamente esto lo que queremos señalar, porque en este terreno ya hay mucho de ganado y cualquiera puede aprender a través de cintas didácticas muchos procedimientos técnicos. Pero la medicina no es sólo un proceder, no es sólo una técnica. Es, ante todo, un saber. Un saber cómo es el hombre, cómo son sus órganos, qué relaciones dinámicas hay entre ellos, cómo funcionan, cuál es la manera como enferman, cuáles son sus reacciones anatómo-patológicas, o humorales, o nerviosas, o endocrinas. Es decir, cuáles son sus movimientos. Y por mucho que el profesor tenga el don de la didáctica y por mucho que sepa dibujar y disponga de una buena pizarra —y aun son muchos los que no disponen de ella— ninguna explicación de cómo se produce la circulación de la sangre, o de cómo se va fraguando una cirrosis hepática, o de cómo se produce la incompatibilidad del Rh, podrá ser tan clara, exacta y penetrante como una cinta de dibujos o de fotogramas que haya captado *todos* los movimientos de aquellos fenómenos.



IV. Todos hemos visto ya en sesiones académicas o en sesiones clínicas extraescolares maravillosas cintas sobre la neurofagia en la poliomielitis, sobre el drama intrabronquial del acceso de asma, sobre la morfología de un virus a través del microscopio electrónico, y aún muchos más. Pero han sido casi siempre proyecciones extraescolares, para personas iniciadas, entre las cuales algunas tenían aún más posibilidades de enseñar que de aprender. ¿Por qué obligar al estudiante bisono a escuchar una lección que el profesor repite por enésima vez con un tono ya cansado, sin esta penetración maravillosa que tienen las cosas que se están diciendo por primera vez, cuando todo aquello podría ser visto y doblemente comprendido a través de unos dibujos o de unos fotogramas que podrían pasar acompañados de una explicación que sería tan nueva el último día como el primero?

Sabemos que en algunos rincones de España duermen polvorientemente magníficas cintas didácticas que aun no han sido estrenadas. Nosotros hemos visto por lo menos dos que juzgamos excelentes: una sobre la circulación de la sangre, otra sobre la fisiología de la audición. Cuando las vimos, sentimos la nostalgia de no ser ya estudiantes de facultad para con ellas comprender y asimilar aquellos dos temas con una pérdida de tiempo y un esfuerzo mental infinitamente más pequeño que el que hubimos de emplear para formar dentro de nuestra mente la imagen intelectual que habíamos de entresacar de la lectura repetida de la letra menuda de un libro de texto.

V. No es nuestra intención dar una lista de los temas posibles. Creemos preferible citar sólo algunos de aquellos que forman parte esencial de nuestra labor cotidiana.

Uno, por ejemplo, es el estudio sistemático de la motórica infantil a través de sus distintas cronologías y de sus diversos segmentos. Ver, por ejemplo, a través de una línea de fotogramas seriados, la posición inicial de la cabeza sobre el tronco y la actitud de cada uno de los segmentos de cada miembro sobre los demás segmentos y de una manera especial los movimientos de la presión de la mano. Los primeros tanteos de la mano y del pie descubriendo el espacio y la discontinuidad del propio cuerpo con el perimundo.

Los primeros intentos de andar, los primeros conatos de estación bípeda, las maneras de subir y bajar unas escaleras. Y así sucesivamente todos los mecanismos de la marcha, esta actividad nuestra tan importante, que de tan habitual y sabida llega a sernos desconocida, y de cuyo desconocimiento luego se derivan muchos de nuestros errores conceptuales y técnicos en torno a las parálisis.

Estas imágenes de los movimientos de la marcha podrían ir

acompañadas de un estudio seriado de todos los fenómenos expresivos del rostro que tan útiles pueden ser para penetrar en la intimidad del niño.

Otro de los estudios que, dentro de nuestra tarea cotidiana, nos parece que podría ser explicado con mucha mayor claridad, sería la clínica de los trastornos espásticos y de los síndromes coreo-atetósicos. Para ello, el cine retardado, más allá de darnos una visión minuciosa y exacta de cada fenómeno, podría facilitarnos en algunos casos el esclarecimiento de verdaderos problemas diagnósticos.

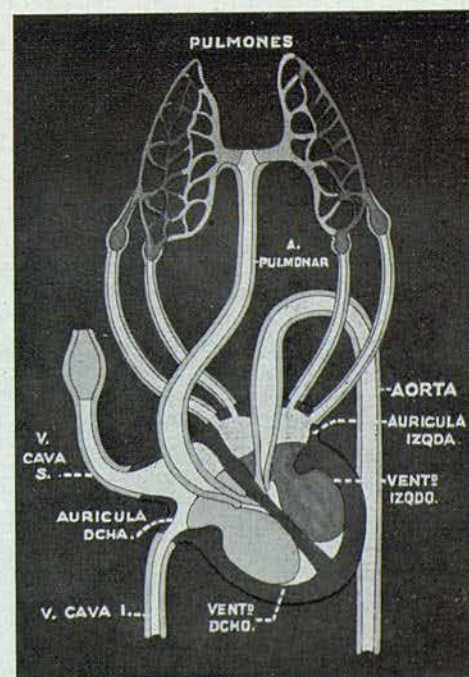
Queremos señalar también las múltiples posibilidades del cine para el aleccionamiento sobre las crisis convulsivas y otros trastornos paroxísticos. De nuestra experiencia podemos decir que de cinco personas que presencien una misma crisis convulsiva, obtendremos siempre cinco descripciones distintas de lo ocurrido. Cada cual ha visto aspectos diferentes; casi ninguno logra dar una descripción de conjunto. A ello contribuye no tan sólo la rapidez del fenómeno en sí y su corta duración, tantas veces, sino también la situación emocional que el fenómeno produce en quien lo observa, sobre todo cuando es un aprendiz de estos lances, que es precisamente la situación de todo estudiante de medicina.

La máquina tomavistas — ella que siempre ve lo que nosotros no vemos nunca — en este caso lo capta todo, no pierde el menor detalle y cada uno de ellos y su conjunto, con la posible repetición de su paso, tendría que penetrar forzosamente en el entendimiento del alumno que, de otra parte, no estaría tan directamente en la turbadora situación emocional que la realidad siempre procura, incluso al más ducho en estos fenómenos.

Ante el cine, como método de enseñanza de la medicina, debemos saber comprender que, tanto en el cine como en la medicina, lo fundamental son los valores dinámicos y que el cine está muy posibilitado para darnos la visión más movida de todo lo que la vida y la enfermedad tienen de movimiento.

Seguir desaprovechando estas posibilidades nos parecería un tremendo error.

Neumología



UNA TEMPORADA CINEMATOGRAFICA

Por JOSÉ PALAU

La temporada cinematográfica toca a su fin. Un balance de la misma podría resultar interesante con tal de no olvidar que el panorama oteado desde nuestra perspectiva local, la que corresponde a las proyecciones en Barcelona, no reproduce fielmente la situación real del cine en el mundo, por cuanto resulta bastante parcial y, al propio tiempo, en ella se yuxtaponen obras que fueron creadas en fechas bastante distintas.

En la presente ocasión no nos proponemos redactar un inventario detallado, cuya utilidad no se discute aunque sólo sirviera para recordar los títulos a tener en cuenta. Lo que vamos a intentar es destacar y situar los títulos más significativos, aquellos que más pudieron satisfacer a cuantos tienen la vista puesta en «otro cine», en un cine que sea fiel a los imperativos estéticos, y también éticos, que ha de tener presente toda producción consciente, responsable del importante puesto que al cine le corresponde en la configuración de nuestro ambiente espiritual (1).

Ahora bien. Es innegable que una visión, siquiera sumaria, del material de la temporada, basta para descubrir un balance favorable por lo que a la producción norteamericana se refiere. Esta comprobación ha de importarnos mucho, puesto que lo que ocurre en Hollywood es, con toda seguridad, lo que con más fuerza determina el clima cinematográfico en su línea media, que es como decir en su repercusión sobre el público en general, sobre el público mayoritario.

Mucho se ha vituperado el espíritu de Hollywood, lo mismo por su conformismo y rutina aconsejados por la prudencia en los negocios, que por la falta de auténtica espiritualidad como consecuencia de una producción que sólo se preocupa en divertir a la gente. No obstante, hay que convenir que la rígida estructura de las poderosas organizaciones allí radicadas no excluye la posibilidad, aunque esporádica, de iniciativas más generosas cuyos resultados redimen, en parte, al cine yanqui de sus múltiples faltas.

Un ejemplo suficientemente aleccionador sobre la existencia de posibilidades más favorables a un cine tal como lo deseamos, nos lo ofrece la obra global de Elia Kazan, siempre preocupado por la defensa de los valores morales; un realizador para el cual no reza la fórmula de un arte gratuito, sino que lo quiere siempre al servicio del hombre. Esta actitud la hemos podido comprobar nuevamente en *La ley del silencio*, un film muy satisfactorio, tal como lo reconoció la crítica católica al otorgarle la más alta distinción. Un film que responde plenamente a las múltiples exigencias que plantea un cine netamente católico,



Del film
VACACIONES
EN ROMA

exigencias éstas que tan pocas veces se cumplen por cuanto si grande es la dificultad, mayor la responsabilidad, cuando se abordan temas de gran envergadura espiritual como son los que van implicados en la vida religiosa.

Elia Kazan acertó a darnos un film que valía tanto por sus cualidades estrictamente cinematográficas como por el valor de su mensaje.

Decíamos en otra ocasión que en semejantes casos no basta la buena voluntad, la cual, si no se encuentra asistida por el talento, más bien puede servir en descrédito de una buena causa. En *La ley del silencio*, en cambio, se nos ofrece la lección ejemplar de una realización en la cual la bondad del argumento se beneficia de una realización espléndida. Saben ustedes que este film refiere la lucha sorda, violenta, que tiene lugar en el frente del puerto entre los obreros y los esbirros que tratan de coaccionar la libertad de trabajo, lucha de la que es principal promotor un sacerdote de los muelles, quien, con el ejemplo de su bondad y de su coraje, consigue romper el cerco de miedo que atenaza a aquella gente que sólo clama para restituir al trabajo la dignidad que le corresponde.

Otra película que también fué objeto de la más alta distinción por parte de la crítica católica es *El hombre tranquilo*, de John Ford. De sangre irlandesa, el insigne realizador norteamericano ha sido siempre fiel a las creencias de sus padres. Habiendo visto de cerca la guerra de Corea, quiso tomarse unas vacaciones para conjurar las visiones de horror de aquel escenario bélico, y nada podía servir mejor a su recuperación que una visita a la verde Erin, que él trataría de ver con la mirada soñadora y melancólica del hijo pródigo que gusta de volver a la tierra de sus padres. Mirada enternecida que, llegada la ocasión, no estará exenta de cierto matiz irónico, como hemos podido comprobar al gustar de las imágenes de *El hombre tranquilo*, que nos ofrecen una visión un tanto convencional de una Irlanda idílica y patriarcal animada con los vivos colores de aquella añoranza que nunca dejamos de proyectar sobre los paisajes que más íntimamente nos pertenecen.

Si los mencionados directores han servido honorablemente al cine en general y al cine yanqui en particular, también en la temporada que consideramos habrá de tenerse en cuenta la aportación de William Wyler y la de Joseph M. Mankiewicz. El primero, quiso resucitar un estilo que parecía perdido desde la desaparición de Lubistch ofreciéndonos una deslumbrante comedia: «Vacaciones en Roma», que, entre otras cosas, es un testimonio más de la atracción que Italia ejerce sobre los cineastas norteamericanos que encuentran allí un ambiente muy propicio y, por supuesto, unos escenarios naturales cargados de



Del film LA LEY DEL SILENCIO



Del film UN HOMBRE TRANQUILO

historia y de leyenda. En cuanto a Mankiewicz, llevó a cabo una hazaña sin precedentes como la que significa trasladar a la pantalla un drama de Shakespeare, el *Julio César*, manteniendo el mismo orden de las escenas teatrales, sin alterarlo para nada, y conservando casi íntegro el texto literario, siendo el resultado de esta arriesgada operación el film que todos hemos admirado, considerándolo, con razón, como una representación ejemplar de la portentosa tragedia política del gran dramaturgo.

Estas películas atestiguan el afán de renovar los argumentos por parte de algunos productores que a tiempo se han dado cuenta de que todas las fórmulas, por buenas que sean, caducan a la larga. De esta preocupación por los argumentos dan testimonio otras películas de mérito desigual, pero que consideramos oportuno mencionar aquí. Son *Cautivos del mal*, virulenta diatriba sobre el mundo del cine visto por dentro; *El ídolo de barro*, que muestra la brutalidad y los espejismos propios de ciertos medios deportivos; *Caravana de mujeres*, en la cual la impecable lección de energía que nos brinda la epopeya del Oeste es presentada bajo un aspecto inédito, y, finalmente, *La torre de los ambiciosos*, una realista reseña de la lucha por el poder en el mundo de la alta finanza. Películas éstas en las cuales, si bien no se advierte clara una intención moral, son suficientemente buenas para que de ellas el espectador avisado deduzca pertinentes lecciones sobre la comedia humana.

Todos los títulos mencionados son el resultado, como decíamos, de un cambio de orientación entre algunos de los magnates de la industria, convencidos de que el público desea historias interesantes. Que no basta el brillo rutilante de las estrellas, ni los prestigios de una técnica prodigiosa, si el argumento no prende en el ánimo del espectador. Esta necesidad se hizo urgente para conjurar la crisis determinada por la televisión.

Una crisis que no podía contrarrestarse únicamente desde el plano de la inteligencia creadora. Fué necesaria también una ofensiva técnica que ha consistido en las modificaciones introducidas en la pantalla, de las cuales la más notable ha sido la del CinemaScope. Combatida por algunos reaccionarios que creían que la costumbre es ley, el procedimiento ha sido adoptado por la mayoría de los realizadores, convencidos de que el formato de la pantalla corriente es una convención como cualquier otra que no ha de esclavizarnos para siempre. De momento se han advertido más los inconvenientes que las ventajas de la pantalla gigante, como es natural tratándose de un campo de posibilidades por explorar, pero no cabe duda que el balance acusará cada día un resultado más y más positivo.

Las contingencias de nuestra programación han relegado la cinematografía europea a segundo término, hasta el punto de que, desde la perspectiva que voluntariamente hemos adoptado, creemos no cometer ninguna grave omisión si prescindimos de ella. Habría que hacer una honorable excepción en favor de *Proceso a la ciudad*, de Luigi Zampa, pero el film ha sido

estrenado con tanto retraso que casi resulta intempestivo traerlo a colación en una crónica que desea la actualidad.

No obstante, sí, hemos tenido una película europea, española esta vez —ya va siendo hora—, que nos importa mucho recordar aquí por cuanto cumple también satisfactoriamente las condiciones impuestas al cine católico de las que hablábamos antes. Se trata de *Marcelino, pan y vino*, primorosa transcripción cinematográfica de la conmovedora historia del pequeño huérfano que habla con Cristo crucificado, que cada día se preocupa por llevarle su ración de pan y vino, y que, finalmente, obtiene del Redentor aquello que más anhela: reunirse allá en el cielo con su madre a la que nunca llegó a conocer.

Es indudable que Ladislao Vajda, el realizador, trabajando de común acuerdo con José M.^a Sánchez Silva, autor del cuento, consiguió imprimir a su estilo narrativo algo de la simplicidad y pureza que caracterizan a la piedad franciscana.

Ya hemos dicho que no íbamos a redactar un inventario exhaustivo de la temporada y no es que tratemos de disimular la innegable mediocridad de la mayoría de las películas exhibidas, hecho tan notorio que no vale la pena mentarlo. Pero, ¿hemos de formular por esto un diagnóstico negativo? ¿Acaso no es ésta, poco más o menos, la situación que se da en todos los dominios de la producción artística, en donde lo bueno escasea y lo malo abunda? Sinceramente, creemos que los títulos mencionados, a los que sería fácil añadir algunos más, bastan para mantener viva la afición al cine. Más aún, estamos seguros de que de un tiempo a esta parte el cine tiende a revestirse de una mayor significación. Ciertamente algunas veces esta seriedad creciente comporta también graves peligros por cuanto no siempre la ideología en que se inspira resulta sana, pero tampoco puede negarse la existencia de un movimiento en favor de un cine decente, que trata de exaltar en forma elocuente y persuasiva los valores cristianos.

José Palau

(1) Dejamos aparte *Candilejas*, sin disputa la mejor película de la temporada, que podríamos considerar, como suele decirse en semejantes casos, «fuera de concurso». Ella merece de sobras un extenso comentario que no cabe insertar dentro de los límites del presente artículo.

Del film MARCELINO, PAN Y VINO



ilmoteca
de Catalunya



J. LÓPEZ CLEMENTE
NOTAS A UN CURSO DE CINE
III y último
GUIONISTAS

Por las manos del señor McKenna, Jefe del departamento de guiones de la Metro Goldwyn Mayer, pasan anualmente miles de sinopsis de películas. Como el señor McKenna lleva treinta años en la Metro, la cantidad de sinopsis que han pasado por sus manos es fabulosa. Pero si no fuera nada más que esto, el señor McKenna se consideraría un feliz mortal, porque además, él y su gente han de leerse todos los argumentos, novelitas, cuentos, manuscritos originales, independientemente de los libros que se publican todos los meses en Estados Unidos — de 200 a 400 — y de los relatos y narraciones que insertan en sus páginas las revistas mensuales, quincenales y semanales que se editan en inglés, tanto en América como en Gran Bretaña. Solamente la enumeración de toda esta letra mecanografiada o impresa le deja a uno sin aliento.

Si pensamos que, de todo este ingente material literario, la M-G-M no extrae más que el suficiente para realizar cuarenta películas al año, nos daremos cuenta del proceso de selección que esta forma de trabajar implica. De todo lo que los lectores contratados por la Metro consideren que puede interesar, se escribe una sinopsis. El ritmo de trabajo es de diez a doce sinopsis diarias, cuya extensión material varía entre los diez o los treinta y cinco folios.

El primer punto a tener en cuenta es que los asuntos elegidos resulten atractivos y entretenidos, no sólo para el público norteamericano — con sus peculiaridades y gustos propios —, sino para los espectadores de todos los demás países, pues ni siquiera el mercado cinematográfico de los Estados Unidos, con sus veinte mil cines, es capaz de costear el conjunto de la producción yanqui. Esta aspiración a la universalidad, es decir, esta aspiración a gustar a todos los públicos, es lo que hace de la película americana un producto estable que se puede administrar en grandes dosis sin graves peligros. En general, se evitan las cuestiones políticas y religiosas, para no herir susceptibilidades ajenas y las cuestiones raciales de fuera del país.

Aceptado esto, se pasa al estudio de los complejos problemas que suscitan los derechos de autor, de acuerdo con lo establecido en la Convención de Ginebra y también con lo legislado en cada uno de los países. En Estados Unidos los derechos del autor se prolongan durante veintiséis años a partir de la publicación de la obra, renovables por otros veintiséis años más. Otro tipo de derechos que hay que investigar es el de los familiares de alguna personalidad cuando se quiere llevar su vida a la pantalla. En

general, en Hollywood se tiene la sensación de que se derrocha el dinero en este aspecto, por la cantidad de derechos de autor que se pagan y que luego no se aprovechan en ninguna producción. Sin embargo, como los americanos son uno de los pueblos menos derrochadores del mundo, hay que pensar que este aparente despilfarro no es más que un simple juego de táctica y estrategia de los grandes Estudios en sus planes de producción.

Elegido el asunto y resuelto el problema de los derechos de autor se procede a redactar lo que los americanos llaman un «tratamiento», en el que se ha de describir la acción física, las principales características y los personajes. Nada de diálogo, o a lo sumo, alguna indicación definitiva. John Huston insiste en tener un «tratamiento» muy minucioso, con diálogo. Otros directores lo prefieren breve.

Después se hace la elección del guionista o guionistas. Esta decisión es muy importante y la consideran decisiva para el resultado de la producción. El escritor — o escritores — es elegido entre los 300 miembros que forman la asociación laboral, *The Screen Writers Guild*. Tienen completamente desechado el sistema de «concurso de guiones» y otras formas de competición análogas, que antes se hacía también aquí, pero sin resultado positivo. A la idea, para ellos ya vieja, de competición sustituyen, con éxito, la de colaboración, y por eso prefieren poner a trabajar en un esfuerzo común a varios guionistas antes que disipar sus ingenios en intentos aislados.

No siempre se recurre a escritos o libros originales, nos dice el señor McKenna. Los grandes éxitos nuestros se suelen repetir, unas veces, con nuevas producciones, otras, con las reposiciones de films ya antiguos. Pero las reposiciones son peligrosas, porque si se lanzan bien hay que gastar mucho en publicidad, de lo contrario no dan dinero.

La modalidad de ciclos sigue en vigor, hoy como ayer. En la actualidad, debido a los nuevos procedimientos de proyección se imponen las películas espectaculares y se ha vuelto, como en 1912-1913, a los films de asunto bíblico. Otro tipo de ciclos son los motivados por la popularidad momentánea de una «estrella». Así hubo el ciclo Tracy, el ciclo Mickey Rooney, el ciclo Greer Garson. Por último, también se aprovechan los asuntos de éxito en otras épocas y con modificaciones se emplean en nuevas producciones. «Mogambo», que fué un éxito hace quince años, se ha «rehecho» variando la atmósfera del film y modernizándolo mucho, y «Río Rojo» es una nueva versión de «Rebelión a bordo» trasladada al ambiente de Tejas.

El guionista ha de colaborar en su trabajo estrechamente con el director y así opina Valentine Davies, guionista de comedias, como las tituladas «De ilusión también se vive» o «It Happens Every Spring» entre otras. Para Valentine Davies los directores de la antigua escuela son los que creen que deben reescribir los guiones que les dan a dirigir, como, por ejemplo, le ocurre a Lloyd Bacon, realizador de «It Happens Every Spring». Según Davies, el asunto de esta película fué manejado mal por el director, quien mutiló y cambió la comedia, originalmente mucho más divertida. Reconoce que Lloyd Bacon es un director rápido, eficaz, pero equivocó totalmente su guión, comprimiendo dos escenas en una y haciendo cortes importantes para la integridad del film.

El director moderno, como Fred Zinneman, discute con el guionista durante días y días, consultándole qué es lo que quiere decir, qué es lo que desea expresar en cada escena.

El guionista también ha de colaborar con el productor para adaptarse a las posibilidades económicas de la producción. En una ocasión Valentine Davies ideó una escena graciosa para una película de Danny Kaye, en la que éste hace un doble papel de cómico y conde. Al final ambos personajes se encuentran y Danny Kaye tiene que estrecharse la mano a sí mismo. Al productor le agradó la resolución, pero el truco costaría quince mil dólares realizarlo. De pronto Davies tuvo una idea: ¿Y si re-



Del film DE ILUSIÓN TAMBIÉN SE VIVE



Del film NINOTCHKA

suelvo la situación mediante la entrega de una tarjeta de visita?, preguntó. Eso es mejor, le contestó el productor, porque sólo costará mil quinientos dólares.

Charles Brackett — hombre de aspecto tímido y de pocas palabras — es uno de los guionistas más considerados de Hollywood, cuyo nombre se ha hecho famoso a través de una serie de películas escritas en colaboración con Billy Wilder, cuando éste era sólo escritor, como en «La octava mujer de Barba Azul», «Bola de fuego», «Ninotchka», «El mayor y la menor», «Si no amaneciera», «Cinco tumbas al Cairo». Colaboración que ha continuado desde que Billy Wilder se decidió también a dirigir. Ejemplos de esta colaboración son «Días sin huella» y «El Crepúsculo de los dioses». Para Brackett ésta es su mejor obra. La colaboración empezó en la Warner Bros. Billy Wilder tardó ocho años en aceptar la dirección de una película.

Cuando hacemos los guiones para sus películas — dice Brackett, refiriéndose a Wilder — no quiere terminarlos hasta que no va ya avanzado el rodaje, con objeto de ver cómo se van desenvolviendo los personajes en el transcurso de la acción. En estas condiciones resulta apasionante el trabajo, tanto el de dirigir como el de escribir el guión.

Entre los guionistas, como entre los actores o directores, existe en Hollywood la tendencia a la especialización. Robert Smith está clasificado como guionista de melodramas. Una de sus obras características es *Calle River n.º 99*. Para Robert Smith la fórmula del melodrama consiste en contagiar a los espectadores, no a los actores, con el miedo y la violencia. Es preciso caracterizar muy bien a los personajes. No se puede ir demasiado lejos de la realidad, porque — dice — hay guionistas que creen se puede hacer todo. Esto es cierto con tal de que se prepare bien la situación y los personajes. La falta de preparación puede echar a perder una escena bien pensada pero mal preparada. Sin embargo, opina que no hay que sorprender en exceso al público. Su fórmula es: «El suspense es preferible a la sorpresa».

Para David Tortort, guionista especializado en televisión, el escritor de TV debe reunir dos cualidades: Concentración y Simplicidad. La primera es necesaria puesto que está muy limitado, no sólo el tiempo para el programa sino también para la publicidad y es preciso concentrar la acción. Esta concentración trae aparejada la sencillez. En efecto, no se deben hacer muchos cambios en el tiempo. Los cambios en el tiempo sobre la escena, requieren explicaciones, visuales o verbales, que teniendo los minutos limitados son difíciles de expresar. El exceso de personajes también perjudica la claridad en TV. Por ello aconseja que no se empleen más de ocho. Igual sucede con los decorados. Tres o cuatro cambios en el decorado es el máximo aconsejable. Es necesario huir de los excesivos movimientos de cámara y sobre todo deben desterrarse los virtuosismos con las telecámaras, entre otras cosas, porque los directores de TV no prestan demasiada atención a estos efectos, que pueden entorpecerles la marcha inexorable de sus programas.

Para Tortort el escribir para la TV es un trabajo distinto al del cine o del teatro. La TV tiene de común con la novela que en TV también se establece una comunicación privada (de una a dos personas por término medio) entre autor y público. El comediógrafo tiene espectadores; la TV se puede decir que no tiene espectadores, al menos espectadores en público. Cree que el porvenir de la TV está en manos de los creadores, es decir, de los escritores. En Estados Unidos es tal la importancia adquirida por este nuevo medio, que se necesitan cuatro mil guiones al año para atender las demandas de las emisoras de TV. Cada guión para una exhibición de media hora se paga de 700 \$, como mínimo, en adelante. Estos guiones tienen una extensión escrita de 25 a 30 folios.

LOS EFECTOS ESPECIALES

Es rara la película de Hollywood en la que no ha intervenido uno de estos hombres de los efectos especiales que son los verdaderos magos del cine norteamericano. Lo más usado actualmente en cuanto a efectos especiales son las llamadas «transpa-

rencias». Se emplea la transparencia cuando se proyecta por medio de una pantalla especial, en el hueco de la ventana o de la puerta de un decorado, la vida en la calle o en un jardín, para dar así al fondo la sensación de realidad. Se emplea la «transparencia» también para rellenar las ventanillas de un coche parado en el estudio con el paisaje «que pasa». Se emplea para dar la sensación de una fuerte tormenta desde la cubierta de un buque, igualmente anclado en el estudio. Se emplea para situar a unos personajes ante un paisaje determinado, que ha sido rodado previamente y que se proyecta como fondo en el *plató*. Se emplea constantemente este «comodín» de los efectos especiales, que para los americanos no tiene ninguna dificultad.

Lo complicado es cuando se hacen films como *La Guerra de los mundos*, *Ultimátum a la Tierra*, *El pájaro azul*.

Fred Serson, uno de los destacados especialistas de Hollywood, con más de veinticinco años en esta actividad, recuerda que cuando él empezó a trabajar en los efectos especiales era una gran cosa que un actor anduviese consigo mismo. En 1922 se pintaban cristales para ponerlos ante los objetivos de las cámaras. Era lo que llamaban un «glass-shot». En 1927 se les ocurrió emplear una caja de cristal que se ponía delante del objetivo y en la que se pintaba de negro la parte del fotograma que se quería eliminar. Este procedimiento requería la doble impresión. Cuando en 1932 se inventó el «duplicado por contacto» se resolvieron todos los problemas de este tipo que pudieran presentarse.

Fred Serson nos cuenta cómo el complicado efecto especial que supone el incendio del bosque en *El pájaro azul* y la caída de los árboles gigantes al paso de los niños costó cuatro millones y medio de pesetas. Para la reproducción del histórico incendio de Chicago en otra película se construyeron innumerables maquetas de la capital de Illinois y se las prendió fuego. Después en las calles reales se pusieron los actores en primer término y se sobrepusieron estos planos con los de los edificios en miniatura incendiados. Los exactos cálculos de perspectivas y distancias permitieron obtener un efecto más real que si se hubiera rodado sobre la realidad.

El parpadeo de la nave de Marte en *Ultimátum a la Tierra* fué conseguido fotografiando con distintas exposiciones. Igualmente los magos de los efectos especiales pueden convertir cien «extras» en una muchedumbre de miles, pueden simular la lucha de un hombre con un animal — tigre o tiburón — con un realismo pasmoso sin que nos demos cuenta de su juego de prestidigitación. Pueden también organizar enormes tormentas de alta mar en una simple piscina del estudio y son capaces de originar una guerra en el fondo de las aguas entre submarinos, como ocurre en *Crash Dive*, en que el submarino empleado es una pequeña reproducción de medio metro y las cargas de profundidad que tiran a la nave son diminutas imitaciones que al caer por el agua se filman a más de 24 imágenes por segundo para que se sumerjan más lentas y den una mayor sensación de realidad.

El CinemaScope plantea el problema de las transparencias aún no satisfactoriamente resuelto. Las transparencias en color se consiguen hacer bien usando tres proyectores que proyectan sobre una sola pantalla para conseguir la iluminación necesaria, mucho mayor cuando se trata del color.

Los hombres de los efectos especiales resuelven todos los



Del film LA GUERRA DE LOS MUNDOS

problemas y allanan el camino a los directores sirviéndoles resueltos en el Estudio todos sus caprichos, y no ha faltado algún director al que se le haya antojado alguna vez la luna.

Productores, montadores, decoradores, documentalistas e ingenieros cinematográficos, además de los en estas ligeras notas citados, expusieron sus conocimientos y puntos de vista sobre el actual momento del cine. Momento optimista, que basa sus esperanzas en las nuevas técnicas de proyección, las cuales han vuelto a atraer a los espectadores hacia las salas cinematográficas que iban abandonando ante el empuje arrollador de la televisión. Nuevas técnicas cuyos representantes más importantes hoy se llaman CinemaScope, VistaVisión y Cinerama.

De todas ellas la más revolucionaria espectacularmente es el Cinerama, que viene a ser como un gigantesco CinemaScope, triplicado por las tres pantallas sobre las que se exhibe la película filmada por una cámara con tres objetivos de 27 mm. y proyectada por tres proyectores con un extraordinario sonido estereofónico.

Como espectáculo resulta sorprendente y sin competidor posible, sobre todo para las películas de tipo documental de viajes, pues esto ha sido la primera película exhibida en Cinerama: Un documental de dos horas de duración que sitúa al espectador en los lugares captados por la cámara, haciéndole experimentar las mismas sensaciones físicas de lo vivido directamente. El público que paga por su butaca, en vez de hallarse en un cine se encuentra de pronto, como en un sueño fantástico, sumergido en el escenario que se le ofrece en una grandeza y amplitud estremecedoras. Alguien ha dicho que el Cinerama con sus características ópticas que llaman «visión periférica» nos hace ver nada menos que con el raballo del ojo.

En el cine que llamamos todavía *normal*, el campo de visión es un ángulo de 35 grados, mientras que en Cinerama este ángulo es de 146 grados. El Cinerama es un producto de la guerra, pues se derivó de los experimentos que hacía Fred Waller para construir una gran pantalla curva que sirviera para entrenar a los aviadores fusileros de una manera sencilla y rápida.

El éxito de la primera película titulada *Esto es Cinerama* ha sido grande. El film se ha proyectado más de un año seguido a lleno completo y altos precios en solamente trece cines de los Estados Unidos, pues requiere su exhibición unas instalaciones nada corrientes.

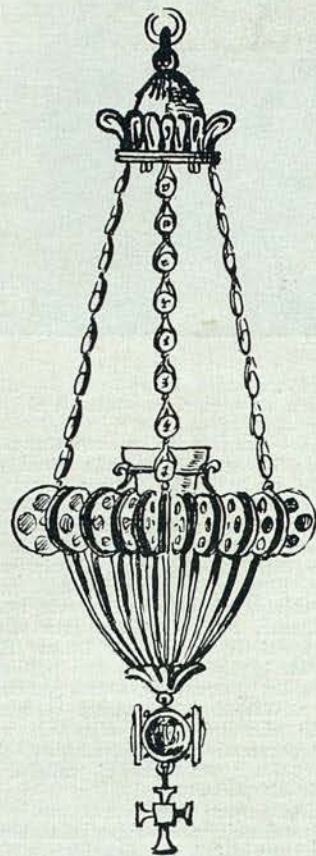
Esta primera película fué encargada al director de documentales y gran pionero en el pleno uso del Technicolor, Merian C. Cooper, el cual contrató al operador Paul Mantz, como especialista en vuelos para que le rodara la larga secuencia del vuelo a través de toda Norteamérica. King Vidor en su autobiografía recientemente publicada, que titula *Un árbol es un árbol* (1), cuenta cómo fué el estreno de *Esto es Cinerama* en Nueva York:

«Cooper me contó cómo había llegado al cine pocos minutos antes de la hora de empezar, sin haber podido ver él antes la película completa. Dijo que durante la primera exhibición, ante un público selecto, no pudo estar tranquilo ni un solo minuto. Sabía que si alguna de las muchas bandas de película se partía o se alteraba, alguien hubiera tenido que anunciar el fin de la sesión, puesto que hubiera sido imposible conseguir aquella misma noche la perfecta sincronización de las películas (Tres bandas de imagen y seis bandas de sonido). ¡Al primer pase, una de las bandas se partió! Pero afortunadamente esto ocurrió al final cuando estaban pasando los títulos finales. Uno de los operadores de cabina apagó las luces con rapidez, echó las cortinas y todos los asistentes a esta primera sesión creyeron haber visto todo lo que tenían que ver.»

¿Cuál es el futuro del cine como espectáculo? Es difícil de predecir, pero es muy probable que el cine deje, en lo sucesivo, de ser un espectáculo único, con pantallas de dimensiones standard, para convertirse en un entretenimiento polifacético, en el que puedan ser posibles todas las técnicas y todos los inventos.

Estrellen

(1) Título tomado de la máxima de Abe Steen para los realizadores cinematográficos, «Una roca es una roca y un árbol un árbol. Filmelo en Griffith Park!» Y substituido en español por Hollywood al desnudo.



Lámpara votiva del cine amateur a la Virgen "Moreneta" de Montserrat

(Proyecto del artífice joyero A. Serrahima)

Como anunciamos en el número anterior y glosamos en el artículo editorial del presente, se cumplen este año las "Bodas de Plata" del cine amateur español y, en conmemoración de esta efemérides, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña va a ofrecer en el mes de octubre una Lámpara Votiva a la Virgen de Montserrat, Patrona de la región catalana donde nació el cine amateur español y desde donde adquirió y ha venido manteniendo prestigio internacional.

La Sección de C.A. del C.E.C. invita a todos los cineastas y clubs del país y del extranjero a contribuir con sus donativos a esta cristiana demostración de afecto filial hacia Aquella que, por extensión, podríamos considerar como Patrona de todo el cine amateur español.

Se admiten donativos desde cualquier cantidad y, además, los Clubs y cineastas individuales pueden enviar el diseño en color de su emblema o marca si desean que figure en la Lámpara, con 250 pesetas para su ejecución metálica, la cual será realizada por el mismo artífice a quien se ha encargado la Lámpara, con el fin de que todos conserven la conveniente uniformidad.

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

Por Manuel AMAT

Filmando *Napoleón* en el palacio La Malmaison, que fuera residencia napoleónica, Sacha Guitry fumaba un suntuoso veguero. El conserje mayor se le acercó respetuosamente:

—Usted perdone, *monsieur* Guitry, pero no debe fumar.

El actor replicó :

—Eso me dicen los médicos, pero estoy convencido de que no me hace daño.

La hija del famoso actor cinematográfico James Mason le dicta a una secretaria de su padre un libro sobre Hollywood que piensa ilustrar ella misma.

Portland, que así se llama la niña de Mason, sólo tiene cinco años.

La obra de la señorita Mason interesará mucho a los psicólogos. Todavía recuerdan en Hollywood un cuentecito original de la pequeña Portland. El tema era la pobreza, y empezaba así:

«Érase una vez una niña muy pobre que vivía con un papá y una mamá muy pobres, seis criadas muy pobres y un ayuda de cámara muy pobre...»

Acudió a Jean Cocteau un joven escritor con un guión. Cocteau, sin echarle una ojeada siquiera, se lo devolvió con estas palabras :

— Modifíquelo usted.

—Pero, ¿si no lo ha leído aún! —exclamó, balbuciente, el novato.

— ¡No es necesario! — le aclaró Cocteau —. Ya debiera usted saber que al hacer una película siempre se introducen variaciones...

Ingrid Bergman, que tenía que representar «Juana de Arco en la hoguera», en Sicilia, ha tenido que anular sus contratos porque sufre una fiebre alta.

Se cree que el estado de la artista sueca fué debido a una escarlatina. Aunque los médicos no lo precisaron en sus diagnósticos, lo daban como seguro.

Y he aquí que Ingrid Bergman no pudo subir a la hoguera debido a que «estaba como el fuego».

Los productores de Hollywood han hecho tentadoras proposiciones a la hija de Gary Cooper:

— ¿Quiere usted ser estrella?

—Hablen con papá...

Y papá Cooper así ha contestado a los productores:

— En primer lugar, no quiero que mi hija sufra con el cine lo que he sufrido yo... Aunque haya sido el cine el que me haya proporcionado a mí todo cuanto ahora tengo. Y, además, no me parecen los estudios el ambiente más adecuado para la buena educación de una muchacha.

¡Vaya respuesta! La declaramos solemnemente apta para todos los públicos.

Desde París ha contado Francisco Lucientes: «Chaplin prepara desde hace dos años un Charlot de la era atómica, película que titulará *El rey*. Y mientras trabaja, y siempre trabaja, parece que vivir a su lado es una pesadilla. Odia los olores, odia las flores, odia a los animales domésticos, odia a los niños. A las flores y a los perfumes los odia porque, según dice, le roban el oxígeno que necesita para laborar; a los niños y a los animales porque destrozan el silencio que precisa para crear. Su secretaria, a la que dicta todo lo que se le ocurre con frenesí delirante, tiene que seguirle por toda la casa, lápiz y bloc en mano, pero con los pies desnudos para no hacer ruido...

Para tratar con Charlot hay que ir con pies... desnudos. Si dura mucho este guión la secretaria terminará reumática.

El estreno de *Candilejas* en Barcelona ha constituido un gran acontecimiento cinematográfico, dando lugar a toda suerte de elogios y comentarios. He aquí algunos de ellos:

Un crítico de arte: «¡Lástima que Charlot se haya pasado a los bigotes de Dalí!»

Un trágico: «Charlot es de los míos».

Una señora de su casa: «Me gustó horrores. Me pasé toda la noche llorando».

Un pollo pera: «No comprendo a papá. Charlot es un hombre muy triste, ¡caramba!...»

Una jovencita: «¡Lástima que no se case con ella!»

Un calvo: «¡Ese condenado de Charlot sin hacerse calvo...!»

Orson Welles se pasa muchos fines de semana en Madrid. Ahora ha vuelto a la capital de España en plan de vacaciones. He aquí sus vacaciones: preparar el montaje de su segunda película en España, trabajar como un negro y sacar una barrera fija de la Plaza de Toros, para estudiar la posibilidad de filmar una película de la fiesta brava.

Con unas vacaciones así nosotros terminaríamos agotados.

El cinemascope sigue reviviendo héroes históricos. Ahora será nada menos que Gengis Khan, protagonista de «El conquistador». Se encargará de encarnarle John Wayne.

Será cuestión de titular esas películas «biografiascope».

Una productora de Ankara le ha ofrecido seis millones de francos por tres películas al ex rey Faruk.

El ex monarca no ha decidido aún sobre el particular. Estudia esta propuesta cinematográfica comparándola con otra que le ha hecho un industrial americano que le ofrece mil dólares mensuales por utilizar su firma en la publicidad de la casa.

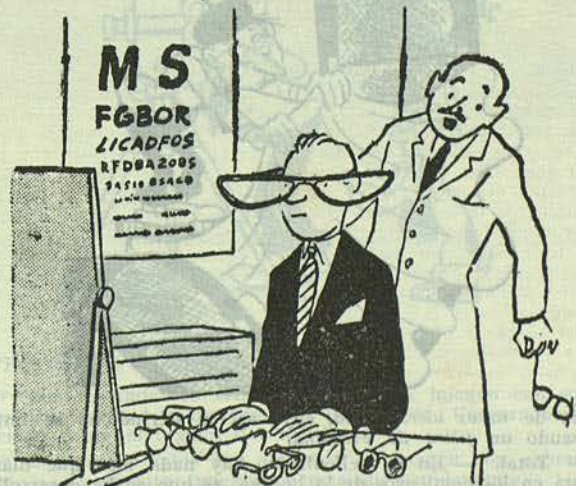
¿Le van a nombrar rey del acero? Todo podría ser...

Domingo Ortega va a debutar como actor de cine. La cosa tendrá lugar en «Tarde de toros», la película que va a dirigir Ladislao Vajda, con un reparto casi completamente taurino.

Suponemos que la película será estrenada en un local cinematográfico de los que posee don Pedro Balañá.

Por la recopilación,

Manuel Amas



— Este es nuestro último modelo con visión cinemascópica.



DEFECTOS

P. BOYER Y P. FAVEAU

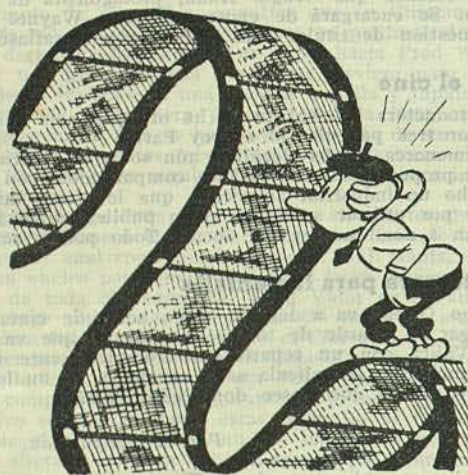
DEFECTOS DE EXPOSICIÓN

1.º El film es gris, los blancos no son puros y los contrastes son débiles: *hay sobreexposición.*

2.º El film es oscuro, los contrastes son grandes: *hay subexposición.*

3.º Hay grano y a veces parece como si lloviera: *hay una muy fuerte subexposición.*

4.º El film es negro. No se ve nada. Se ha olvidado quitar el tapón del objetivo o bien se ha filmado con el obturador cerrado.



DEFECTOS DE VELO

1.º General. — La imagen está cubierta por una especie de niebla particularmente intensa en las lejanías y en el cielo: es lo que se llama *velo atmosférico*. Es debido a la gran abundancia de rayos ultravioleta, cuya acción perjudicial se impide utilizando un *filtro de esculina*.



2.º Total. — En la película no hay nada más que blanco. Si está en los comienzos de la bobina, es que se ha desarrollado demasiada cantidad de película al cargar la cámara. Si está en

el final, es que se ha abierto la cámara antes de estar la película completamente bobinada.

Si el velo es total y se encuentra dentro de la longitud útil de una película inversible es que se ha abierto la cámara durante la toma de vistas.

3.º Marginal. — La película ha sido enrollada muy floja en la bobina, o bien los discos de esta bobina estaban demasiado separados. En ambos casos, al sacar la bobina de la cámara la luz se filtró entre los discos de la bobina y las espiras de la película, velándola en los bordes.

4.º Periódico. — Se encuentra generalmente al principio o al final de la bobina. Es que ha sido expuesta al sol durante cierto tiempo y éste ha llegado a atravesar la cola de protección y cierto número de espiras.



DEFECTOS DE SOL

1.º Reflejos de sol. — Halo, círculos, manchas de luz sobre la imagen. Significa que se ha usado un mal *parasol* o bien, si es bueno, que ha sido mal usado. Se ha operado a contraluz y el parasol, por ser demasiado corto de construcción o porque no se ha alargado el cuello, no ha evitado que los rayos del sol llegaran directamente sobre el objetivo. Hay que impedirlo con cualquier cuerpo negro opaco. Un amigo se puede colocar entre el sol y la cámara. O emplazar la cámara a la sombra de un árbol o de una pared, etc.

Si la montura del objetivo está alargada para hacer de parasol, no se adaptarán los *filtros* al extremo anterior de esta montura, ya que quedaría el objetivo en las mejores condiciones para recibir reflejos de sol. Un filtro debe estar siempre situado al fondo del parasol.



DEFORMACIONES

1.º Las líneas rectas del sujeto aparecen curvadas en la imagen. — El objetivo está mal corregido. Tiene *distorsión*.

2.º En el curso de una panorámica el decorado parece girar en redondo alrededor de la cámara. — El objetivo utilizado ha sido ciertamente un *gran angular*, no *rectilíneo* sobre los bordes del campo.

3.º El sujeto se deforma extravagantemente. — Había entre el sujeto y la cámara un vidrio defectuoso cuyas caras no eran paralelas, o una fuente de aire caliente cuyos torbellinos, al subir, provocaron las deformaciones.

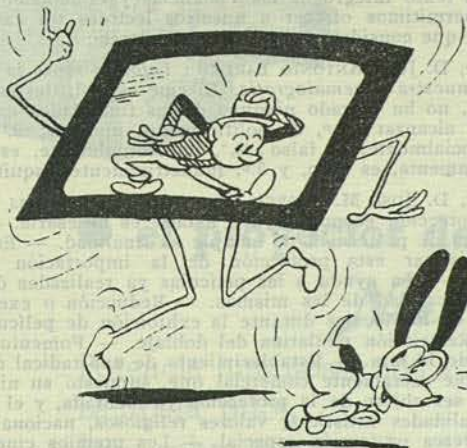


DEFECTOS DE ENCUADRE

1.º El sujeto está encuadrado de forma incoherente. — No se habrá mirado por el visor mientras se rodaba.

2.º Las dimensiones del sujeto no son las esperadas. — Se habrá filmado mirando por un visor que no correspondía a la distancia focal del objetivo empleado.

3.º El sujeto está parcialmente cortado por el cuadrante, tiene los pies o la cabeza fuera del encuadre o sale por los lados. — Si se ha encuadrado correctamente es que no se hizo la corrección de paralaje.

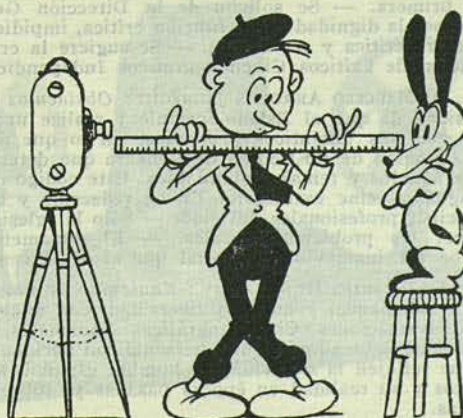


DEFECTOS DE ESTABILIDAD Y MOVIMIENTO

1.º La proyección salta. — Si el proyector funciona correctamente y está bien cargado es que el garfio de la cámara está desarreglado.

2.º Si el sujeto salta dentro del cuadro. — Se ha filmado sin trípode sin tomar precauciones. El trípode es malo, se ha utilizado un teleobjetivo sin inmovilizar debidamente la cámara o se ha realizado una toma en marcha («travelling») en malas condiciones.

3.º Imagen con barridos. — Se han hecho las panorámicas demasiado rápidas.



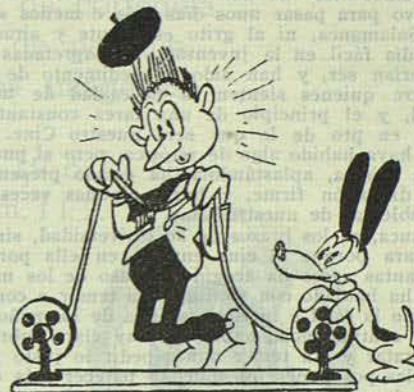
DEFECTOS DE ENFOQUE

1.º Con objetivo de foco fijo, las lejanías están desenfocadas. — El objetivo está mal atornillado o desajustado.

2.º Con el objetivo de foco fijo, los primeros planos quedan desenfocados. — No se ha utilizado la lente de aproximación correspondiente a la distancia de la cámara al sujeto.

3.º Ciertos planos están enteramente desenfocados. — Se ha olvidado enfocar o bien ha habido equivocación al medir la distancia. También es posible una confusión de números al regular el arco de distancias del objetivo, por ejemplo 0,5 en vez de 5, o tal vez se ha filtrado a través de un espejo olvidando las leyes de la reflexión (medir la distancia como si el sujeto estuviera simétrico con relación al espejo), o al filmar bajo el agua se han olvidado las leyes de la refracción (2 metros bajo el agua equivalen a 3 metros en el aire).

4.º Se cree haber enfocado correctamente y sin embargo todo está desenfocado. — El objetivo desenfoca, está sucio o bien la película no ha sido colocada correctamente en la guía de la cámara.



DEFECTOS DE METRAJE

1.º Faltan escenas. — Se ha filmado sobre las colas de carga o de protección.

2.º Escenas extrañas que no se recuerda haber filmado. — La cámara las ha filmado cuando, después de cargarla, se ha probado su funcionamiento, pasada ya la cola de carga, o cuando, al terminar, con película todavía útil en la cámara, se la ha hecho funcionar pensando que sólo quedaba la cola de protección. En lo sucesivo hay que prestar más atención al contador.

3.º Las sobreimpresiones están desfasadas o no han quedado como se había previsto. — Una vez más, no se ha prestado la debida atención al contador de la cámara.



DEFECTOS DE CADENCIA

1.º Los movimientos son acelerados y la imagen con sobreexposición. — La cámara funcionó lentamente. Compruébese su velocidad sobre el tambor del regulador.

2.º Los movimientos son lentos y la imagen con sobreexposición. — La cámara funciona demasiado rápidamente.

(Pasa a la pág. 32)

LOS PUNTOS SOBRE LAS IES DEL CINEMA ESPAÑOL

(Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales)

Por Jorge JUYOL

Quando aparezca este número de OTRO CINE, estarán ya lejos en el tiempo estas Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, pero no por ello ha de resultar inactual mi comentario.

Las «Conversaciones» no han sido sembradas a la sombra de un justificativo para pasar unos días más o menos «folklóricos» en la bella Salamanca, ni al grito estridente y airado portavoz de una rebeldía fácil en la juventud. Las apretadas tareas salmantinas querían ser, y han sido, el sedimento de una unión periódica entre quienes sienten la necesidad de un auténtico Cine Español, y el principio de una tarea constante, ardua y desinteresada en pro de lo que será nuestro Cine. No quiero decir que no haya habido algo de retórica, pero sí puedo afirmar que sobre la misma, aplastándola, ha estado presente en todo momento la discusión firme, y hasta algunas veces acalorada, sobre los problemas de nuestro Cine.

En Salamanca, en los brazos de su Universidad, sin que nadie se escandalizara porque el cine entrara en ella por la puerta grande que tantas veces ha acogido el paso de los maestros del saber, no se ha hablado con sordina, con temor a compromisos; no ha imperado la fácil e ineficaz política de los paños calientes, sino la de la contundencia, hablando muy claro sobre todos los conceptos a tratar y sin temer nunca pedir lo justo y razonado, aun en aquellas posiciones que puedan parecer más extremas.

Hemos condenado el vicio, la corrupción de nuestro pretendido cine, y porque lo amamos, hemos dado las bases para que nazca de nuevo. Los oídos de mercader estarán presto en servicio de intereses inconfesables, pero quienes quieran oírnos y leer nuestras conclusiones, que en su versión íntegra tengo a disposición, deberán reconocer que con la rápida puesta en práctica de las medidas solicitadas, nuestro cine, el cine español, muy pronto sería una hermosa realidad, despertando de su sueño de panderetas inútiles.

Ahora bien, nadie de los que han tenido la suerte de estar en Salamanca puede creer que así, de golpe, por arte de magia y tras cinco días de trabajo, vamos a cambiar radicalmente al cine español o, lo que es decir lo mismo, vamos a salvarle. ¡No! Sabemos que en lo hecho está la semilla que si cuidamos con cariño ha de fructificar, aunque deban pasar para ello muchos años y oírse muchas opiniones airadas, que son necesarias en este letargo conformista en el que flotamos.

También es importante hacer constar que «nuestras conclusiones» no son las de unos universitarios más o menos exaltados, sino la opinión, el sentir unánime que flota desde hace años en la atmósfera de quienes sufren pensando en la Cenicienta del cine español. Los que han dicho «¡Basta!» en Salamanca, son fuerzas representativas que abarcan los más diversos campos de la cinematografía, desde el cine amateur, que he defendido a punta de lanza, hasta el profesional más artísticamente honrado. Por ello he creído oportuno citar, a modo de aval, los nombres de nuestros dos primeros realizadores, Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem; el de Manuel Villegas López, la figura más relevante entre los ensayistas y críticos cinematográficos; el de José M.^a Escudero, ex-director General de Cinematografía y Teatro; el de Manuel Rabanal Taylor, colaborador en estas páginas, Jefe Nacional de Cine del S.E.U.; el de Fernando Fernán Gómez, actor número uno de nuestro cine; el productor y realizador José Luis Saenz de Heredia; el profesor del I. I. E. C. y director cinematográfico, Antonio del Amo, y para no hacer interminable la lista citaré al observador italiano Guido Aristarco, director de la importantísima publicación «Cinema Nuovo».

Y toda esta labor cargó sobre las espaldas de un hombre joven e inteligente, nuestro desde entonces gran amigo Basilio Martín Patino, alma de las «Conversaciones», director del Cineclub Universitario del S.E.U. de Salamanca, quien con su equipo de colaboradores ha querido demostrar que el Cineclub, al que tan pocos prestan atención y al que demasiados desprecian, ha sido escuchado nada menos que en la capital de las Letras.

La juventud del Cine español ha hecho resonar las paredes del Paraninfo de la primera Universidad hispana, desde cuyo lugar de honor su Rector, don Antonio Tovar, en el acto de clausura, dijo: «Que nuestra Universidad dé al cine lo que el cine merece», como queriendo dar ejemplo para que la España intelectual oiga la importante voz de las imágenes, otorgándole su valor real, sin posibles encogimientos de hombros.

Conste ahora, que no queremos echar las campanas al vuelo, porque justamente el trabajo acaba de empezar. Los que amamos al cine y con él al cinema español posible, estamos emplazados. Cumplamos, pues, con los principios que defendimos en Salamanca.

Yo, desde la capital catalana, atribuyéndome la representación de cuantos están con nosotros, saludo a quienes han colaborado en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, e invito a cuantos sienten el cine a seguir nuestro camino.

Como el último de sus colaboradores, pido también a OTRO CINE que, en su calidad de revista independiente, siga abriendo sus páginas a nuestra inquietud.

Y a Barcelona, recoja con amor la idea que le brindo de ser la organizadora de las II Conversaciones Cinematográficas Nacionales. A todos nos consta puede hacerlo. Ahora bien; a quienes no lo sepan, debo advertirles que se trata de estudio honrado. El bombo y los platillos no caben en el aula.

RESUMEN DE LAS PONENCIAS Y CONCLUSIONES

Aunque sería nuestro deseo, nos resulta totalmente imposible publicar el texto íntegro de las Ponencias y Conclusiones, y por ello nos permitimos ofrecer a nuestros lectores un extracto de los puntos que consideramos de mayor interés:

Ponente, D. JUAN ANTONIO BARLEM: *Informe sobre la situación actual de nuestra Cinematografía.* El cine español, después de sesenta años, no ha logrado ninguna de las finalidades que estaba obligado a alcanzar: 1.º, es políticamente ineficaz; 2.º, el cine español, socialmente, es falso; 3.º, intelectualmente, es ínfimo; 4.º, estéticamente, es nulo, y 5.º, industrialmente, raquítico.

Ponente, D. JOSÉ M.^a GARCÍA ESCUDERO: *Problemas económicos.* La protección económica del Estado es necesaria. — El actual sistema de protección no cumple su finalidad. — Es imprescindible separar esta protección de la importación de films extranjeros. — La ayuda a las películas ya realizadas debe fundarse en la calidad de las mismas. — Reducción o extensión de impuestos en los locales durante la exhibición de películas españolas. — Restricción paulatina del doblaje. — Fomento del cine comercial de 16 mm. — Establecimiento de una radical distinción entre el cine meramente comercial que, supuesto su nivel artístico, debe ser objeto de la protección ya mentada, y el cine que por sus calidades artísticas, valores religiosos, nacionales o sociales, merezca protección especial. — Los premios cinematográficos deben premiar únicamente la calidad artística. — Las declaraciones de interés nacional deben reservarse a las películas con valores que las justifiquen.

Ponente, D. JOSÉ M.^a PÉREZ LOZANO: *Necesidad de una crítica.* En esta ponencia se denuncia la venta de la crítica a diversos factores e incluso se citan casos en los que el crítico, por ejercer honestamente su función, ha sido amenazado en su integridad física. Ponencia movida e interesantísima. Necesitamos una crítica honesta y libre, que tenga presente los principios fundamentales, éticos y sociales, que rigen el cine como arte de nuestro tiempo. — Sugerimos a los responsables de las publicaciones españolas la selección, para la función crítica, de hombres inteligentes, honrados y formados en los principios aludidos en la conclusión primera. — Se solicita de la Dirección General de Prensa vele por la dignidad de la función crítica, impidiendo toda confusión entre crítica y publicidad. — Se sugiere la creación de una Asociación de Críticos Cinematográficos Independientes.

Ponente, D. MARCELO ARROITIA JAUREGUI: *Obstáculos a nuestro cine.* Necesidad de que el Estado formule y realice una política congruente con sus auténticos principios, en lo que al cine se refiere. — Creación de un Código de Censura que determine con claridad los asuntos y temas inabordable. Este código debe aplicarse por igual al cine extranjero. En su redacción y aplicación deben participar profesionales del cine. — Sólo la Iglesia docente debe resolver los problemas morales. — El dictamen de censura debe ser inamovible, al igual que el de la censura.

Ponente, D. RICARDO MUÑOZ SUAY: *Contenido de nuestro cine.* Reunidos en Salamanca, y en su Universidad, con motivo de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, creemos que nuestro cine debe adquirir una personalidad nacional creando películas que reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos y su realidad en épocas pasadas y, sobre todo, en nuestros días.

(Pasa a la página 31)

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

● la cámara de 8 mm.

Nizo Helimatic

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., f1:1,9 ó f1:1,5

Teleobjetivo de 36 m/m. f1:2.



● el proyector de 8 mm.

Nizo Lucia

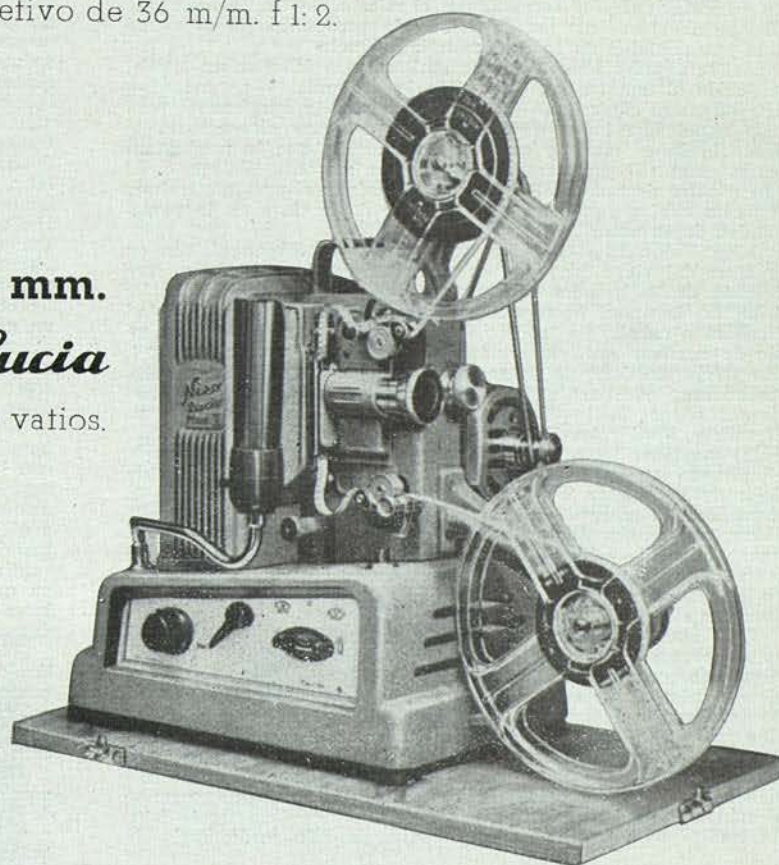
Potencia luminosa: 500 a 750 vatios.

Lámpara piloto.

Paro sobre imagen.

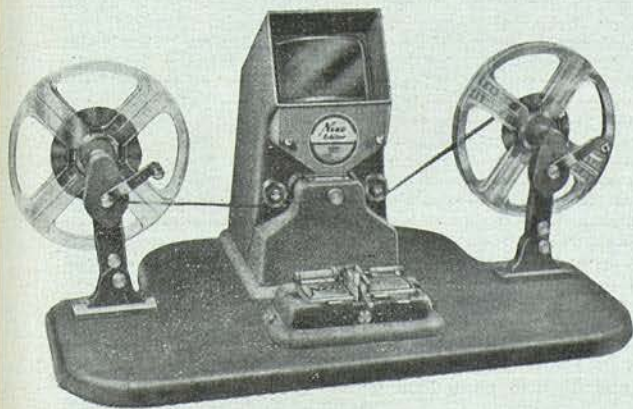
Marcha atrás.

Doble garfio de seguridad.



● y la visionadora

animada *Nizo Editor*



REPRESENTANTE GENERAL EN ESPAÑA

Tablet Wehrli S.A.

Teléfono 39 33 36

C. José Bertrán, 3

BARCELONA

King Vidor en una toma
de VIDA BOHEMIA,
con Lilian Gish

KING VIDOR AL DESNUDO



«El punto de vista personal es el todo, lo mismo si el artista pinta un cuadro que si escribe un libro o está refiriendo una historia con una cámara cinematográfica. En los últimos años esta cualidad de individualismo está en franca decadencia. En la mayoría de los casos la práctica consiste en que el productor adquiere el argumento, emplee escritores para adaptarlo y siga adelante hasta donde le sea posible antes de llamar al director. Esta manera de proceder tiene una tendencia a hacer que todas las películas parezcan cortadas por el mismo patrón. Yo creo que sólo se devolverá al cine su estado de predominio si se acude a la potencialidad de la expresión individual.»

Así se expresa King Vidor en su libro «Un árbol es un árbol», traducido al español con el título más comercial — ¡y tanto! — de *Hollywood al desnudo* (1). Libro que resulta apasionante para todo aquel que haya vivido el curso del arte cinematográfico desde la época muda y conserve la emoción que le produjeran cintas como *El gran desfile*, *El mundo marcha*, *Aleluya* o *El pan nuestro de cada día*. Y he querido iniciar el presente trabajo con esta cita, porque creo que ella nos da la clave de la personalidad de su autor.

King Vidor debe considerarse como un fenómeno aislado en la Meca del cine. Creo que es el único director americano que después de los grandes iniciadores (Ince, Griffith, incluso el De Mille de la época heroica) haya manifestado una personalidad creadora a caballo de las dos épocas muda y parlante y aún en pie de combate ante los nuevos sistemas del momento actual. (Es preciso no dejar de pensar que la mayor parte de los grandes realizadores que han hecho el cine norteamericano no son americanos puros, desde Chaplin, siguiendo por Lubitsch, Murnau, Sternberg, Ford y los Kazan y Mankiewicz de ahora.) El cine de Vidor mantiene las mejores virtudes de un substrato americano, eliminando en cambio los «americanismos» epidérmicos y sin dejar de ser nunca cine americano en el mejor sentido de la expresión. El mismo confiesa en su libro, con sinceridad que le honra, que carece de lo que se ha dado en llamar «toque continental». «Soy — dice — muy norteamericano en mi manera de enfocar los temas y no puedo nunca tratar un asunto cinematográfico con el complicado refinamiento de los célebres directores europeos.»

Otro interés particularísimo de la personalidad de King Vidor es su vocación innata y su autodidactismo genuino e íntegramente cinematográfico. En la querrela de los intelectuales contra el cine más de una vez se ha esgrimido el argumento de la falta de preparación idónea en el realizador, de su aterrizaje en el cine por carambola — fracasos profesionales, derivaciones azarosas, etc. —. Los directores de cine, se nos dice, no llegan a este campo artístico por el camino de la vocación directa; antes han sido escritores, o artistas plásticos, o ingenieros, o aventureros. Y esto, que es bastante cierto, pero que se explica por la falta de tradición en una actividad artística de sólo medio siglo de

vida, es desmentido en el caso de Vidor, el cual nos demuestra que pueden existir una vocación y una formación encaminadas desde un principio hacia el cine.

Vidor no ha hecho otra cosa que cine en su vida de adulto, y aún dando ésta por iniciada en la edad universitaria. Apenas salido de la adolescencia, siendo aún estudiante de «Escuela Superior», Vidor se mete de portero — y no por necesidad económica — en el primer cine de Galveston (Texas), su ciudad natal; un cine instalado en un almacén. Allí está ocupado doce horas diarias y substituye al operador cuando éste se va a almorzar o comer. King ve una misma película veinticuatro veces cada día y durante dos o tres días. Eran los tiempos de los brevísimos rollos franceses, con Max Linder como estrella máxima. Nuestro mozuelo se familiarizó con los menores detalles de todas aquellas películas. Se empapó de todos los «clisés» de la mímica francesa. Y en las ciento cuarenta y siete veces que vio una producción de carácter extraordinario — ¡tenía dos rollos! —, *Ben Hur*, realizada en Italia, alternó su concentración unas veces en la mímica de brazos y manos, otras en las expresiones faciales, otras en las actitudes de los cuerpos en relación con el pensamiento expresado, y así sucesivamente con los escenarios, la fotografía, etc. Esta fué su escuela teórica de cine. Y tras una carrera de obstáculos pintoresca, audaz y esforzada, a lo largo de la época heroica del cine yanqui — una carrera que parece un guiño para una sabrosa película —, Vidor llegó a ser un consagrado director de cine. ¿De dónde procedía? ¿De qué campo artístico o actividad profesional o disciplina universitaria? Del cine. Luego, ¿qué formación específica requiere la dirección cinematográfica?

El propio Vidor afirma que un buen director debe hallarse familiarizado con todo arte o artesanía que pueda relacionarse con la producción de una película. Debe ser, hasta cierto punto, actor y escritor, escenógrafo y fotógrafo, músico, pintor y técnico. Nunca debe verse supeditado por completo a la decisión o al juicio de otra persona. Para sacar el mejor resultado ha de tener una concepción total de la película en su conjunto. «La explicación fundamental de la pobreza de tantas cintas radica en que el proyecto, aunque se inició generalmente con las mejores intenciones y dentro de una completa integridad, se diluyó después en el curso de la realización.»

Vidor estudia y aprende siempre, aún después de haber realizado sus mejores películas, las que le dieron renombre. Una vez es ante los problemas de la sonorización, otras por los del color, más tarde por los de las grandes pantallas; innovaciones de última hora ante las cuales se enfrenta con espíritu juvenil este hombre que lleva treinta y cinco años bregando.

De que Vidor posee un sentido innato del cine nos da testimonio su concepción musical del ritmo cinematográfico antes de que el sonido acompañara a la imagen. En su película *Locuras de juventud* (1923), había una fuga de presos y los reclusos huían en un automóvil veloz y blindado, siendo perseguidos por otros coches e incluso un viejo aeroplano Jenny. «Yo estaba muy influenciado por alguna de las secuencias de persecución de Griffith — escribe Vidor — y decidí planear ésta con un crescendo musical preciso. Elegí trozos aprovechables de discos sinfónicos cuyo tempo parecía convenir a la acción particular que yo tenía en la mente. Después, sentándome al lado de un fonógrafo y con un metrónomo establecí el ritmo oportuno y lo anoté al margen del guión». A esto lo llamaba Vidor «música silenciosa», y luego en *El gran desfile* (1925), desarrolló esa técnica de una manera impresionante. Quería Vidor hacer sentir la proximidad de la muerte en la marcha de las tropas americanas hacia el frente. Por medio de un metrónomo estableció el tempo del movimiento de unos soldados en un cortejo funeral, pasaje de uno de los múltiples rollos auténticos de la Gran Guerra del 14 de que dispuso para documentarse, y utilizó luego en el ro-



Del film EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA

daje el mismo metrónomo mientras que un tambor amplificaba el tic-tac de tal modo que pudiera oírse en un círculo de varios cientos de yardas. Instruyó a los soldados para que cada paso que dieran se ajustara a un golpe del tambor, así como cada movimiento de cabeza, levantamiento de un fusil, etc. «Aquellos extras, que eran veteranos de la AEF y habían servido en Francia, pensaron que yo me había chiflado. Un veterano inglés preguntó si estaba tomando parte en un ballet sangriento. Eso era exactamente: un ballet de muerte».

Más tarde, ya en pleno dominio del cine sonoro (1934), Vidor vuelve a conseguir una secuencia antológica sobre su método. La traída del agua en *El pan nuestro de cada día*, maravilloso pasaje cinematográfico que está en la mente de cuantos vieron esa obra. La comunidad rural formada por los sin-trabajo ve cómo la sequía va destruyendo su cosecha de maíz. El héroe, abatido por el fracaso de su experimento, decide huir y en su fuga descubre que el agua corre por uno de los arroyos de la montaña en la más alta sierra que domina los terrenos de la granja. El hombre regresa y organiza el grupo que en una última y desesperada jugada construirá un largo acueducto y traerá el agua de las montañas a los campos resecos. Dice Vidor que resolvió tratar la construcción del acueducto tal como imaginaba que un coreógrafo planearía los movimientos de un ballet. La apertura de la presa y la avalancha final del agua proporcionarían la plena culminación orquestal. Prescindió de todo el equipo de impresión sonora — cosa rara en aquellos tiempos iniciales de la nueva modalidad en que el cine andaba prisionero de la «jirafa» (micrófono) — y volvió a recurrir al metrónomo y al tambor. Los picos se movían al ritmo de 1 y 3, las palas extraían la tierra al ritmo de dos y la arrojaban al de cuatro. Cada escena se tomaba a un tiempo estricto de 4-4 con la velocidad del metrónomo aumentando incesantemente y cuando ésta no podía acelerarse más recurrió Vidor a disminuir la velocidad de la cámara, lo que a su vez aumentaba el tempo de los trabajadores. El montaje y fotografiado de este episodio requirió diez días. En el film llenaba ochocientos pies de longitud, cuando sin su unificación dentro de una pauta musical no hubiera podido ocupar más que unos pocos planos.

Las mejores películas de Vidor fueron concebidas por él mismo, si no en su completo desarrollo argumental por lo menos en sus ideas fundamentales. Así, por ejemplo, *El gran desfile*, *El pan nuestro de cada día* y *American Romance* (esta última, de 1944, no estrenada en España) responden, a pesar de su distancia de diez en diez años, a la idea de una especie de trilogía temática sobre guerra, trigo y acero que llevaba Vidor en su mente y que no dejó hasta ver realizada, siendo inspiradas cada una de ellas en hechos histórico-sociales (la primera guerra mundial, la gran crisis norteamericana de 1930-33 y la segunda guerra mundial, por el mismo orden).

Sorprenden en su concepción de *Y el mundo marcha* (1928) — su obra, a mi entender, más personal, más profunda y más anticipada — las ideas precursoras a tan largo plazo de lo que hoy entendemos por neorrealismo. He aquí un fragmento de la conversación entre Vidor e Irving Thalberg en la que apuntaron sus primeras ideas relacionadas con dicha película:

— «Me imagino a un hombre como otro cualquiera, un hombre de la calle, que pasa por la vida y observa que a su alrededor las cosas tienen mucho de drama.

— ¿Por qué no dijiste esto antes?

— Jamás había pensado en ello hasta este momento.

— ¿Y el título?

— Pues quizá *Uno de la masa*».

Ya adelantado el proyecto, Vidor pensó que si pudiera en-



comendar el principal papel a un actor desconocido, ello daría un aspecto mucho mayor de autenticidad a la cinta. Y decidió buscar a un joven cualquiera, uno de la masa. Así elevó de extra a estrella a James Murray, cuyo drama personal es sobriamente referido por Vidor en el libro.

De su idea de hacer una película sobre los negros, alimentada durante varios años, y siempre rehusada por los productores, surgió por fin *Aleluya* (1929). «El medio ambiente de mi juventud en los poblados de los aserradores de madera de mi padre, en el este de Texas, había impreso en mi mente recuerdos indelebles de la gente de color y había oído cómo se acunaba cada noche a mi hermana cantándole para que se durmiera el mejor repertorio de los cantos espirituales negros del Sur... Con la invención del sonido contó Vidor que tenía un nuevo argumento a su favor ante los productores, y se puso enseguida a confeccionar una lista de escenas aprovechables para su film: bautizos en el río, funciones religiosas acompañadas por cantos espirituales, oraciones de los negros, música de banjo, el blues...

El drama del choque de las ideas del artista creador con la mentalidad y los intereses de la gran industria del cine, se refleja a lo largo del libro de Vidor, unas veces con aguda ironía, otras con trazos caricaturescos y otras con honda amargura. Sin necesidad de rebuscar y acentuar la nota de escándalo, que parece ser la premisa de todo libro sobre Hollywood, el ambiente de la Meca del cine y el perfil de muchas de sus figuras destacadas aparecen con trazos muy humanos, y creo que sinceros, en el libro de King Vidor. En este aspecto resulta emocionante el relato del rodaje de *Vida bohemia* (1926), film basado en la novela de Murger, y su evocación de la singularísima personalidad de Lilian Gish, de quien Vidor afirma que «el cine no ha conocido jamás una artista más exquisita».

Lilian quiso saber con unos días de anticipación cuándo se rodaría la escena de la muerte de «Mimi». «Me pidió una anticipación de tres días y observamos que cada día iba aumentando su palidez y demacrándose por momentos. Cuando llegó al set aquel día fatídico la vimos con los ojos hundidos y las mejillas chupadas y observamos que los labios se le curvaban hacia fuera y estaban resecos y marchitos... Al fin llegó la escena en que «Rodolfo» transporta a la moribunda «Mimi» a su pequeño lecho. Dejé que la cámara continuase operando sobre su inerte figura y sólo me decidí a ordenar el corte cuando vi que Miss Gish se veía obligada a inspirar aire después de haber mantenido el aliento detenido para simular su muerte. La artista no respiraba... Demasiado asustado para poder pronunciar la única palabra que tenía la virtualidad de detener el movimiento de la cámara, permanecí absorto un tiempo que me pareció de varios minutos de duración. Al fin agité la mano ante la cámara como una señal para que se detuviera. Lilian no había hecho aún ningún movimiento. John Gilbert se inclinó sobre ella y murmuró suavemente su nombre. Poco a poco fué abriendo los ojos. Al fin se permitió respirar profundamente por vez primera desde que la escena había comenzado... Fué necesario humedecerle los labios antes de que pudiera hablar...»

Puede que se juzgue exagerada por parte de su narrador esta evocación. Mucho más conociendo, como todo el mundo conoce hoy, gracias a manifestaciones y escritos de los propios artistas, la difícil puesta en situación del intérprete ante la cámara. Sin embargo, yo tengo un duende que me aconseja confiar en la honradez de Vidor. Ese geniecillo no es otro que la impresión que produjo en mí mismo aquella escena vista en la pantalla. Impresión que dejó guardada en mi retina la imagen de Lilian Gish en la sublimación de su poquedad física, para que dieciocho años más tarde reviviera mentalmente con idéntica emoción bajo el conjuro de la pluma evocadora de aquel que la había fijado con su cámara cinematográfica.

J. T.

(1) *Hollywood al desnudo*, de King Vidor. Editorial AHR. Barcelona.



XVIII CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

EL COLOR TRIUNFA

Por JOSE TORRELLA

IMPRESION GLOBAL

Creo que el Concurso de este año pasará a la pequeña historia de nuestro pequeño cine como el del triunfo del color. Cinco de los siete films que han tenido Medalla de Honor son en color. Concretamente, los que han quedado situados en cabeza de cada uno de los tres géneros básicos (Documental, Fantasía y Argumento) son en color. Y, más concretamente aún, el que ha merecido el Premio Extraordinario es, por vez primera, en color. Vale decir que el cine amateur permite obtener una fotografía en color de una matización y una suavidad extraordinarias y superiores al tecnicolor profesional.

Otra nota destacada del Concurso de este año es el avance masivo de «los jóvenes». Pero de esto hablaremos más detenidamente al referirnos a los films de Argumento, puesto que argumentadas son sus películas.

Empezaremos refiriéndonos a los films Documentales, que abrieron las sesiones de clasificación. Y lo haremos siguiendo el mismo orden en que fueron proyectados.

I

FILMS DOCUMENTALES

Navidades hogareñas, 9,5 mm. 125 m. (No clasificado). — Film típicamente familiar y típicamente novato. Extenso en demasía para mostrarnos algo tan común como la celebración hogareña de las fiestas familiares por excelencia de Navidad, Año Nuevo y Reyes. El tema es simpático y cumplidamente seguido; incluso con exagerada prolijidad, puesto que el autor no nos perdona detalle. Todo en interiores, resuelve bien su iluminación. En algunos pasajes (p. e. la mañana de Reyes) se consigue incluso un clima hogareño cálido y vivo. Hay, sin embargo, un fallo esencial: el cabeza de familia no aparece nunca, ni en breves ocasiones excepcionales en que bien hubiese podido confiar la cámara al chico mayor. Ello da la sensación de un hogar sin cabeza, llegando al extremo de ver a la madre vestida de noche, dispuesta a salir para celebrar la Nochevieja, pero ignorando con quién. Un detalle que produce mal efecto es el calendario que con tanta insistencia se utiliza para el paso del tiempo, el cual, además de no ofrecer ningún atractivo gráfico (tan apropiado como hubiera sido un grabado navideño) parece que se proponga una fácil publicidad comercial, no creyendo que fuese éste el ánimo del autor.

Solsona en blanc, 9,5 mm. 80 m. Salvador Baldé, de Barcelona. Mención Honorífica. — Reportaje de esquí, iniciado con unas tomas humorísticas a base de una joven neófita. Buenos contraluces de paisaje nevado. Los ejercicios deportivos son bien



Del film MARINADA



Del film PRIMER CENTENARIO DE LA CARRERA DE INGENIEROS INDUSTRIALES

registrados por la cámara. Interés documental relativo. Luminosidad fotográfica irregular.

Sant Llorenç del Munt, 9,5 mm. 80 m. Salvador Baldé, de Barcelona. Mención honorífica. — Son, desde luego, tomas del macizo vallesano, pero no puede considerarse el conjunto como el documental esperado de «Sant Llorenç». Lo mejor es la secuencia del carbón vegetal y los fotogramas de vuelo de pájaros que sirven de enlace a los temas. La fotografía, a pesar de ser estimable y con algunos fotogramas seleccionados, no alcanza a darnos íntegramente la belleza agreste de aquellos parajes.

Pontífex Pastor, 9,5 mm. 100 m. Salvador Baldé, de Barcelona. Medalla de Cobre. — Partiendo de un breve reportaje de la consagración de un obispo, el cineasta, con más ambición que éxito, ha montado un paralelismo simbólico: Pontífex y Pastor. Las ceremonias del rito de consagración del «Pontífex» se traducen en los fotogramas del «Pastor», basados en parábolas evangélicas. Naturalmente, las imágenes del rito son reales y elaboradas las otras, y su calidad fotográfica respectiva es muy dispar. El intento es muy loable pero el conjunto adolece de cierta confusión.

Cop d'ull a Girona, 9,5 mm. 170 m. Joaquín Puigvert, de Viloví de Oñar, y Carmen Solá, de Girona. Mención Honorífica. — El principal defecto de esta cinta es su extensión. Sobran muchos fotogramas, aunque los haya bastante buenos. Pero conviene en los documentales desear lo común y limitarse a lo específico. P. e., hay unos escaparates de tiendas modernas, iguales a cientos de escaparates de una ciudad cualquiera, que de ningún modo tenían que intercalarse entre las piedras características de Girona. Lo mejor es el pasaje de las murallas, con buenos encuadres y sabor romántico. Bonísimo el fotograma del clérigo subiendo la escalinata de la Catedral, lo malogra un montaje arbitrario. El pase a color del final, con el Parque de la Dehesa, no se justifica ni siquiera por su calidad cromática. El comentario de introducción y epílogo, breve y digno. En el curso de la proyección faltan algunas indicaciones, aunque sumarias.

Estampas de Málaga, 8 mm. 60 m. Manuel Bravo y Federico Torres Cuesta, de Málaga. Mención Honorífica. — Dividido este documental en cuatro partes completamente diferenciadas por su tema: Pescadores en la playa, Puerto, Catedral y Alcazaba, lo mejor (lo único valorable en concurso) es la primera, con certero ambiente y buenos encuadres de pescadores. Lo demás carece de personalidad.

Semana Santa malagueña, 8 mm. 60 m. (No clasificado). — El cineasta se ha limitado a impresionar desde casi un único emplazamiento y punto de mira el desfile de los pasos de Semana Santa en la noche malagueña. Su principal mérito es haber logrado una buena iluminación.

Toros en Castilla, 8 mm. 60 m. (No clasificado). — La cámara nos ofrece un recorrido por varias plazas improvisadas en pueblos castellanos, terminando en el ruedo segoviano. A pesar de la variedad de escenario, el tema único del torero llega a ser monótono, no estando tratado con un buen montaje, una buena planificación y una buena luz. El tema tiene, desde luego, su atractivo de casticismo, y más siendo visto en color, pero necesita más vivacidad y bastante poda.

Castillos segovianos, 8 mm. 65 m. (No clasificado). — El color está logrado y son de señalar las tomas finales con las danzas ante el fondo del Alcázar. Pero todo el film adolece de inseguridad de cámara y movimientos de vaivén y sube-y-baja, o sea panorámicas que avanzan y retroceden bisando encuadres sin justificación. El tema es prometedor documentalmente y valdría la pena que el cineasta lo rehiciese con más experiencia y preparación.

Exacta Le ofrece

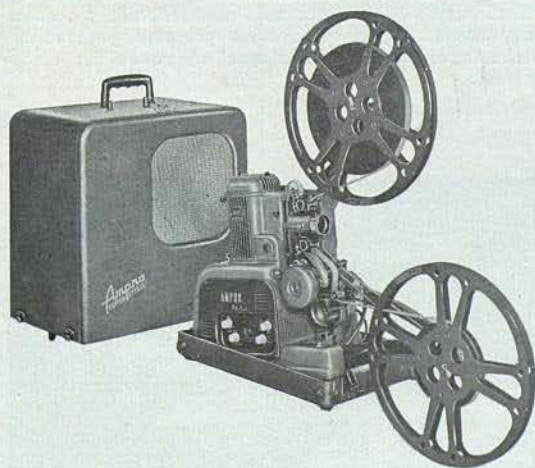
LOS MEJORES EQUIPOS DE CINE SONORO
Y MAGNETOFONOS

AMPRO
FAMOSOS POR SU CALIDAD



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

**"SUPER"
STYLIST**



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

STYLIST
"DELUXE"



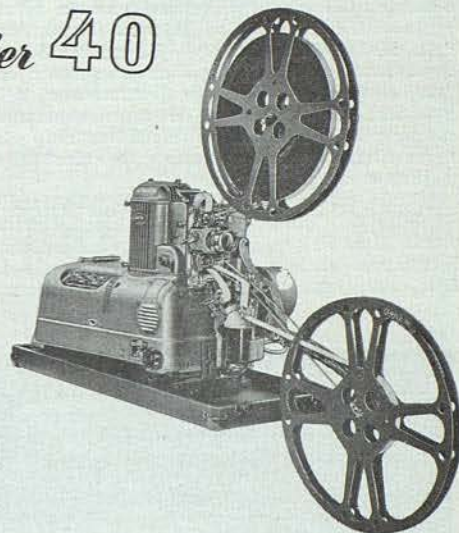
El más sencillo y completo proyector. Lámpara de 750 vatios. Un solo botón de control para marcha adelante, atrás, paro sobre imagen y rebobinado.

Champion



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

Premier 40



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

hi-fi



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

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

Glosa a Murcia, 8 mm. 20 m. Julián Oñate. Medalla de Cobre. — Con el fin de disciplinar la cámara, el cineasta ha tejido un documental de Murcia sobre el cañamazo sonoro de un himno localista. Como fondo de imágenes filmicas, no parece muy apropiado el himno, que con su masa de voces y conjunto orquestal más bien estorba la atención debida a la imagen, pero lo cierto es que gracias al pie forzado la cinta adquiere un montaje breve y una densa variedad de imágenes muy estimables, con buen color además. El culminante final del himno no encuentra su equivalencia en la visualización.

Madrid en corto metraje, 16 mm. 90 m. (No clasificado). — A través de este documental, la capital de España se nos antoja una ciudad solemnemente triste y sin vida. Ritmo y luminosidad fotográfica corren parejas con los temas. ¿Por qué el cineasta ha captado todos sus fotogramas madrileños buscando ocasiones en que no transitara un alma?

Marinada, 16 mm. 75 m. Arcadio Gili, de Sabadell. Medalla de Plata. — El film arranca con una serie de fotogramas magníficos, y bien ritmados, que van de sorpresa en sorpresa. Luego se relaja ese control riguroso y se producen reiteraciones innecesarias. Con unos tijeretazos ganaría mucho.

Sant Miquel del Fai, 16 mm. 65 m. Arcadio Gili, de Sabadell. Medalla de Honor. — El motivo documental es atractivo: imponentes saltos de agua en un paisaje de maravilla. Y, además, el film los sigue sin divagaciones. A falta de una ilación temática, el agua sirve de nexo constante, a modo de leitmotif, y nos la ofrece en encuadres muy elaborados, con verdaderas filigranas de fotografía y de color. El conjunto tiene ritmo y justeza de proporciones.

Otoño en Andorra, 16 mm. 90 m. Arcadio Gili, de Sabadell. Medalla de Cobre. — El color no desmerece de los dos anteriores films del mismo autor. Pero éste baja por sus frecuentes incursiones en motivos banales sin interés documental y por su falta, muy acentuada, de rigor constructivo.



Del film *OTOÑO EN ANDORRA*

Del impresionismo al arte abstracto, 16 mm. 60 m. Medina Bardón, de Murcia. Medalla de Cobre. — Pensando de lleno en la línea del documental de Arte, no alcanza un mérito destacado como tal ni por vía didáctica ni por vía cinematográfica. La curva evolutiva que se desprende del título no aparece explicada en el film, visiva ni oralmente. No hay otra cosa que una sucesión de pinturas y autores sin que se saque de ella conclusión alguna. La cámara insinúa algunos movimientos que no llegan a tener una clara expresividad. De todos modos, el intento es muy apreciable y conviene que los cineastas amateurs insistan en el género sin desanimarse.

Primer Centenario de la Carrera de Ingenieros Industriales, 16 mm. 90 m. José Roig Trinxant, de Oviedo. Medalla de Cobre. — Reportaje bastante completo pero sin la vibración de otras piezas maestras de este mismo cineasta. Lo mejor está en unos metros de rápidos fotogramas que dan una impresión sintética, pero viva, de la ciudad de Madrid cuando la acción se desplaza desde Barcelona a la Capital del Reino.

Marinada, 9,5 mm. 30 m. Joaquín Puigvert, de Viloví de Oñar (Gerona). Mención Honorífica. — Aunque el autor lo inscribió como no documental, por haber intentado hacer con él la interpretación visual de la sardana del mismo título, el jurado pasó el film a documentales, por apreciar que el disco no hacía más que las veces de música de fondo, aunque apropiada al tema, pero sin que la imagen llegara a ser en rigor una interpretación visual de la partitura.



Del film *FLORAL*

Destino: Valencia, 16 mm. 90 m. (No clasificado). — Cuatro amigos deciden desplazarse de Murcia a Valencia, para asistir a un partido de fútbol. Seguimos sus paradas en los pueblos del trayecto y luego su parón definitivo en plena carretera (se trata de un viejo cacharro) mientras va desarrollándose el partido en la ciudad del Turia. Hay en el film un aspecto documental: el trayecto; un aspecto de reportaje: el partido; y un poco de argumento humorístico. Pero los tres ingredientes no llegan a hacer un todo homogéneo, a pesar de que fotográficamente la cosa está bien conseguida.

Floral, 16 mm. 50 m. Medina Bardón, de Murcia. Mención Honorífica. — Sobre el motivo genérico del título, tan apto para el color, se han unido tres partes distintas, cada una de las cuales constituye un pequeño film y sin que de la unión resulte una unidad. Primero son jardines, luego las flores como elemento decorativo subordinado a las imágenes de Salzcillo, que ellas solas merecen un documental, y por último una cabalgata de carrozas adornadas filmada sin especial relieve cinematográfico. El film se salva estrictamente por el color.

Corpus en Sitges, 16 mm. 120 m. José Roig Trinxant, de Oviedo. Medalla de Honor. — Es en este reportaje donde Roig ha puesto un esfuerzo ilusionado. En él nos muestra toda la riqueza geométrica y colorística de las angostas calles de Sitges en la fiesta del Corpus, desde la labor colectiva y paciente de la confección de las alfombras de flores, hasta el paso de la procesión. Y lo ameniza con la leve anécdota de un niño que se apropia unos claveles colorados en contra del aviso materno; la persecución de ese niño por las calles engalanadas y la transformación de las flores en blancas cuando el niño las arroja al paso del Santísimo. Esta trama está desarrollada mecánicamente, sin expresividad, pero vale como pretexto para el documental y debe tenerse en cuenta que no puede ser elabo-

(Pasa a la pág. 32)



Del film *CORPUS EN SITGES*

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



RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22-14-70
BARCELONA

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

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 8,2 x 8, 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



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 Paradis, 10 BARCELONA

XVIII Concurso Nacional (1955)

En los días 2, 4, 6, 9, 11 y 13 de mayo se han celebrado, en el Salón de Actos del Centro, las sesiones de clasificación de los films concurrentes al Concurso Nacional de Cine Amateur.

El número de películas presentadas ha sido de 48, que se distribuyen de la siguiente forma:

En blanco y negro: 29. En color: 19.

De 8 mm.: 14. De 9.5 mm.: 14. De 16 mm.: 20.

De cineastas debutantes: 18. De no debutantes: 30.

Por localidades de procedencia, los films concursantes se distribuyen como sigue: Barcelona, 14; Murcia, 9; Sabadell, 4; Madrid, 3; Oviedo, 3; Tarrasa, 3; Málaga, 2; Segovia, 2; Viloví de Oñar (Gerona) 2; San Sebastián, 1; Lérida, 1; Hospitalet, 1; Mataró, 1; Prat de Llobregat, 1; Vich, 1.

Estos 48 films suponen la participación de 36 cineastas (individuales o colectivos), de los cuales 15 son debutantes y 21 son no debutantes.

El Jurado calificador emitió su fallo, que se inserta en el apartado «Concursos» de este mismo número, y el 8 de junio ha tenido lugar en el Casino del Parque de la Ciudadela la tradicional cena en honor del Jurado con el reparto de premios.

Dicho acto estuvo presidido por el señor Malagelada, de la Delegación Provincial de Información y Turismo, en representación de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y tuvo un brillante y cordial desarrollo, habiéndose sumado al mismo no sólo cineastas y jueces, sino también personas amigas y simpatizantes del cine amateur.

Los días 17 y 20 de junio se han celebrado, en la sala de proyecciones de C.J.I.T., dos sesiones públicas integradas por films seleccionados, constituyendo una representación de lo mejor del Concurso dentro de cada género. Los programas fueron combinados de la siguiente manera:

Primera sesión. — *Del impresionismo al arte abstracto*, de Medina Bardón (Murcia); *San Miguel del Fay*, de Arcadio Gili (Sabadell); *Si la Rambla pudiera hablar...*, de J. F. de Lasa (Barcelona); *Corpus en Sitges*, de José Roig Trinxant (Oviedo); *Momento*, de Medina Bardón (Murcia); *Nocturn*, de José Mesures (Barcelona); *A quien madruga...*, de José Arraut (Barcelona); *Première*, de J. Feliu y P. Balañá B. (Barcelona); *Consumatum est*, de Felipe Sagués (Barcelona).

Segunda sesión. — *El limpiá*, de Pedro Sanz (Murcia); *Marinada*, de Arcadio Gili (Sabadell); *Variación*, de J. Feliu, J. Juyol y P. Balañá B. (Barcelona); *Tres cineastas en busca de un guión*, de A. Altés, L. Jiménez y J. Conill (Vich); *Shok*, de P. Balañá B.; *Nostalgia*, de Enrique Fité (Mataró).

En ambas sesiones se proyectó un reportaje de la cena del reparto de premios, impresionado por Quirico Parés.

No ha podido ser programado el film *Marionetas*, a pesar de haber quedado clasificado como el mejor film de argumento, por deseo expreso del autor, acogido a una de las Bases del Concurso.

El programa impreso de estas dos sesiones públicas contiene un «Ofrecimiento», firmado por Jorge Feliu en nombre de los concursantes, y un comentario con el título de «Encuadre», debido a Francisco Ibáñez, miembro del Jurado.

Otras sesiones

Antes de entrar en el período dedicado íntegramente al Concurso Nacional, la Sección había celebrado las sesiones siguientes, además de las ya reseñadas en números anteriores:

366. — Sesión de homenaje a la memoria del malogrado cineasta olotense Angel Vila, fallecido el año pasado en accidente motorista. Programa: *Olot en primavera*, *Costa Brava*, *Visita a Clará y Bellvespre*. La proyección fué precedida de un parlamento a cargo de José Torrella, quien hizo una evocación del



compañero desaparecido y de su personalidad en el campo de las artes plásticas, cuya faceta tanto influyó, temática y estilísticamente, en sus incursiones en el cine amateur. Asistieron a la velada la viuda e hija de Angel Vila, desplazadas expresamente desde Olot y acompañadas por varios familiares y amigos residentes en Barcelona.

367. — Ciclo «El amateur habla de su película». Jorge Juyol y *Apartado de Correos 1.002*. Presentación, disertación, proyección y cuestionario.

368. — «Historia del Cine». Segunda proyección de fotogramas presentada por la Biblioteca del Cinema de Delmiro de Caralt. «Cine Francés» (épocas muda y sonora), comentados por el propio Delmiro de Caralt.

369. — Sesión de Bienvenida dedicada al cineasta Salvador Baldé, con motivo de su reincorporación al cine amateur barcelonés. Programa: *Tributo a las hadas*, *Exodo*, *Santa Infancia* y *Frágil misantropía*.

Selección para el Concurso Internacional de la UNICA

Esta Sección, como miembro de la UNICA en España, y con la participación de representaciones de otras entidades españolas dedicadas al cine amateur, ha seleccionado para concurrir al XVII Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur, que ha de celebrarse este año en Angers (Francia), los films siguientes:

Categoría Argumento: *Marionetas*, de Pedro Font (Tarrasa).
Categoría Fantasía: *Consumatum est*, de Felipe Sagués (Barcelona).

Categoría Documental: *Corpus en Sitges*, de José Roig Trinxant (Oviedo) y *Si la rambla pudiera hablar*, de Juan Fco. de Lasa (Barcelona).

INFORMACION VARIA

CINE AMATEUR EN LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE (BARCELONA)

La Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge dedicó su segundo Ciclo Cinematográfico al cine amateur. Este ciclo constó de nueve sesiones, desarrolladas en nueve sábados consecutivos desde enero a marzo de 1955. Cada una de las sesiones estaba integrada por obras de un determinado cineasta o grupo y eran comentadas por el Profesor de la Escuela don Tomás G. Larraya. He aquí el contenido de los programas:

Sesión Delmiro de Caralt. — *Montserrat*, *La danza más bella*, *Reporter mecánico* y *¿Memmortigo?*

Sesión I. y J. Castellort y Lledó. — *La caja de cerillas*, *Cupido* y *El Campeón*.

Sesión Enrique Fité. — *Alter ego*, *Porta closa* y *Carrousel*.

Sesión Pedro Font. — *Desengaño*, *Corpus en Montserrat* y *Gotas*.

Sesión Domingo Giménez. — *Fums de glòria*, *Ritmos de un día*, *Reflejos* y *El hombre importante*.

Sesión Juan Llobet. — *Erased una vez*, *Canarios* y *La cámara soñadora*.

Sesión Lorenzo Llobet-Gracia. — *Contrastes*, *Manolo*, *El Peregrino* y *Pregaria a la Verge dels Colls*.

Sesión Felipe Sagués. — *Baile de disfraces*, *Compra-venta de ideas* y *Desirée*.

Sesión «Gente joven». — *Instante*, de Juan Buxó; *Apartado de correos 1.002*, de Jorge Juyol, y *Adventum*, de Jorge Feliu.

No creemos necesario señalar el honor que significa para nuestro cine amateur, esta incorporación de que se le ha hecho objeto a los estudios artísticos de un centro docente de tanta solera como es la Escuela Superior de Bellas Artes barcelonesa.

EL CINE AMATEUR EN «SAN JORGE», REVISTA DE LA DIPUTACION DE BARCELONA

La Excm. Diputación de Barcelona edita una espléndida revista que dirige Guillermo Díaz-Plaja, y en su número 17, enero de 1955, publicó un extenso artículo de Sebastián Gasch titulado «El cine amateur en Cataluña». Este trabajo ocupa tres páginas de la magnífica publicación «San Jorge», con ilustraciones, y en él se hace una cariñosa alusión a OTRO CINE.

BODAS DE ORO DE LA «UNION INDUSTRIAL» (ASOCIACION TECNICA TEXTIL). BARCELONA

Dentro de los actos organizados por la Unión Industrial de Barcelona para conmemorar su cincuentenario, ha tenido lugar una sesión de cine amateur, celebrada el 18 de mayo, con el siguiente programa: *Retorno, Carrousel y Pantomima*, de Enrique Fité; *Golas, Tanhauser y Rojo y azul*, de Pedro Font.

CENTRO DE SAN PEDRO APOSTOL (Barcelona, Alta San Pedro, 25)

En dicho centro se celebró el 13 de marzo una sesión de films amateur de Quirico Parés, que fueron presentados y comentados por José M.^a Aymerich. Programa: *Scherzo, Pastoral, Sonata y Boletada accidentada*.

AGRUPACION CINE AMATEUR DE LERIDA

Dábamós cuenta en nuestro número anterior de la constitución de esa entidad leridana, la cual inició sus actividades con las siguientes sesiones, celebradas en el mes de mayo:

Films de concurso: *Noche mágica*, de Emilio Godes (Barcelona); *Erase una vez*, de Juan Llobet (Sabadell), y *Cupido*, de Castellort y Moncunill (Igualada).

Films leridanos en blanco y negro: *Miscelánea leridana*, de Joaquín Bernat; *Dolor y gozo en la primavera leridana*, del mismo; *La Fiesta de la Vejez*, de M. Estopá; *Andorra*, de A. Sirera; *El circo Amat*, de J. Sanjuán; *Montserrat*, de José Estadella; *La fiesta de primavera*, de F. Tomás.

Films leridanos en color: *Excursiones*, de J. Guiu; *Santa Cruz de Tenerife y Curaçao*, de M. Estopá; *Sinfonía de agua y piedra*, de J. Solé; *Alpinismo y devoción*, de J. Sarrate; *Pastoral*, de A. Sirera; *Lérida es así*, de J. Montaña.

AGRUPACION FOTOGRAFICA DE LEON

Después de celebrado su Concurso Regional, de cuyo fallo damos cuenta en el apartado «Concursos», esta Agrupación celebró dos sesiones a base de films premiados en concursos nacionales e internacionales. Programas: *La cámara soñadora*, de Juan Llobet, y *Porta ciosa*, de Enrique Fité; *Impromptu*, de Pedro Font, *El Campeón*, de Castellort y Moncunill y *Pax*, de José Roig Trinxant.

CINE AMATEUR DE RUBI

La villa de Rubí (Barcelona) celebró el 27 de abril una sesión de cine amateur de carácter eminentemente local. Programa: *Rubí a Roma* (1928); *Jira folklórica* (1935); *Deportivas* (1942); *Cacos y serenos* (1944); *Santa Infancia* (1952), y estreno de la producción 1955 *Lecciones de inglés*, en la que han participado gran número de elementos rubinenses.

CAMARA CLUB DE SABADELL

El 16 de abril presentó esta entidad una sesión dedicada al cineísta mataronense Enrique Fité. Fueron proyectados los films *Taras eternas*, *Fantasia trágica*, *Si el diablo pudiera amar...* y *Nostalgia*. Esta última constituyó una delicadeza de Fité hacia los amateurs sabadellenses al dársela a conocer antes de su presentación al Concurso Nacional.

AGRUPACION DE EX-ALUMNOS DE LAS ESCUELAS PIAS. SABADELL

El 27 de febrero se celebró, en la nueva sala de proyecciones de las Escuelas Pías de Sabadell, una sesión de cine amateur con el siguiente programa: *Cámara soñadora*, de Juan Llobet; *Pinceles*, de Juan Segué; *Lo Pelegrí*, de Llobet-Gracia, y *Corpus en Montserrat*, de Pedro Font. Antes disertó sobre el cine amateur nuestro Redactor-Jefe José Torrella. Con motivo de esta sesión, Torrella ha dedicado al cine amateur su artículo habitual de cine en la publicación «Senda» de las Escuelas Pías de Sabadell.

OTRO CINE ESPAÑOL

Nuestro estimado colega la «Revista Internacional del Cine», dedicó un número extraordinario (el 11-12) de enero-febrero, al cine español, con un contenido literario y gráfico muy interesante. La dirección de la importante revista española no quiso que el cine amateur quedara excluido de la vida cinematográfica del país y encargó un trabajo a nuestro Redactor-Jefe José Torrella, en el cual, con el título «Otro cine español: el amateur», se historia y estudia el movimiento cineístico amateur de nuestra patria.



El guión premiado hoy es:

REENCUENTRO

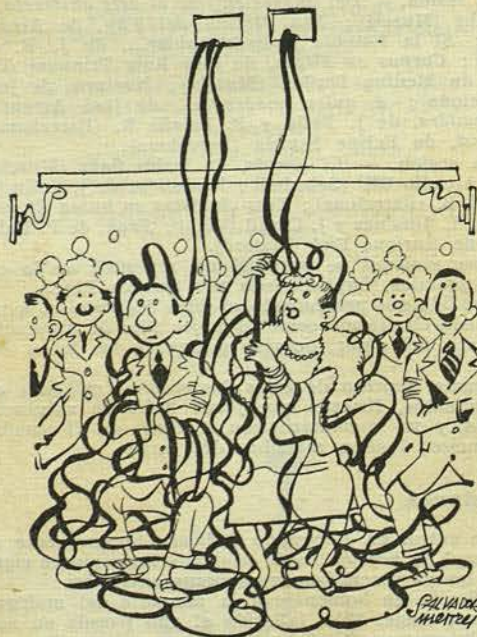
El joven hombre está cansado de su ciudad; sus calles de tanto verlas le parecen todas iguales, monótonas, sin llevar para él mensaje alguno de novedad, y su espíritu inquieto ansía las alas de la liberación. Marchar al extranjero, lejos, muy lejos, allá donde conducen aquellos grandes trasatlánticos cuya partida tantas veces ha contemplado, mientras se llevaban un jirón de sus deseos.

Al fin, un día puede cumplir con su ilusión; tiene ya el billete para la partida, el contrato de trabajo en tierras lejanas; en las Américas soñadas o leídas. ¡Va a partir! Se acabó la monotonía.

Camina hacia la Estación Marítima y va contemplando aquellas calles que le pesan y piensa que se libera de ellas; mas cuando está junto a la pasarela del barco se da cuenta de que jamás podrá volver a la ciudad que queda ya, como una cosa lejana, detrás de los tinglados del muelle. Este «jamás», y esta línea le oprimen y se imagina la visión de la ciudad que se aleja. Lo cotidiano se torna inasequible.

Los pasajeros van subiendo al trasatlántico y él, inmóvil, con la vista fija en la ciudad, ausente a cuanto le rodea. Los que se embarcan le empujan. Se oyen las señales y la sirena que anuncia la partida. Se retira la escalera. El barco se aleja lentamente, y al joven que ha quedado en tierra, no le importa la nave que parte, y liberado de sí mismo, vuelve y reencuentra aquellas calles que ya creía perdidas y que ahora ve de forma distinta. ¡Es bella la ciudad! El la quiere y no se había dado cuenta hasta que sintió próxima la partida.

SOÑADOR



—¡Fíjate, Pepel! Pero si esta película ya la hemos visto...



XVIII CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR (1955)

FALLO

CATEGORIA ARGUMENTO

Medalla de honor

Título	Autor	Premios de cooperación
Marionetas	Pedro Font (Tarrasa)	«Cinematografía Amateur», Barcelona, al mejor desarrollo discursivo; Trofeo «Josep Punsola», cedido por E. Fité a la memoria de su colaborador, al mejor guión literario; OTRO CINE, a la mejor fotografía o colección relativa a un film concursante.
Shock	Pedro Balañá B. (Barcelona)	«Discos Columbia», Barcelona, a la mejor sonorización; «Paillard 8 mm.» y «Bauchet», al mejor film impresionado con cámara y película de dichas marcas, respectivamente.

Medalla de plata

Variación:
I. La huella, de Jorge Feliu.
II. Sincopada, de Jorge Juyol.
III. La aventura de papel, de P. Balañá B. (Barcelona).

«Joyería Serrahima», Barcelona, a las mejores escenas humorísticas: Sincopada; Trofeo Gevaert (cedido por Infonal), Barcelona, adjudicado libremente, a la mejor interpretación masculina: a Matías Molina, por La huella; Casa Pibe (Madrid), adjudicado libremente, a la mejor interpretación infantil: a Mateo Badell, por La aventura de papel.

Redondeces	Pedro Font (Tarrasa)
Première	Jorge Feliu y Pedro Balañá B. (Barcelona)

Medalla de cobre

A quien madurga...	José Arraut (Barcelona)	Premio del debutante, cedido por la Sección de C. A. del C. E. de C.
Tres cineístas en busca de un guión	A. Altés, L. Giménez y J. Connill (Vich)	
La taza de café (Manías)	Francisco Font (Tarrasa)	

Mención honorífica

(por orden alfabético de autores)

El doctor Manoloff	Agora Foto-Cine-Club (Oviedo)	Casa Alexandre, Barcelona, al film más genuinamente amateur entre los no premiados.
L'amic diumenge	Jorge Casamitjana (Barcelona)	«Cidass Films», de Mataró, al film de mayor intuición cinematográfica entre los no premiados.
El llumia	Pedro Sanz (Murcia)	
Ella, él y el deporte	Sergio Schaaff (Barcelona)	

CATEGORIA FANTASIA

Medalla de honor

Consumatum est	Felipe Sagués (Barcelona)	«Juan Bas Bofill», al film de mayor originalidad y audaz expresión cinematográfica; «Tijeras de Plata Delmiro de Caralt», al film que no le sobre ni un palmo; «Salón Rosa», de Barcelona, a la mejor fantasía no argumental; «Paillard 16 milímetros» y «Kodak, S. A.» (Barcelona), al mejor film impresionado con cámara y película de dichas marcas, respectivamente.
Nostalgia	Enrique Fité (Mataró)	«Agrupación de escritores cinematográficos de Barcelona», al guión o argumento más característicamente español; «S. O. M. Berthiot», Barcelona, adjudicado libremente a Juan Tutó, compositor de la música original de este film.

Medalla de plata

Nocturn	José Mestres (Barcelona)	«Paillard Bolex», a los mejores recursos técnicos obtenidos con cámara de dicha marca.
Momento	Medina Bardón (Murcia)	«Jorge Ferret Isern», de Villanueva y Geltrú, al mejor film clasificado y con metraje de 30 m. en 9,5 ó 16 mm. ó 15 m. en 8 mm.; «Paillard Regional», al mejor film impresionado con cámara de esta marca por un amateur residente en la región murciana.

Mención honorífica

Euterpe	Sección de C. A. de la Agrupación «Cervantes» (Prat de Llobregat)
---------	---

CATEGORIA DOCUMENTAL

Medalla de plata

Corpus en Sitges	J. Roig Trinxant (Oviedo)	«Viuda Riba», Barcelona, al mejor film o escenas de reportaje; «Amigos de los Jardines», Barcelona, al mejor film o escenas sobre jardines; «Paillard Regional», al mejor film impresionado con cámara de dicha marca por un amateur residente en la región asturiana.
Si la Rambla pudiera hablar...	J. Fco. de Lasa (Barcelona)	«Industrial Gráfica Española», Barcelona, a la originalidad o perfección en la narración descriptiva de un documental.
Sant Miquel del Fai	Arcadio Gili (Sabadell)	«Luis Baltá», Barcelona, al mejor film o escenas sobre excursiones o viajes.

Medalla de plata

Marinada	Arcadio Gili (Sabadell)	«Junta Provincial de Turismo», al film o escenas que mejor despierten el interés turístico de España.
----------	-------------------------	---

Medalla de cobre

I Centenario de la Carrera de Ingenieros Industriales	J. Roig Trinxant (Oviedo)	«Asociación Nacional de Ingenieros Industriales» (Agrupación de Barcelona), al mejor film de tema o ambiente industrial.
Pontifex Pastor	Salvador Baldé (Barcelona)	«Churry», cedido por doña María Feu de Parés, a las mejores escenas interpretadas por perros o gatos.
Otoño en Andorra	Arcadio Gili (Sabadell)	

Glosa a Murcia Julián Oñate
(Murcia)

Del impresionismo al arte abstracto

Medina Bardón
(Murcia)

Mención honorífica

(por orden alfabético de autores)

Sant Llorenç de Munt

Salvador Baldé
(Barcelona)

Solsona en blanc

Salvador Baldé
(Barcelona)

Estampas de Málaga

Manuel Bravo y
Federico Torres
(Málaga)

Floral

Medina Bardón
(Murcia)

Marinada

Joaquín Puigvert
(Viloví de Oñar,
Gerona)

Cop d'ull a Gerona

Joaquín Puigvert
(Viloví de Oñar)
y Carmen Solá
(Gerona).

Premios regionales. Además de los premios «Paillard Regional» que se han indicado, han sido adjudicados los siguientes, cada uno de ellos al mejor film impresionado con motocrámara Paillard por un amateur residente en cada una de las regiones que se citan: *Semana Santa Malagueña*, de M. Bravo y F. Torres, Málaga (Andalucía); *Madrid en corto metraje*, de Valeriano Herrera, Madrid (Castilla la Nueva); *Toros en Castilla*, de Pascual Marín, Segovia (Castilla la Vieja), y *Declive*, de Javier Aguirre, San Sebastián (Vascongadas).

Premios desiertos. «Cámara Club», Sabadell, a la mejor utilización expresiva de los recursos técnicos; «Mannell Villanueva», Burgos, al film de argumento que mejor exalte el sentimiento católico; «Federación Española de Montañismo» (Delegación Regional Catalana), al mejor film o escenas de alta montaña o escalada; «Paillard 9,5 mm.», al mejor film impresionado con motocrámara Paillard Bolex de 9,5 mm.

PREMIO EXTRAORDINARIO (cedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información). *Consumatum est*, de Felipe Sagués.

Composición del Jurado: Delmiro de Caralt, presidente; José Castillo, José María Aymerich, Juan Llobet, Francisco Flo, Salvador Rifá, Salvador Mestres, Francisco Ibáñez y José Castañer, vocales; José Torrella, secretario.

II CONCURSO REGIONAL DE CINE AMATEUR 1955 MURCIA

FALLO

Premio extraordinario (Copa del Excmo. Ayuntamiento de Murcia)

Al film *Glosa a Murcia*, de Julián Oñate.

GRUPO DOCUMENTALES

Medalla de Plata, *Glosa a Murcia*, de Julián Oñate.

1.ª Medalla de Cobre, *Floral*, de Antonio Medina Bardón.

2.ª Medalla de Cobre, *Del impresionismo al arte abstracto*, de Antonio Crespo y Antonio Medina.

3.ª Medalla de Cobre, desierta.

GRUPO FANTASIA

Medalla de Plata, *Momento*, de Antonio Crespo y Antonio Medina Bardón.

1.ª Medalla de Cobre, desierta.

2.ª Medalla de Cobre, *La locura de la Feria*, de Antonio Medina Bardón.

3.ª Medalla de Cobre, desierta.

GRUPO ARGUMENTO

Medalla de Plata, *El limpia*, de Pedro Sanz Romera.

1.ª Medalla de Cobre, *El pirata*, de Rafael Hernández.

2.ª Medalla de Cobre, *Pesadilla*, de Pedro Sanz Romera.

3.ª Medalla de Cobre, *Un bohemio*, de Julián Oñate.

PREMIOS DE COOPERACION

Copa Paillard, al mejor film de 16 mm., a *Floral*, de Antonio Medina Bardón.

Copa Paillard, al mejor film de 8 mm., a *Glosa a Murcia*, de J. Oñate.

Copa Paillard, a los mejores recursos técnicos, a *Un don Juan redimido*, de A. Calvo.

Copa Durán, a la mejor interpretación, a la actriz de *Momento*.

Copa «Foto López», a la mejor interpretación infantil, a los niños protagonistas de *El limpia*.

Copa «Ramón Sierra», a la mejor sonorización, a *Pesadilla*, de Pedro Sanz.

Copa «Club Taurino», al mejor film de toros, a *En el ruedo*, de Angel Bernal.

Placa de Plata Kodak, a los efectos logrados en color, a *El pirata*, de R. Hernández.

Copa «Arte-Foto Medina», a la mejor interpretación masculina, al actor que representa el papel de pintor en *Un bohemio*.

Copa «Exacta», a la interpretación de la niña protagonista de *Sueños de colegiala*, de José María Vicente Mangas.

Copa «Pedro Sanz», a la película de mayor divulgación cultural, a *Del impresionismo al arte abstracto*, de Crespo y Medina Bardón.

Copa Gevaert, a la preocupación en la originalidad de las portadas, a don Rafael Hernández, por sus películas *Una jornada escolar* y *El pirata*.

JURADO: Gabriel López, Luis Mejón, Ramón Sierra, Francisco Capote y Antonio Aguirre.

II CONCURSO REGIONAL DE CINEMA AMATEUR AGRUPACIÓN FOTOGRAFICA DE LEÓN

JURADO

Presidente, don José Eguigaray Pallarés, presidente del Casino de León. Vocales: Ilmo. señor don Juan Bautista Serrano, delegado provincial de Información y Turismo; don José María Alvarez Acebal, presidente de la Agrupación Fotográfica de León, cineísta; don Luis Sáenz de la Calzada, presidente del Cine Club del Casino de León; don Dionisio Pérez de Frutos, cineísta; don César Llamazares, cineísta; don Victoriano Crémmer, cronista de Cine de Radio León E.A.J.-63; don Salvador de Pablos, cronista de cine de Radio T.E.T. núm. 5 de León; y don Manuel Valdés, redactor del diario «Proa», de León.

FALLO

CATEGORIA ARGUMENTO

Puntos

Premios de cooperación

Mención honorífica

51 *El Santo de Pepito* (8 mm.)
de José María Vicente Mangas, León.

CATEGORIA DOCUMENTAL

Medallas de honor

79'4 *Corpus en Sitges* (16 mm.),
color, de José Roig Trinxant,
Oviedo.

Copa Alcalde de León.

79'4 *Francia, 1954* (16 mm.), color,
de Manuel Fernández Ramos, León.

Trofeo Paillard.

78 *Pax, XXXV Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona* (16 mm.), de José Roig Trinxant, Oviedo.

Copa Delegación de Información y Turismo.

75'1 *Virgen del Camino* (8 mm.), color,
de Juan Manuel Roa Rico, León.

Trofeo Paillard.

Medallas de plata

68'2 *Casares, la de las Tres Marías* (16 mm.), color,
de Constantino Díaz Villamil,
Oviedo.

Copa Diputación Provincial de León.

67'7 *Transportes* (16 mm.), de José Roig Trinxant, Oviedo.

Copa Cámara de Comercio de León.

66'7 *En ruta a París* (8 mm.), color,
de José María Vicente Mangas, León.

Medalla de bronce

- 65'1 *Médicos en Vichy* (8 mm.), color, de José María Vicente Mangas, León.

Menciones honoríficas

- 51 *Viaje a Italia* (8 mm.), color, de Juan Antonio Miralles, León. Copa Casino de León.
45'7 *Feria del Campo* (8 mm), color, de Mariano Cuadrado, Oviedo. Copa Optica Navarro.
43'3 *Estampas de un viaje* (9'5 mm.), de Manuel Sánchez Ocaña, Oviedo. Copa Cine Club Casino.
42 *Día de América en Asturias* (9'5 mm.), de Julio Aparicio Aceña, Oviedo. Copa Gevaert.

CATEGORIA FANTASIA

Medalla de honor

- 81'2 *Momento* (16 mm.), de Antonio Medina Bardón, Murcia. Placa de plata Kodak.

Medalla de plata

- 62 *Sueños de colegiala* (8 mm.), color, de José María Vicente Mangas, León. Placa de Bronce Kodak.

Las películas premiadas fueron proyectadas en el Salón de Actos del Casino de León, en dos sesiones.

LA COPA INTERNACIONAL DE CARCASONA A UN ESPAÑOL

La Copa «Carcassonne», gran premio de todas las categorías en el festival de cine amateur que se celebró en aquella ciudad francesa del 10 al 13 de junio, fué adjudicada al film español *Marionetas*, de Pedro Font Marcet, de Tarrasa, que acababa de ser premiado con Medalla de Honor en el último Concurso Nacional.

Este film obtuvo además en Carcasona el premio del «Gran público», que se adjudica de acuerdo con un moderno sistema de sufragio popular. Este consiste en medir la intensidad de los aplausos del público valiéndose de un *aplaudiómetro*.

Otro español, y también tarrasense, Francisco Font, ha recibido en Carcasona el primer premio de films de argumento, por su película *La taza de café*, también premiada en nuestro Concurso Nacional.



SELECCIÓN ESPAÑOLA PARA ANGERS

Para escoger los films que en representación de nuestro país deberán concurrir al XVII Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur (U.N.I.C.A.), que se celebrará en Angers (Francia) del 17 al 24 de este mes de julio, se reunió, con el beneplácito de la Delegación Provincial en Barcelona del Ministerio de Información y Turismo, un Comité integrado por el Presidente de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, entidad miembro de la UNICA en España; el Delegado de Relaciones Exteriores de la misma Sección y miembro del Comité Permanente de la UNICA; los representantes de las entidades «Cámara-Club» de Sabadell y «Agora Fotocinecluc» de Oviedo; y, por delegación, la «Agrupación Fotográfica de León» y «Amigos de la Fotografía y la Cinematografía Amateur» (A.F.C.A.) de Murcia.

Los films seleccionados son los siguientes: Categoría A (Argumento), *Marionetas*, de Pedro Font Marcet; Categoría B (Fantasía), *Consumatum est*, de Felipe Sagués; Categoría C (Documental), *Corpus en Silges*, de José Roig Trinxant, y *Si la Rambla pudiera hablar...*, de Juan Francisco Lasa. Los cuatro son en 16 mm. y color.



DE PARÍS HA LLEGADO UN RECIÉN NACIDO FORMATO: EL DUPLEX

¡Sí, amigos! La familia de los formatos ha visto aumentado su número en un nuevo y travieso vástago. Al 16 mm., al 9,5 mm. y al 8 mm. se les ha sumado en París, en ocasión de la reciente Bienal de Cine y Foto, el recién bautizado «Duplex», y que tiene por número propio el 4,75 mm., o sea que se trata del 9,5 mm. partido por la mitad, a semejanza del 8 que es el producto del 16 partido en dos. De todas formas este parecido es sólo aparente. El nuevo formato es más sutil. La película virgen es la misma que el 9,5 clásico, con la sola diferencia de tener dos perforaciones en lugar de la conocida y única central. Así dispuesto, este material tiene las siguientes posibilidades: Continuar siendo utilizado como hasta el presente o ser impresionado consecutivamente por cada mitad — como se hace con el 2x8 — y después de revelada, cortada por la mitad. Con esto sólo ya se obtienen grandes ventajas, la primera de las cuales resulta una economía del 50 % en el precio de coste, a pesar de conservar todavía el más alto coeficiente de utilización de superficie, economía y rendimiento fotográfico, todavía más apreciables cuando se trata del color. Pero es que resulta, además, que el nuevo formato tiene unas proporciones más actuales. Efectivamente, sus lados están en una proporción de 1,69, o sea la pantalla *panorámica*. Las más atrevidas resoluciones son la de hacer pasar este film, tanto al filmar como en la proyección, en sentido *horizontal*, y la de utilizar una sola cámara o proyector para emplear, a voluntad, el formato 9,5 clásico o el 9'5 duplex.

Indudablemente, esta novedad ha sido la bomba H de la Bienal. Y ha sido presentada ya con todos sus aparatos: la cámara «Orly» para los dos formatos con bobinas para 15 metros (o 30 m. en 9,5 duplex), y mecanismo con alimentadores; y el proyector «Champs-Élysées», que de la forma más simple proyecta verticalmente el 9,5 clásico y horizontalmente el nuevo 4,75 mm.

Resumiendo, vemos que, en la batalla de los formatos, el 9,5 duplex se sitúa como el más barato de todos: reduce el precio en un 50 % y su imagen continúa siendo superior a la del 8 en un 60 %... Y como colofón, queda inscrito en la nueva estética de la pantalla ancha.

Copiamos a continuación un cuadro comparativo de los precios por minuto de proyección de cada formato:

16 mm.: en negro, 545 fr.; en color, 1.200 fr.
9,5 clásico: en negro, 320 fr.; en color, 895 fr.
8 mm.: en negro, 265 fr.; en color, 430 fr.
9,5 duplex: en negro, 160 fr.; en color, 430 fr.

Este nuevo formato ha sido lanzado por la casa «Pathé» (la misma que en el año 1924 creó el 9,5 mm.), y anuncia que han previsto la posibilidad de poder transformar a la nueva utilización del 9,5 dos perforaciones todos los modelos actuales de aparatos.

I SEMANA DE CINEMATOGRAFÍA PARA AFICIONADOS

Organizada por la Delegación Provincial del Frente de Juventudes, de Segovia, se celebrará en aquella capital, durante los días del 21 al 27 de julio, la I SEMANA DE CINEMATOGRAFÍA PARA AFICIONADOS, coincidiendo con los FESTIVALES TEATRALES, organizados por el Ministerio de Información y Turismo.

Los cineastas aficionados que deseen participar en dicha SEMANA, pueden dirigirse en demanda de información a la Delegación Provincial del Frente de Juventudes, de Segovia

EL CINE AMATEUR EN SU SALSA



Comentarios con o sin malicia

Los nuevos elementos del Jurado

Parece como si los organizadores presintieran el impulso que en este Concurso iba a dar al cine amateur la gente joven, puesto que incorporaron al Jurado — desde hace bastantes años casi inamovible y formado por hombres maduros — nada menos que dos nuevos elementos de golpe y, ambos, jóvenes. Son: José Castanyer, crítico cinematográfico en la emisión «Tic-Tac» de Radio Nacional de España en Barcelona y socio fundador del Cineclub Monterols, y Francisco Ibáñez Berenguer, crítico cinematográfico de la desaparecida revista «Espectáculos» y actualmente colaborador de «Imágenes».

Es difícil encontrar elementos de la crítica cinematográfica que estén preparados para juzgar con conocimiento de causa la producción amateur. Pero el caso de Castanyer y de Ibáñez ha sido una verdadera suerte. El primero, José Castanyer, nada menos que surgió de las filas del cine amateur. En el año 1949 fué concursante con un film de argumento, *Vuelta al ayer*, que mereció mención honorífica. Dos años más tarde volvió a concursar con *Leyenda*, siempre en colaboración con otros aficionados, y obtuvo también mención honorífica. Castanyer se precia de haber sido con sus colaboradores los primeros amateurs que en Gerona se atrevieron con el film de argumento. En cuanto a Ibáñez, no fué cineísta amateur práctico pero sí teórico, ya que en la citada revista «Espectáculos» había creado una sección titulada «Rincón del cineísta amateur», y no se perdió concurso a partir de 1951.

Hemos hecho unas preguntas a ambos nuevos jurados después de emitido el fallo. Helas a continuación, con las respuestas, las cuales vamos alternando para no repetir el cuestionario.

— ¿Qué impresión le ha producido el concurso de este año?

CASTANYER. — Buena en lo que respecta a la participación de muchos cineístas de fuera de Cataluña. Eso, hace unos años hubiera sido una sorprendente novedad. Me alegra, pues, que el cine amateur se haya divulgado por todas las regiones de España.

IBÁÑEZ responde a esta pregunta con una sola palabra: Favorable.

— ¿Qué notas considera más salientes o interesantes entre los films del presente concurso?

CASTANYER. — La nota más sobresaliente: la gran cantidad y calidad de los films en color. Otra nota destacada: la cada día mayor inclinación del cineísta amateur hacia la fantasía, género que considero hecho a la medida para el amateur y donde puede conseguir insospechados resultados. «Consumatum est» es una excelente muestra de ello.

IBÁÑEZ. — En sentido positivo, el extraordinario esfuerzo e inquietud que es de observar en las películas presentadas por un grupo de muchachos que se titulan a sí mismos «Gente joven del cine amateur». En otro sentido, me resulta chocante la abrumadora cantidad de documentales presentados al concurso y, en contraposición, el escaso número de fantasías.

— ¿Su fallo personal, se diferencia mucho del que resultó definitivo, o sea del que se ha emitido como fallo colectivo del Jurado?

CASTANYER. — Estoy satisfecho porque mi fallo personal coincide en líneas generales con el fallo total. Únicamente en documentales considero que el fallo total supervalora algunos films. En lo que hace referencia a argumentos y fantasías, mi voto coincide exactamente con el fallo total. Quisiera poner de relieve el criterio imparcial de todos los miembros del Jurado. El hecho de habernos pasado un buen rato discutiendo la concesión o no concesión de una Mención Honorífica da una idea de cómo se han desarrollado las votaciones. Si digo que la reunión final de fallo empezó a las cinco y media de la tarde y terminó a la una y media de la madrugada, dará al concursante la impresión real de que las cosas se han hecho con toda calma, teniendo en cuenta todos los valores posibles de cada película.

Ibáñez contesta que su fallo personal difiere bastante del total. Y a nuestra pregunta de si puede señalar en qué aspectos difiere más, si no lo considera indiscreto, responde:

IBÁÑEZ. — Mi fallo particular difiere del voto de la mayoría especialmente en la categoría de documentales. Opinó que ninguno de los documentales presentados al concurso era merecedor de Medalla de Honor. Dos de los tres que figuran en el global con dicho galardón eran mis dos únicas Medallas de Plata. La diferencia es, pues, todavía más notable en ese tercer film que yo incluí entre las Medallas de Cobre y que, en el

global figura en cabeza de las Medallas de Honor. En la categoría de fantasía mi fallo fué sensiblemente igual al de la mayoría. Y en argumentos hubo, sí, algunas diferencias, realmente mínimas.

— ¿Introduciría usted algunas modificaciones en la forma de actuación del Jurado o en la organización del concurso?

CASTANYER. — Creo que la forma de puntuar que ha regido este año es más justa que la de años anteriores, ya que si antes por un punto podía una película descender automáticamente de categoría, esta vez, al haberse eliminado la puntuación numérica como base, ha dado más amplitud de criterio a las votaciones. Por otra parte, estoy de acuerdo con la decisión tomada por el Jurado acerca de mostrarse más exigente con los documentales, con el fin de dignificar este género tan interesante y que no acaba de ser bien tratado por los amateurs, que se limitan a filmar sin ton ni son, buscando más fotografía que cinema.

IBÁÑEZ. — Posiblemente introduciría algunas modificaciones en la forma de actuar el Jurado. Siento no poder concretarlas ahora, ya que deben ser fruto de un serio estudio. Tengo intención de realizar dicho estudio y presentarlo a la autoridad competente de este concurso. Me desagradaría que todo esto sonara a petulancia o pudiera ser interpretado en el sentido de que este año no han marchado las cosas bien.

— ¿Cree que el cineísta amateur sigue, en general, una ruta bien orientada?

CASTANYER. — En general, creo que el cineísta amateur se equivoca al querer imitar al profesional. Este es el fallo en que casi todos los debutantes caen. Yo creo que el cine amateur tiene una misión experimental, de estudio, de probar nuevas cosas, nuevas formas posibles de expresión. Siempre consideraré más interesante un intento de algo positivamente cinematográfico, aunque se quede en intento, que una película amateur que no signifique nada nuevo aunque esté correctamente realizada en su aspecto puramente mecánico.

IBÁÑEZ. — En general, sí. Tanto los veteranos Fité, Font y Sagués, como los jóvenes de los que antes he hablado. En fin, éste sería un tema de larga disertación, para el cual en estos momentos no estoy preparado. Tan sólo señalaré una línea a seguir: inquietud. Esto hace falta: *inquietud*.

Creemos que con las respuestas de los nuevos elementos del Jurado a nuestro interrogatorio el lector podrá percatarse de que se hizo una buena adquisición.

EL CINEÍSTA,
SU MASCOTA
Y SU
CARACTERÍSTICA
por
Salvador Mestres



El cineísta: SALVADOR BALDÉ

Su mascota: Peter Pan

Su característica: El aire de leyenda que respira en sus films. Uno siempre espera ver en ellos robles, abetos e incluso «gnomos».



Los franceses descubren «Napoleón»

Es curioso. Curiosísimo. Abel Gance realizó hace treinta años su gran film *Napoleón*, con el que dió su audaz innovación de la triple pantalla cuando aún el cine ni siquiera había conseguido el sonido. La película tuvo éxito; no puede negarse que el tríptico causó sensación y logró lo que Gance se había propuesto: impresionar, asombrar. Pero no en el estricto aspecto de curiosidad técnica como sucede con los primeros ensayos de toda innovación, llámese sonido, llámese relieve o cualquier otra de esas nuevas denominaciones que van surgiendo. No; *Napoleón* emocionó estéticamente por su grandiosidad en el uso de la triple pantalla como panorámica única y por su novedad expresiva en tanto combinaba en ella una triple imagen simultánea.

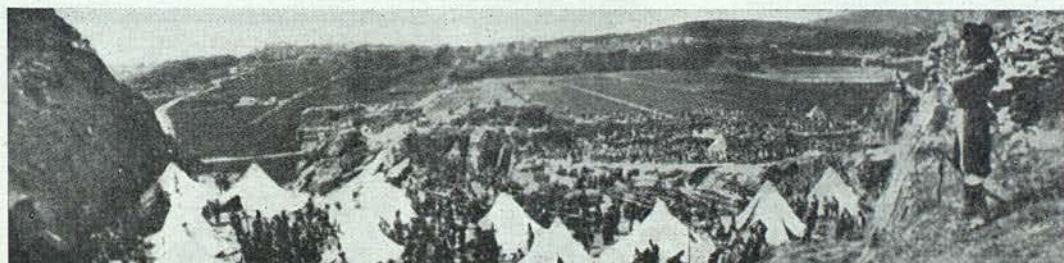
Pero las productoras no estaban entonces para innovaciones. Ni un mal imitador le salió a Abel Gance. No se habló más del «tríptico» y pronto el público, monstruo voraz, lo olvidó. Las generaciones posteriores lo desconocen.

Hoy, con las pantallas múltiples, la idea genial de Abel Gance cobra actualidad e interés, y he aquí que en Francia se ha exhumado el *Napoleón* proyectándolo sobre triple pantalla por primera vez después de la época de su estreno. Y ha sucedido lo imprevisto: Francia ha «descubierto» el *Napoleón* de Abel Gance. Iniciadas las proyecciones el 23 de febrero en la pequeña sala «Estudio 28», de París, al escribir estas líneas —primeros de mayo— sigue proyectándose y centenares de personas se encuentran sin entradas, mientras los críticos descubren las extraordinarias perspectivas futuristas de esta obra de un precursor.

«He sido el primer asombrado —escribe Abel Gance— al ver una película de hace treinta años, calar hasta tal punto en el público, incluso el público joven, como una novedad. Hay materia para reflexionar. En realidad, parece que el cine vuelve a plantearse, con las nuevas técnicas, el problema en el punto en que lo habíamos dejado al finalizar el mudo.»

Bardèche y Brasillach, en su «Histoire du Cinéma» (1935), escribieron de *Napoleón*: «Unos instantes que se colocan entre los más bellos del cine universal». Elie Faure, en «Photo-Ciné» (1928), dijo en su crítica: «Este nuevo descubrimiento de Abel Gance (la triple pantalla) me parece orientar al cine hacia terrenos de una extrema fertilidad. Desde ahora será posible reforzar, variar, entrecruzar ritmos que, defendiendo la forma plástica de la película contra las usurpaciones continuas del naturalismo, darán nuevos equilibrios armónicos hacia el horizonte sin dejar de profundizar en su desarrollo musical».

Hoy, entre las críticas de la prensa francesa, a propósito de la exhumación, se leen cosas como éstas:



«¡Cómo! ¿Hace treinta años que este arte, todavía en sus años de crecimiento, había llegado a animar esas muchedumbres, a sacudir en la sala de la Convención las facciones desencadenadas, a abarrotar las calles de París con batallones de alborotadores, a alinear sobre un horizonte desmesurado las tiendas del ejército de Italia, a ordenar combates...? Epoca dichosa que vió tanto ardor y amor por la belleza plástica» («Le Figaro»).

«¿Qué película actual, francesa o extranjera, alabada mundialmente por la prensa y el público, podría ser proyectada a los veinticinco años y suscitar los aplausos de toda una sala compuesta esencialmente de cineastas y críticos?» («Arts»).

«Sí; es, desde luego, la película del día. Y tiene veintinueve años... Hace doce años, en un acceso de cólera y de descorazonamiento, Abel Gance había destruido él mismo una gran parte de imágenes proyectadas en su época sobre la triple pantalla. Las que quedan bastan para demostrarnos su genio profético y lo poco que se ha progresado desde 1926» («Franc-Tireur»).

«...este lirismo en que el genio y la demencia parecen unirse, como en algunas páginas de Michelet o de Hugo... Abel Gance intenta llevarnos a un mundo más allá de las imágenes... A pesar de sus treinta años de edad, este *Napoleón* tiene todavía la riqueza del futuro... Tal como se presenta hoy con sus monstruosos defectos, que no hemos intentado disimular, con sus rasgos de genio, la película es a la vez monumento de la historia del cine francés y un extraordinario testimonio profético» (Jean de Baroncelli, en «Le Monde»).



TÍTULOS EN NEGATIVO

Desde Lérida el señor M. F. nos dice: Desearía impresionar títulos y revelarlos por mí mismo por el sistema que me han dicho es el más fácil, o sea imprimir o dibujar los rótulos en tinta negra sobre papel blanco y revelar en *negativo*, con lo cual quedan las letras blancas sobre fondo negro. Pues bien, he hecho varias pruebas con varias marcas de película virgen y en todas ellas sucede que por más tiempo que tenga la película en el fijador los blancos de las letras no se transparentan y la película conserva por el dorso el mismo color pardo característico. ¿Es que tengo que emplear una fórmula de revelado especial o bien es que no sirven para el caso las emulsiones corrientes?

Respuesta. — Lo que le pasa, señor M. F., es que usted ha usado para sus pruebas películas normales, o sea emulsiones *inversibles*, las cuales van dotadas de una capa anti-halo que no desaparece sino es en el baño de inversión, con lo cual estas emulsiones no sirven para ser reveladas como negativo. De todas formas le sugiero un procedimiento que permite utilizar estas emulsiones como negativo y es el de pasar la película por un baño previo de bicromato potásico acidulado (el baño inversor clásico) con lo cual desaparece la capa anti-halo. Después de lavada puede proceder al revelado y fijado normal para negativo, usando un baño revelador de gran contraste.

De todas formas es preferible, para impresionar títulos en negativo, hacerlos sobre película *positiva*.



NOTAS SOBRE EL MOVIMIENTO CINECLUBISTA EN PORTUGAL

Por Jorge Pelayo

Al tiempo que en Francia el cineclubismo dominaba todas las atenciones, en Portugal, en la ciudad de Porto, se fundaba (1926?) la «Associação dos Amigos do Cinema», que disponía de sede propia y de una biblioteca especializada y era punto de reunión de cuantos en aquella ciudad se apasionaban por el Séptimo Arte. Faltando mejores informes, los propios periodistas especializados de Porto confiesan su dificultad por saber si «A. A. C.» fué o no un cineclub, en el actual significado del término.

Después de un largo intervalo, el año 1943 renació en Portugal un interés generalizado por las cosas del cine. El autor de estas líneas, siendo director de los Servicios Cinematográficos del Centro Universitario de Lisboa, promovió durante dos años la realización de decenas de sesiones de cultura cinematográfica dedicadas a los alumnos de las dos Universidades de Lisboa, y de cine educativo en las propias Facultades o Institutos y destinadas a interesar a los estudiantes, a través del cine, tanto por los temas que ellos mismos estudiaban como por los que se cursaban en otros establecimientos de enseñanza superior, como por la propia cultura cinematográfica.

Las sesiones de carácter general eran comentadas por personalidades de reconocida solvencia en los medios cinematográficos, y los programas revelaban un notable cuidado dentro de la mejor técnica de cineclub. Las sesiones, en el Centro Universitario de Lisboa, eran gratuitas y soportadas por el erario público.

A fines de 1942 fundóse en Parede (Costa do Sol) el «Belcine Clube», que después de una primera fase en que se dedicó a cine amateur, desembocaba (1944) en la pura actividad cineclubística, siendo así el primer cineclub portugués de auténtica característica.

«Belcine» fué un cineclub eficiente que se vió constreñido a cesar por la incomprensión de los distribuidores y de los exhibidores.

En marzo de 1945 se fundó en Porto el «Clube Português de Cinematografia» (C. C. de Porto) que hasta el 17 de diciembre de 1947 no realizó su primera sesión de verdadero cineclub.

En 1948 Coimbra veía despertar su «Círculo de Cultura Cinematográfica», debido al entusiasmo de algunos universitarios. Después se transformó en «Club de Cinema de Coimbra», cuya actuación regular aún hoy continúa.

Por esa misma época, Lisboa veía florecer con vertiginosa rapidez el «Círculo de Cinema», cuya efímera duración debe atribuirse a actividades políticas a que, parece, se dedicaban algunos de sus mentores.

Los cuatro cineclubs citados se hicieron representar por un delegado único en el Primer Congreso Internacional de Cineclubs, realizado en 1947 en la ciudad de Cannes. El Delegado de los Cineclubs portugueses fué elegido para el Consejo Fiscal de la Federación Internacional de Cineclubs que nació de dicho Congreso.

Comparando ese período con el actual, todo se nos aparece como no pasando de puro ensayo, de tímida tentativa.

En ese tiempo el cineclubismo portugués reducíase a los Cineclubs de Porto y Coimbra. Al sur, en Olhao, surge por poco tiempo un nuevo cineclub, y en Lisboa, el «Lusocine», con apenas dos o tres sesiones de mediocre orientación.

El actual cineclubismo portugués

Las dificultades para la existencia de los cineclubs portugueses nacieron también de las dificultades de encuadrarlos en la ley. Cuando un cineclub quería legalizar su situación como colectividad de fines didácticos muy especiales, las autoridades querían subordinarlo a la Federación de Sociedades de Recreo, como si un cineclub fuese un grupo deportivo o una asociación para bailes dominicales. La comprensión justa por

parte del Estado para con los cineclubs nacionales nace en el momento en que el Ministerio de Educación Nacional recaba la legalización de los simpáticos agrupamientos, subordinándolos a la Inspección de Enseñanza Particular. Enseñanza y Recreo: ¡qué antítesis!

Surge entonces (1-11-50) el «A.B.C. Cine Clube de Lisboa», hoy principal agrupación cineclubística de la capital portuguesa. En Rio Maior despunta (24-7-52) su Cineclub, que tiene órgano impreso propio: la revista «Visor», una de las más coherentes publicaciones portuguesas de su especialidad.

La revista mensual «Imagem» funda en Lisboa el «Clube Imagem», y en 28-3-52 realiza su primera sesión el «Cineclub Universitario», de muy irregular actividad.

1955 se inicia para el movimiento cineclubístico con extraordinario vigor y tenemos la certeza de que entre la redacción de estas líneas y su publicación estarán ya fuera de actualidad, pues cada mes, cada semana, vense surgir nuevos cineclubs en Portugal.

En 12-1-1955 se funda el «C. C. de Oliveira de Azemeis». Siete días más tarde el «C. C. de Castelo Branco» realiza su primera sesión con el film *Dieu a besoin des hommes*. El 18 de febrero nace el «Clube de Cinema de Braga», en tanto Estremoz, Aveiro, Vila Real de Santo Antonio, Santarém (Círculo Cultural Scalabitano) y otras localidades, ven florecer el interés consciente por la cinematografía como arte.

En muchos otros sitios trabajan tenazmente comisiones para fundar sus cineclubs, y el movimiento continúa, incesante, como bola de nieve.

Es éste el panorama que Portugal os ofrece en los primeros cinco meses de 1955.

ACTIVIDADES DE LOS CINECLUBS

Cineclub de Zaragoza

9. — Fritz Lang: «M» y *El testamento del doctor Mabuse*.
- 10, 11 y 12. — Documentales clásicos británicos.
13. — El poema cinematográfico: *La route des épices*, de William Novik; *Romanza sentimental*, de S. Alexandrov; *Luz azul*, de Leni Riefenstahl.
14. — Ciclo de cine documental: El reportaje cinematográfico.
15. — *Carlomagno*, de Pierre Colombier, y documentales italianos.
16. — Ciclo de cine documental: El documental sobre cine.
17. — Idem: Documentales deportivos.
18. — Idem: Documentales de música.
19. — Cine cómico francés: *El fantasma va al Oeste*, de René Clair, y *Las vacaciones de M. Hulot*, de Tati.
20. — Ciclo de cine documental: Documentales de ballet.
21. — *La bella y la bestia*, de Cocteau, y documentales italianos.
22. — Ciclo de cine documental: Documentales belgas y alemanes.
23. — I Semana de Cine Católico: *Un día perdido*, de José M. Forqué, precedido de una presentación de la Semana por el Rvdo. P. Fray Mauricio de Begoña.
24. — *Le journal d'un curé de campagne*, de R. Bresson.
25. — *El pozo de la angustia*, de Leo Popkin y Russell Rouse.
26. — *La conciencia acusa*, de G. W. Pabst, argumento de Zavattini.
27. — *Le pain vivant*, de Jean Mousselle, argumento y diálogos de François Mauriac.

Cineclub Orense

40. — *El testamento del doctor Mabuse*, de F. Lang.
41. — *Mazurca*, de Willy Forst.
42. — Cine canadiense.
43. — *Mascarada*, de Willy Forst.
44. — Documentales canadienses.
45. — *La mascota*, de Leon Mathot.

Agora Foto Cine Club (Oviedo)

- 11-2-55: *L'éternel retour*, de Jean Delannoy.
- 2-3-55: *L'aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau.
- Abril. I Semana del Cine Europeo: *Ballongen* (El globo), producción sueca de Nils Poppe; *Sierra maldita*, producción espa-

fiola de Antonio del Amo; *Vogliamoci Bene* (Querámonos bien), producción italiana de P. W. Tamburella; *La jeune folle* (La joven loca), producción francesa de Ives Allegret; *Le quai des brumes*, producción francesa de Marcel Carné; *Valahol Európában* (En algún lugar de Europa), producción húngara de Geza Radvanyi.

Cineclub Universitario del S. E. U. (Las Palmas de Gran Canaria.)

14. — *Rousseau, el aduanero*, de Lo Duca y Fred Tavano; *Viaje al Polo*, de Méliès, y *París 1900*, de Nicole Vedres.

15. — Cine español: *El Greco en su obra maestra*, de Juan Serra, y *Novio a la vista*, de Luis G. Berlanga.

16. — *Misa en Compostela*, de Ana Mariscal, y *El infierno verde*, de Hugo del Carril.

17. — *Bourdelle*, de R. Lucot; *Pacific 231* de Jean Mitry, y *Rapto*, de Dimitri Kirsanoff.

18. — *El evangelio de piedra* y *Don Quijote*, de Pabst.

19. — Films de Chariot, precedidos de una charla por don Agustín Quevedo.

20. — *Racconto da un affresco*, de Luciano Emmer, y *Bengasi*, de Augusto Genina.

21. — *France, quatre saisons*, de P. Este, y *Los amantes de Verona*, de André Cayatte.

22. — «M», de Fritz Lang.

23. — *El testamento del doctor Mabuse*, de Fritz Lang.

En uno de sus programas este Cineclub ha reproducido, haciendo constar la procedencia, el trabajo «Puntos básicos del cine», publicado en OTRO CINE núm. 14.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERÁ OFERTAS

por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9,5

Y 8^m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Julio

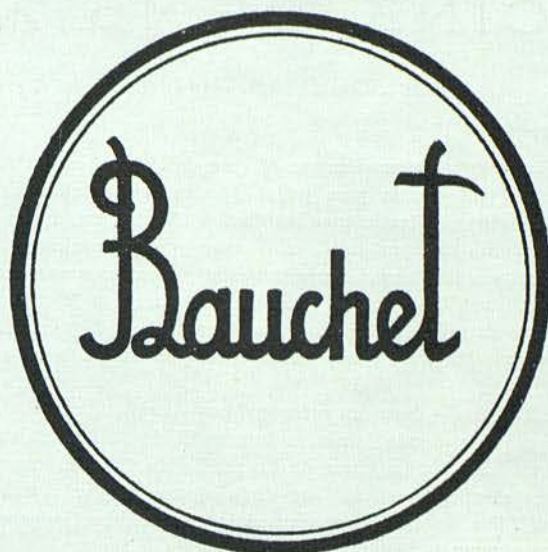
JULIO CASTELLS

FERLANDINA, 20

TELÉFONO 31.07.39

BARCELONA

Filme Ud. también con SUPER-PANCHRO



su éxito es
seguro



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA

GERMÁN RAMÓN CORTÉS

ARIBAU, 74 - BARCELONA - TEL. 30 20 09



PROTECCION AL CINE DE 16 $\frac{m}{m}$

Por JOSE M.^a TINTORE

Dijimos en otra ocasión que el cine de 16 mm., en su aspecto comercial, fué creado para poder penetrar en aquellas situaciones modestas en donde una instalación de 35 mm. fuera totalmente prohibitiva por su elevado coste y manutención.

Repetimos de nuevo esta afirmación y añadimos que es necesario utilizar los amplios recursos que ofrece el 16 mm. para abrir nuevas salas cinematográficas en aquellos pequeños pueblos en los que hasta la fecha desconocen por completo lo que es Cine.

En España — como en otros países — existen muchas aldeas y villorrios en donde jamás se han exhibido películas y por lo tanto no han podido gozar de un medio de difusión tan eficaz como es el cine en sí. No hay duda alguna de que a través de buenos films se dan a conocer adelantos técnicos, joyas artísticas, monumentos históricos, maravillas de la naturaleza, forma de vida de otras ciudades y países, etc., y que también, a pesar del lado nefasto de algunas películas, el cine eleva el nivel cultural del pueblo.

Ahora bien, si la industria cinematográfica en su constante desarrollo ha creado unos proyectores de 16 mm., de fácil instalación y manejo, si las casas productoras y distribuidoras de películas han lanzado al mercado sus grandes films reducidos a dicho paso, todo ello para hacer asequible el cine a los empresarios de plazas modestas, creemos que otro tanto debe hacerse en lo que respecta a las cargas fiscales. Hay que estudiar la posibilidad de que los cines que se abran en esos centros rurales estén excluidos del pago de impuestos o bien que éstos se establezcan bajo un tipo reducido que permita al empresario obtener en su pequeño negocio un lícito margen comercial de beneficio. Actuar de otra forma es fomentar el cine — digamos — clandestino, el cual al vivir al margen de toda legalidad sólo puede ocasionar conflictos de toda índole.

Son varios los países que tienen en proyecto establecer unas cargas fiscales reducidas o nulas para todos aquellos locales cinematográficos que se instalen en pequeños núcleos de población. En Italia, recientemente, la «Unione Cinematográfica del Formato Ridotto» (Unión Cinematográfica de Paso Reducido) ha presentado al competente organismo ministerial una orden del día solicitando sea aprobada una Ley que exima del pago de impuestos a las nuevas salas públicas equipadas con proyectores de 16 mm., que se abran en pequeños centros carentes hasta la fecha de cine.

Por entender que ello ha de redundar en beneficio de la nación, nosotros hemos de hacer otro tanto, ayudando a que estos cines rurales funcionen de un modo legal, única forma de que sus exhibiciones puedan ser controladas por la autoridad, al igual que los demás locales instalados en poblaciones más importantes. Pedimos, pues, PROTECCION AL CINE DE 16 MM. Si, por el contrario, carecen de ésta, se les invita a actuar en forma indebida.

En el caso en que sus exhibiciones se limiten a plazas en donde no existe local público de 35 mm. directamente no perjudican a nadie, salvo que, al hallarse incontrolados, no respetan ninguna norma, permitiendo la asistencia general tanto si las películas son o no aptas para menores.

Pero, en muchas ocasiones, su actuación se desarrolla en plazas donde existe local comercial que lógicamente tributa todos los impuestos, creando entonces una competencia a todas luces ilegal e injusta, ya que su «camuflada taquilla» puede actuar a precios más bajos, porque menores son los gastos que pesan sobre sí.

Por lo tanto, se hace preciso reconocer la existencia del 16 mm., en su aspecto comercial, y reglamentarla para que por un lado se favorezca y ayude la apertura de nuevas salas en lugares carentes de cine y por otro se vigile la actuación de aquellos que trabajan en plan de descarada y ventajosa competencia. Es necesario aclarar puntos y posiciones para evitar el confusio-nismo que reina alrededor del 16 mm. Este no es ni más ni menos que un sistema de proyección, que puede ser utilizado tanto en proyecciones privadas (particulares, colegios, centros, etcétera), como en cines completamente comerciales.

La única distinción que hemos de tener en cuenta es la de locales legales o ilegales. Protección para los primeros; veto a los segundos.

No dudamos que nuestro modesto llamamiento en pro de una reglamentación adecuada, que exima de impuestos a los nuevos locales situados en pequeñas localidades privadas de cine hasta hoy, será recogido y estudiado por los organismos oficiales competentes, los cuales de sobra conocen la gran importancia que hoy día tiene el cine como medio para llevar hasta el más apartado rincón de nuestra patria la cultura y el progreso.

NOTICIARIO

— A las varias casas Distribuidoras de películas comerciales editadas en 16 mm., últimamente se ha sumado SUEVIA FILMS, presentando su primera lista que comprende 16 títulos, entre ellos *La Señora de Fátima*, *El pórtico de la Gloria*, *La Fe*, *El derecho de nacer*, etc.

— También en breve aparecerá la primera lista de películas en 16 mm. presentada por la HISPANO FOX FILM, otra casa americana que ha reconocido el amplio campo comercial que en España existe en 16 mm.

— Muy pronto se dará a conocer la nueva lista de películas reducidas a 16 mm. que presentará la METRO GOLDWYN MAYER, entre cuyos títulos figurará — en color — el gran éxito de Leslie Caron *Lili*.

Precisamente esta importante compañía, para celebrar su X Aniversario en el campo del 16 mm., ha organizado una OLIMPIADA MUNDIAL que comprende desde el 1.º de enero hasta el 31 de diciembre del presente año, y que en todos los países alcanza un éxito sin precedentes en la historia del Cine. Podemos decir que no hay instalación de 16 mm. que no proyecte films M-G-M.

EN LAS PANTALLAS DEL 16 mm.

"SCARAMOUCHE"

Película Metro Goldwyn Mayer. Technicolor. Clasificación censura: Autorizada mayores. Clasificación moral: 3. *Reparto:* André Moreau, Stewart Granger; Lenore, Eleanor Parker; Aline de Gavrillac, Janet Leigh; el marqués de Maynes, Mel Ferrer; el caballero de Chabrilaine, Henry Wilcoxon; María Antonieta, Nina Foch; Philippe de Valmorin, Richard Anderson; Gastón Binet, Robert Coote.

La conocida novela de Rafael Sabatini ya había sido llevada al cine mudo en 1923 y obtuvo entonces un memorable triunfo. Ahora vuelve *Scaramouche* a la pantalla con toda la fastuosidad y los prodigios técnicos que representan el cine sonoro y el color.

Nada más espectacular ni más atractivo que este film novelesco cuya acción se sitúa en el París inmediatamente anterior a la Revolución Francesa. Es una película de capa y espada, de amor y de duelos con una intriga bien hilvanada que encanta al espectador.

Scaramouche, el famoso payaso de la Opera Cómica, es el héroe de la farsa, que desea vengar la muerte de su íntimo amigo que ha sido víctima de la espada del Marqués de Maynes.

Aunque conocido por Scaramouche, su nombre es Andrés Moreau. Se trata de un tipo alegre y despreocupado para quien la vida es un placer, pero cuya tranquilidad termina cuando se enamora de Aline de Gavrillac, y se convierte en una verdadera pesadilla cuando teme que ésta sea su hermana.

En realidad, lo que realmente interesaba a Scaramouche era vengar a su amigo Philippe de Valmorin y aprendió a manejar la espada con destreza al objeto de estar preparado para el día en que el de Maynes se cruzara en su camino, pues éste también estaba enamorado de Aline.

El fatal encuentro tuvo lugar un día en el teatro en que trabajaban André Moreau y Lenore, ambos artistas predilectos del público. Se entabló un duelo entre el marqués y André. En su lucha recorrieron todo el teatro, ante el pánico de los espectadores que observaban asombrados aquel terrible encuentro del que salió triunfante André, no solamente porque venció al marqués, sino también porque conquistó el corazón de Aline de Gavrillac.



ELEANOR PARKER

PEQUEÑOS ANUNCIOS

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

(viene de la página 12)

Ponente, D. MANUEL RABANAL TAYLOR: *Extensión cinematográfica.* Creación de la Federación de Cineclubs. — Supresión de la censura para los Cineclubs. — Creación del Club del libro. — Creación del Círculo Cinematográfico Español, que comprendería además de los dos órganos anteriormente propuestos, a los profesionales del cine, todos ellos en agrupación voluntaria.

Ponente, D. JUAN GARCÍA ATIENZA: *Formación profesional.* Se refiere a la importancia del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas como principal fuente formativa, solicitando se le otorgue la importancia y protección que merece y dando las debidas garantías a sus alumnos. (En esta ponencia, el autor de esta información salió en defensa del cinema amateur, como valiosa escuela de buenos cineastas. Hubo discusión. Solicitó asimismo la creación del I.I.E.C. en Barcelona. Dicha petición, por su importancia, debiera haber figurado en las conclusiones.)

Ponente, D. JUAN JULIO BAENA: *Cine documental.* Nuestro cinema documental debe caracterizarse por una personalidad nacional. — Solicitar la derogación de la legislación vigente que concede el monopolio de realización de noticiarios a la entidad «Noticiarios y Documentales NO-DO», así como de aquella que hace obligatoria su exhibición. — Se solicita protección para los documentales españoles, destacando la que recomienda una obligatoriedad de proyección de un documental español en todos los programas.

Ponente, D. PAULINO GARAGORRI: *Aportación de nuestros intelectuales.* La Universidad española debe estar presente en el quehacer de nuestro cine y de sus aulas deben salir vocaciones. — Se solicita la creación de una cátedra de Filmología en la Universidad de Salamanca y que las Universidades protejan de forma eficaz las actividades cinematográficas de los universitarios.

* * *

Intercaladas a estas ponencias hubo proyecciones, entre las que destacaremos por su novedad e interés, la del excelente film de J. A. Bardem, galardonado en Cannes con el «Premio de la Crítica», *La muerte de un ciclista*.

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

56 VENDO moviola 16 mm. marca Muray, nueva.

57 COMPRARIA películas de 16 mm., sonoras.

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

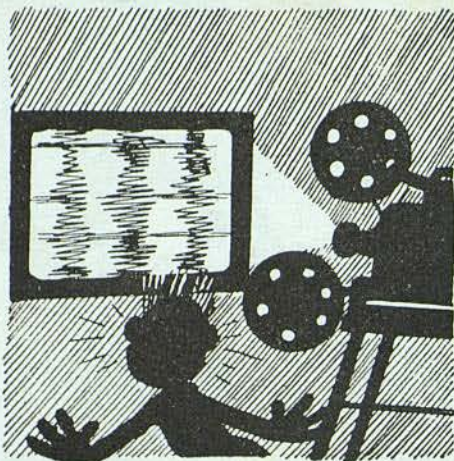
59 VENDO motocámara Pailard H 16 con objetivo 1.1/4 y gran angular, tratados, estuche para la misma, todo en perfecto estado.

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

61 VENDO equipo completo, en perfecto estado, de cámara Webó, con objetivo normal. 1.1/9, teleobjetivo, Hiper Cinor, tres chasis y estuche de pronto uso.

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

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



(Viene de la pág. 11)

DEFECTOS DE MECANICA Y DE CARGA

1.º Acordeonamiento. — Ha habido atascos en la toma de vistas y la película se ha doblado, se ha desgarrado y velado. No se ha fijado con seguridad el extremo de la película dentro de la ranura del núcleo de la *bobina receptora*, o bien la fricción del eje receptor es floja. Puede ser que la bobina receptora tenga sus discos torcidos o que se haya fijado oblicuamente la película sobre el núcleo del *cargador*.

2.º Filaje. — Ninguna imagen es correcta, las sombras y las luces se agitan violentamente: el obturador está fuera de tiempo o el bucle inferior era demasiado pequeño y el *rodillo de arrastre* ha tirado de la película durante la impresión.

3.º Desencuadre (perforación dentro de la imagen en 9'5 milímetros). — El garfio no ha entrado en las perforaciones.



DEFECTOS DE ILUMINACION

1.º El sujeto filmado a contraluz está completamente empastado. — Por temor de sobreexponer el fondo se ha expuesto para él y, en consecuencia, el sujeto ha sido sobreexposto. Sin querer, se ha producido un efecto de *silueta*. La próxima vez póngase el diafragma para el sujeto, pero si es posible, utilícese *pantallas reflectoras* para aclarar las partes oscuras del sujeto.

2.º Las figuras son blancas y sin relieve. — Es que han sido iluminadas solamente con luz frontal. Emplazándolas a tres cuartos se hubiera obtenido mejor modelado.

EFEITOS FRACASADOS

1.º Nubes. — Pensando obtener unas bellas nubes, éstas no han salido: había que haber utilizado un filtro amarillo.

2.º Efecto de noche. — Para realizarlo se ha diafragmado mucho y ahora se comprueba que sólo se ha obtenido una sim-

ple subexposición. Hay que emplazar el sujeto bajo un sol violento y con grandes *contrastes*, utilizar un filtro rojo obscuro y sólo diafragmar para una ligera exposición.



DEFECTOS DE LIMPIEZA

1.º Irisaciones, falta de nitidez. — El objetivo está sucio. Hay que limpiar sus caras anterior y posterior con un lienzo suave que no suelte pelusa, para quitarles el polvo y la grasa. No debe hacerse con los dedos.

2.º Pelos en los bordes del recuadro. — La *ventanilla* de la cámara está sucia. Hay que limpiarla con un pincel suave.

3.º Rayas. — La guía está sucia. Limpiarla con un lienzo que no suelte pelusa, una brocha suave o una espátula de madera, cuidando de no dañar el pulido. De ocurrir esto, debe enviarse la cámara al constructor para que pule la guía de nuevo.

4.º Manchas numerosas, rayas. — En la cámara entra polvo. No debe de cerrar herméticamente. Hay que limpiarla. Pásese un cabo ligeramente engrasado por todo el contorno del cierre y los bordes interiores. El polvo se detendrá en la grasa y no penetrará en el interior. Si se utilizan cargadores, téngase en cuenta que se ensuciarán si se meten en los bolsillos.

EL COLOR TRIUNFA

(Viene de la página 18)

rada a posteriori puesto que está ubicada en el mismo reportaje. Este carácter de *reporte* es lo que más ha valorado el film, además del interés y la belleza intrínsecos de su tema, por el mérito que supone conseguir un film completo, con pies y cabeza, y fotográficamente bueno, a base de un reportaje para el que existe un solo día fijo posible de filmación.

Si la *Rambla pudiera hablar...*, 16 mm. 120 m. Juan Francisco de Lasa, de Barcelona. Medalla de Honor. — Este film venía precedido de su éxito en el «Premio Ciudad de Barcelona», y aquí ha visto confirmada su valía. Es un verdadero documental, pensado y estructurado. Se trata de la glosa de la arteria más viva de Barcelona. Todos los elementos peculiares y varios que sazonan esa vía multiforme son sacados a relucir, precedidos de los antecedentes históricos del paseo y alternados con evocaciones antañonas. Lástima que la impresión fotográfica de esos viejos grabados no se hubiera repetido, visto su deficiente rendimiento inicial. La imagen discurre en íntima ligazón con un comentario oral que se supone ser dicho por la propia Rambla convertida en autobiografía, y que acentúa el matiz irónico y el dato documental. El texto está bien escrito y no abusa de sus prerrogativas, pero hubiese sido más adecuada una voz femenina y se encuentra a faltar en ocasiones, además de él, un fondo ambiental como equivalente auditivo a la animación que refleja la imagen, pues la vida ramblística se nos antoja mutilada sin su dimensión acústica. El color es discreto.

J. Z...



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

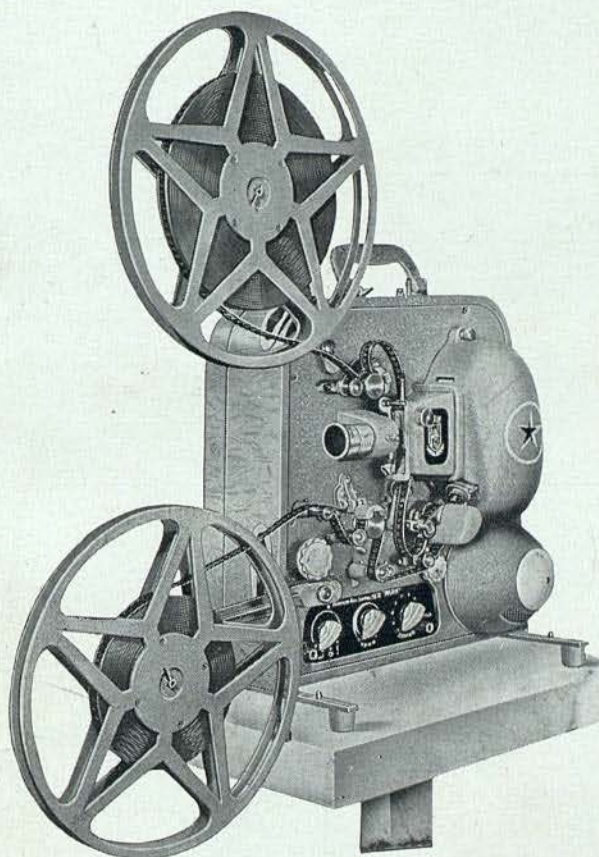
MODELO 60

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 male-
tas, 25 vatios salida. Al-
tavoz 13 pulgadas imán
permanente.

MODELO 75

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

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

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 estación tiene sus temas...

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



8, 9½ Y 16 MILÍMETROS

de Catalunya

DEMAS