

# otro cine

AÑO IV • N.º 19 • 1956

HABLEMOS DEL COLOR  
LAS PANTALLAS GRANDES  
EL DOCUMENTAL DE ARTE  
MISIÓN DEL CINE AMATEUR  
METAFÍSICA DEL CINEMA  
LA CAJA Y EL CONTENIDO  
PEROGRULLADAS A GRANEL



Filmoteca

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



# El material ideal en 8 mm.



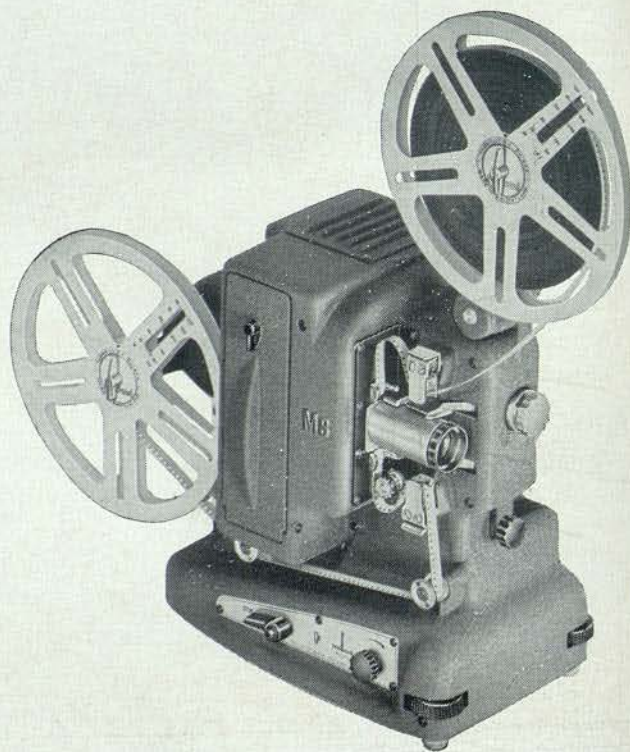
**B-8 mm.**



**C-8 mm.**

Hace 25 años que la fábrica PAILLARD de Sainte Croix (Suiza) lanzó al mercado la primera cámara de cine PAILLARD-BOLEX. En la actualidad han salido de la fábrica PAILLARD, más de 200.000 cámaras. Y siempre con la máxima garantía de precisión.

**M-8  
MR-8**



DE VENTA EN TODOS LOS  
ESTABLECIMIENTOS DEL  
RAMO DEL MUNDO ENTERO





AÑO IV 1956 NÚMERO 19

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactores-Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Distribución en Portugal:

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

## Sumario

- Portada . . . . Del film «Las zapatillas rojas».
- Editorial. . . . Cuando las barbas del vecino...
- Artículos. . . . Tomás G. Larraya: Hablemos del color.  
Richard Kohler: La cuestión de las grandes pantallas.  
Juan Francisco de Lasca: Valores y posibilidades del documental de arte  
José Serra: Dimensión metafísica del cinema.  
Jorge Juyol: Misión del cine amateur.  
J. Montoriol: La caja y el contenido.  
D. Giménez Botey: Perogrulladas a granel.  
J. Torrella: Comentarios al Concurso de la A. F. C.  
José M.ª Escudero: Lo que un cineclub debe ser.  
José M.ª Tintoré: El IX Festival de Salerno.
- Temas . . . . J. de Prada: Sueño de una tarde de verano.  
J. T.: Documental sobre la sardana.
- Información. . El cine amateur.  
Concursos.  
Ultima hora técnica.  
El cine amateur en su salsa.  
Enfoque a la actualidad.  
Labor de cineclub.  
El cine comercial 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 »

## CUANDO LAS BARBAS DEL VECINO...

*P*ARECE evidente que, desde un punto de mira internacional, el cine amateur se halla en crisis. Dos artículos editoriales de nuestro colega francés "Ciné amateur", a cargo de su redactor-jefe y prestigioso cineísta teórico-práctico Pierre Boyer, nos lo revelan claramente, amén de otros indicios que se olfatean y de un pesimista artículo original del presidente de un club francés que se publica también en la citada revista con el título "¿Muere el cine amateur?".

Es cierto que puede haber influido mucho en tal visión deprimente el descenso a tercer lugar que, desde su habitual pínaculo, ha experimentado este último año el cine amateur francés en el concierto internacional de la UNICA. Pero la realidad aparece clara en los textos citados y algunos de sus argumentos merecen ser aplicados en todas partes. Por ejemplo, cuando Boyer habla — mucho antes de poder prever el resultado del Concurso de la UNICA — de la necesidad de un relevo, de dar paso a las nuevas generaciones. "Se envejece muy rápidamente en el cine", empieza Boyer. Y termina: "Para que el cine amateur sobreviva hay que conceder un amplio lugar a los que llegan. Hay que otorgarles confianza, en sus críticas, en sus audacias, en su misma inexperiencia".

Otro ejemplo. Cuando Boyer, refiriéndose a la perfección actual de la técnica al alcance del cineísta amateur, escribe: "El cineísta amateur de hoy parece equipado como un hombre-robot podría estarlo para lanzarse a la conquista de los espacios interplanetarios". Y, después de describir irónicamente los más señalados avances del instrumental del cine amateur, añade: "Pero, ¿para qué queréis que sirvan todos estos perfeccionamientos si esta cámara no es sostenida por manos de hombre; si detrás de este objetivo no hay un ojo humano, y si este ojo no es regido por un cerebro, sostenido por un corazón que ama, que cree, que sufre, que se regocija, que vive, en fin?"

Afortunadamente aún para nuestro país, y a pesar de algunos pareceres, el cine amateur español se halla en su fase ascendente, aunque bueno será que nos pongamos todos en guardia por aquello de "cuando veas las barbas de tu vecino afeitarse..."

Por de pronto, estamos viviendo una euforia más patente que nunca en la difusión del cine amateur por el ámbito nacional. Surgen agrupaciones y concursos parciales en distintas regiones y hasta en la misma ciudad de Barcelona.

Se ha producido, además, un movimiento joven que infunde inquietudes y anhelos distintos y al que el abierto y ecléctico criterio del órgano rector del cine amateur nacional no ha puesto la menor traba; al contrario, lo ha acogido cariñosamente en su hogar materno.

Finalmente, ese propio organismo, alma-mater del cine amateur español, sostiene la presente publicación periódica que es la única entre todas sus colegas extranjeras en mantener a la técnica en el lugar secundario que le corresponde y en conceder una amplia primacía al espíritu y al arte. No deja de ser desconcertante que, publicaciones que se lamentan, en sus páginas editoriales, de la supremacía de la técnica sobre el espíritu, dediquen todo el resto al cultivo de una formación técnica de carácter elemental y de aplicación inmediata, con lo cual demuestran que sólo les mueve el halago de las preferencias de una masa de lectores a quienes tendrían el deber de educar y elevar dentro de su incipiente afición cineística.

También a nosotros llegan cantos de sirena que, de escucharlos y atenderlos, probablemente aumentarían la circulación de OTRO CINE. Pero creemos que para frivolidades sobran revistas en el país y que para mera ilustración técnica hay al alcance del aficionado eficientes manuales.

En resumen, si algún día le llega al cine amateur español su turno de descenso, no creemos pueda atribuirse a nosotros el menor tanto de culpa.



## HABLEMOS DEL COLOR

## I

Tanto el profesional como el amateur realizan películas en color. La obtención de las mismas no es mucho más complicada que la de las monocromas, pero, ¿se ha llegado a la reproducción del color, es decir, a la obtención de una copia exacta de él? Creo que no. Por lo menos del modo que los pintores juzgan que ha de reproducirse, no. Y hasta puede afirmarse que tampoco al modo que los físicos entienden el color del natural percibido por el ojo humano.

En la reproducción fotográfica del color faltan valores, tonos y sobre todo matices. Los colores, por lo general, son exaltados, especialmente los azules, los verdes y los rojos. Son colores recién salidos de la cuba tintórea o como recién lavados, limpios de grises. Colores de cromo de almanaque, de fotografía iluminada, de pintura infantil o infantiloides.

Hay que hacer mención aparte de las películas de dibujos animados, en las que los creadores logran el color que desean porque previamente realizan pruebas y, según el resultado de las mismas, es decir, según la reproducción que obtienen, varían o no el color de los originales. Esto está vedado al que se enfrenta con el natural mundo y lírondo.

Aceptemos los hechos y atengámonos a ellos, sin dejar de esperar y creer que se llegue a la exacta reproducción del color, ya sea siguiendo las teorías de Newton, de Darwin, de Young, de Oswald o cualquiera otra de hoy, de mañana o de pasado mañana. ¿Cómo no creer cuando la ciencia realiza tantas y tantas maravillas?

¿Que sin haber logrado la perfecta reproducción del color, hablar de estética del mismo semeja las disposiciones y distribuciones que es tan corriente hacer antes del sorteo del dinero que nos proporcionará el premio gordo de Navidad? ¡Acaso! ¿Que procedo como niño que tiene una escopeta de juguete y planea cazar con ella elefantes, tigres o águilas? ¡Tal vez! Pero tenemos el color — hecho real y arma peor o mejor — y hay que utilizarlo porque no hacerlo es renunciar tontamente a un medio que puede ser conveniente, favorable o atractivo, o siquiera sea únicamente por la novedad, por moda más que por modo en general, y hay que analizar, que indagar cómo, en qué forma o formas para sacar el mejor provecho del mismo. No me refiero al procedimiento técnico, del que poco conozco y entiendo, sino al fin artístico, del que, por razones de mi profesión, tengo el «deber» de saber algo más, aunque no sea lo que anhelo, ni mucho menos.

Y hay que elucubrar acerca del color no solamente por la realidad actual, sino también como previsión, como avance de venideras labores y cosechas, al igual que se aran los campos y se siembran para futuras recolecciones.

Dos formas básicas hay de utilización del color en cinematografía:

1.<sup>a</sup> La simplemente reproductora del color tal como se nos presentan a nuestra vista, físicamente, los seres, paisajes y cosas. *Realismo objetivo.*

2.<sup>a</sup> Reproducción del color producido o preparado a gusto y



entender del realizador. El natural como se desea o convenga que sea. *Realismo subjetivo.*

La primera, de carácter esencialmente naturalista, es la apropiada de modo primordial, para el cine documental, el didáctico, el científico, el de divulgación, etc., y sobre todo para los noticiarios y el cine-revista (actualidades, curiosidades, etc.).

¿Pero sólo puede y debe dedicarse a esos fines? De ningún modo, porque en arte no hay que despreciar ningún medio, ni renunciar a utilizarlo. Lo que importa es aplicarlo juiciosamente y no irreflexiblemente, como en general hacen los profesionales y los *amateurs*.

El color tiene un valor expresivo que debe aprovecharse cuando se desea hacer arte. Arte auténtico, no de similar. En días claros, soleados, de primavera, como en días grises, nublados, de invierno, ocurren sucesos tristes y alegres, pero como no sea como contraste, para subrayar, para realzar la alegría o la tristeza del hecho, en un relato escrito o cinematografiado, no se deben situar indistintamente unos y otros, porque intrínsecamente se concibe el acontecimiento alegre en un medio alegre y el triste en un medio o escenario triste. No se debe dar la misma gama básica de coloración a lo lírico que a lo épico, a lo romántico que a lo realista, a lo cómico que a lo trágico. El ambiente, tanto formal como cromático, ha de contribuir a determinar, a evocar, a fijar el carácter del relato en su totalidad o parcialmente. Goya, que era un colofista extraordinario, que conocía hasta sobradamente el natural, al pintar el famosísimo — por excelente — cuadro «Fusilamientos del 3 de mayo», empleó un tono grisáceo oscuro — gris de negro — para el cielo, porque éste tono o coloración contribuía a la tragedia del bárbaro acontecimiento. Sin duda a primeros de mayo, en Madrid, el cielo no tenía tal color, pero debía tenerlo según todos los sentidos y como lo sintió así aquel incomparable artista, maestro de maestros. Por la misma razón, con gran acierto retórico, las películas llamadas de «miedo» se desarrollan casi por completo entre tinieblas y borrascas. Así el ambiente contribuye al fin perseguido por el relato.

El realizador ha de tener presente también el efecto fisiológico y psicológico del color. Efectos que traducimos en sensaciones y sentimientos que corresponden en la mayoría de casos a causas físicas, a hechos reales: calor, frío, dicha, pena, indignación, exaltación, etc. Hay colores tristes y colores alegres, colores fríos y colores calientes, colores ásperos y colores suaves, colores agrios y colores dulces, colores sordos y colores chillones. El rojo vivo nos produce la sensación de calor, de fuego, de bochorno y también de pasión exaltada, de acción enérgica, de esfuerzo. Los tonos dorados nos evocan el triunfo, la madurez, la riqueza, la gloria. El dolor, la pena y su resultante la tristeza, los sentimientos y simbolizamos en negro — ausencia de color — y en los grises de él derivados al mezclarse con la luz blanca; cuanto más potente sea ésta, menos intensos resultan aquéllos. La ira la concebimos en verde amarillento. La envidia, en amarillo. La melancolía, en tonos y matices morados. La alegría suave, en rosa y tonos pálidos derivados preferentemente de la



serie xántica. La alegría desbordante, por los mismos colores pero más acentuados, más intensos. El verde es representación y símbolo de la renovación y de la esperanza: la primavera. El blanco es la pureza, no sólo por la brillantez — suma de todos los colores — sino porque el más leve roce, la más pequeña huella lo macula.

Aun ateniéndose a la primera forma de filmar películas en color, bien sea por razones de facilidad o por no disponer de medios adecuados para la otra, el realizador puede atender a estos efectos, sensaciones y sentimientos eligiendo lugar y hora apropiados a los hechos y emociones del asunto o escenas de las películas. Esto únicamente exige un poco de atención y cuidado, lo que es bastante menos dificultoso y complicado que muchos otros trabajos precisos para la filmación, tanto en color como en negro.

También puede auxiliarse con la coloración de los atavíos femeninos, de las tapicerías si cabe haberlas y con el decorado, aunque esto ya cae dentro de la segunda forma de utilización del color, de la cual, como de los ritmos cromáticos y otros temas relacionados con el color hablaré en otro número, porque de hacerlo en éste tendría que tratarlos muy a la ligera y a pesar de ello ocuparía un espacio que debe destinarse a otras materias.

## II

Los pintores — forzoso es referirse a ellos al hablar del color, monocromo o policromo, en la pantalla — imitan, adaptan o transforman el color del natural, pues en ningún caso lo reproducen exactamente en su autenticidad física, ya que, voluntaria o involuntariamente, lo interpretan según su temperamento, sentimiento o imaginación, y también obedeciendo a sus facultades visuales y de dominio del oficio.

La cámara reproduce lo que el objetivo ve con fidelidad cercana a la perfección — perfección que de día en día se alcanza más gracias a los adelantos científicos —, por lo cual, si se quiere hacer Arte, que es interpretación del natural por un espíritu y un cerebro, o sea una depuración y superación de la realidad, se le ha de presentar interpretada, transformada por el reproductor, es decir, por el operador, en colaboración con el decorador, con el diseñador de vestuario y, hasta cierto punto, con el peluquero y el maquillador.

Esta interpretación anticipada es la que corresponde a la segunda forma básica de utilización del color en cinematografía, o sea la *subjetiva*.

¿Pero qué carácter ha de tener la transformación? El que convenga a la obra que se filme y a las escenas de la misma. En ocasiones — raras — el papel del color puede ser puramente funcional; en otras, puede ser decorativo — en el sentido noble de la palabra, que no es sinónimo de cromístico, defecto en que caen numerosas producciones y especialmente las de tipo histórico —; en no pocas puede ser expresivo; y, en numerosas,

emocional, así como ambiental en elevado número de películas. El carácter de la transformación debe responder a la función que el color haya de representar. Recordemos como ejemplo la excelente película *Enrique V*, en la que el color era a la par ambiental y decorativo. Color que además situaba la acción en su determinada o correspondiente época, evocando el de las pinturas de ella.

Tratándose del color, por hábito, por comodidad, por apatía, se tiene tendencia a aplicar las mismas normas estéticas al cine que a la pintura. Error enorme es éste, porque los problemas del color en el cuadro, en la estampa o en la decoración mural, son muy dispares que en las películas. En primer lugar, la forma, proporciones y tamaño de las obras pictóricas son variables: circular, cuadrada, cuadrilonga, poligonal, vertical, horizontal, alargada, grande, mediana, pequeña, diminuta, etc. En cine la proporción y disposición de la superficie, tanto antes como ahora con las modernas pantallas correspondientes a nuevos medios de filmación y proyección, son constantes, a pesar de la variedad de cuadros, puntos de mira, etc., de las películas.

Pero hay otro punto mucho más importante. La pintura es estática, no representa más que un momento, menos aún, un instante de un hecho. El cine es dinámico, representa una serie continuada de instantes sucesivos. Por lo tanto el ritmo del color en pintura es uno — en cada obra, naturalmente —, completamente independiente. En cambio, en el cine el ritmo de cada cuadro, y hasta de cada fotograma, en ocasiones ha de fundirse, consonantando, asonantando o contrastando con los ritmos de los cuadros, instantes o escenas consecutivos. El ritmo cinematográfico, por su continuidad, tiene más semejanza que con el del cuadro, estampa o decoración mural, con el ritmo de las composiciones ornamentales prolongadas, y mucho más aún con el ritmo musical, que es ritmo desarrollado en el tiempo. Tanto es así, tan estrecha su relación, que en los dibujos animados se parte en muchísimas ocasiones del ritmo musical para la realización de las películas. El ritmo musical, en sus infinitas variedades, es el que guía los movimientos de los dibujos.

El valor expresivo del color, de empleo relativamente moderno en pintura, que a partir de la primera década de este siglo, por mediación del gran pintor y escenógrafo ruso León Bakst que lo utilizó en «Scherezada», «Petruska» y otras obras de los «ballets rusos» de Diaguilev-Fokin, presta importantísimos servicios en los escenarios, y en cuyo empleo se han destacado notablemente Edmund Robert Jones y Norman Bel Geddes, tiene un gran campo de acción en el cine, mejorando las otras aplicaciones por poder añadir a la expresividad estática la del color en movimiento. Walt Disney la ha empleado en diversas películas, entre ellas, de modo destacado y acertadísimo, en *Los tres cerditos*, en la que se ve al lobo feroz soplar esforzadamente para hacer volar la casa de piedra y de ladrillos del cerdito previsor y, al no conseguirlo y aumentar sus esfuerzos para lograrlo, enrojece más y más hasta llegar a tonos rojos violáceos. ¿Que esto no puede lograrse en el cine fotográfico? Acaso con grandes dificultades sí, pero no deja de ser lógico que no se intente, por ahora, pero sí otras formas expresivas del color en movimiento, en transformación, de modo retórico. ¿Cuáles? Imposible es a mi entender señalarlas por anticipado. La acción, el ambiente, son las que pueden sugerirlas al director y al operador que tengan afán de superarse, de lograr verdaderas emociones estéticas. ¿No se sirven de la música y del sonido como medio expresivo? ¿Por qué no emplear también el color?

Se dirá, tal vez, que el cine es arte de masas, y que éstas tienen un concepto primario del color. Que si se pregunta a numerosas personas de qué color es el cielo, la mayoría responderá que azul. De acuerdo, porque ese color — azul celeste — es el básico, el corriente, y por lo común se tiende a generalizar, pero el que así se conteste no implica que se sepa que al atardecer es a veces rosado y otras anaranjado, y que en días nublados tiene diferentes tonos de gris. Además, no porque su concepto o recuerdo del color de las cosas sea primario deja esa

(pasa a la pág. 31)



Del film ENRIQUE V



El autor de este artículo, publicado originalmente en la revista inglesa «Sight and Sound» (número de enero-marzo de 1955), refiere que en aquella redacción se reciben multitud de originales y cartas relacionados con el tema del Cinemascope, y que casi todos los opinantes coinciden en manifestar dudas o disgusto por el nuevo sistema. El autor, pues, escribió el presente trabajo movido por esta preocupación colectiva. Y nosotros, que también percibimos desde nuestra modesta atalaya española la desazón promovida por las nuevas pantallas, y considerando de gran interés los puntos de vista de Köhler, ofrecemos, traducido y extrañado, su trabajo, con la oportuna autorización.



Las figuras están generalmente situadas a alguna distancia y en grupos: se convierten en sujetos de una amplitud colectiva. Fred Mac Murray, Lauren Bacall, Clifton Webb, Cornel Wilde, June Allyson Van Heflin, agrupados para el Cinemascope en «A Woman's World».

RICHARD KOHLER

## LA CUESTIÓN DE LAS GRANDES PANTALLAS

¿SE LLEGARÁ A UN MARCO VARIABLE?

Es más fácil desarrollar la anchura de la pantalla que la de la inteligencia o profundidad de espíritu del espectador. Se sigue la línea del esfuerzo menor, dirigido a la taquilla. El cambio radical de forma redonda, sin embargo, en un violento cambio de contenido.

He aquí los cinco principales procesos introducidos:

3-D: Sistema estereoscópico. Gafas polaroid. Proyección doble. Cinerama: Pantalla curvada. Visión periférica. Tres proyectores separados.

Cinemascope: Lentes anamórficas. Pantalla curvada. Coeficiente 2.55.

Vistavisión: Sistema variable. Énfasis en pantalla. Coeficiente 1.85.

Todd A-O: Película 65 mm. Proporciones pantalla similares al Cinerama.

Todos estos procedimientos crean en el espectador una sensación de participación en lo que ocurre en la pantalla. Esto es, desde luego, un procedimiento de tipo mecánico asombroso, pero en pugna total con el transporte puramente imaginativo que ha sido llamado «suspensión de incredulidad constitutiva de fe poética». El plano que consigue que el espectador viva la acción, le hace demasiado partícipe de ella. El arte dramático, después de todo, es un medio creado con fines de una réplica emocional e intelectual y ello exige ante todo que uno pierda su propia conciencia física. Sólo entonces uno se halla imaginativamente libre, transportado sobre una alfombra mágica de olvido de sí mismo.

Cuando un director puede hacer uso de su medio expresivo adecuadamente, selecciona concisas imágenes y las yuxtapone en combinaciones llenas de significado. Esto lo ofrece luego a su público como *representación* de realidad, no como esta realidad misma. Su objetivo es llevarnos a una comunión psicológica, no a sentirnos físicamente maravillados como sucede en *Cómo casarse con un millonario*, donde Darryl Zanuck lo llevó a límites extremos: «Allí estaba Lauren Bacall en la cama... ¡Llenaba la pantalla! Medía 64 pies de longitud y era en color» ("Life", 20 julio 1953).

Cuanto menor es el alcance de la pantalla y los límites aparecen más visibles, más aumenta la oportunidad de interpretación imaginativa. La cámara puede moverse sin *llevarse* al espectador; los pequeños detalles pueden ser seleccionados y puestos de relieve; la total observación de la escena se vuelve más variada porque es más flexible. El espectador es entonces menos un ser atado físicamente a un medio y más un observador omnipresente.

El marco del Cinemascope constituye una especie de compromiso, un término medio entre la pantalla *total* y la *normal*. Existe cierta calidad filmica que lleva consigo aquella comunión de que hablábamos. Por otra parte, lleva también cierta sensación de realidad física que se interfiere con la comunión, pero que puede proporcionar una emoción evidente. Asimismo, aporta cierto estilo teatral con gusto de reproducción escénica y, finalmente, algo de exhibición digresiva también de tipo escénico. Existe, de hecho, una acumulación de características, pero no puede existir una unificación de elementos.

Muchas producciones en Cinemascope pueden calificarse de filmicamente excelentes. Sus directores demuestran su habilidad en hacer con el nuevo sistema lo mismo que con la pantalla pequeña. Pero, en su sentido más elevado, el producto de estos directores no es *filmico*. Hay demasiadas cosas que han sido, inevitablemente, sacrificadas. Por cada efecto logrado hay muchas secuencias narrativas o dialogadas que fallan. El temor al efecto físico del exceso de movimiento obstruye el ritmo. Cuando la pantalla está llena de gente o de paisaje, el espacio extra tiene valor, pero hay muchas escenas en que tal espacio sólo puede calificarse de desatinado. En conjunto, en estas producciones de Cinemascope, el contenido (argumento, actores, «mise en scène») ha sido bueno a pesar de la cámara y no a causa de ella.

Este es el momento apropiado para hablar del sistema estereoscópico y del estereofónico. La ilusión de profundidad creada por la proyección estereoscópica es completamente adecuada para mostrar la forma en correcta perspectiva. Pero, no obstante, no beneficia nunca de modo especial a las perspectivas de la historia que se está contando. Una vez el espectador se halla absor-



bido por el drama, suspendiendo su sentido de la incredulidad en el punto de la comunión varias veces mencionado, pierde la conciencia de la profundidad física. Cuando se da cuenta de la diferencia de perspectiva que constituye la profundidad es distraído de sus impresiones psicológicas por una reacción puramente visual. La idea, el punto dramático que una imagen pueda sugerir en un film, poco puede ganar en *impacto* por adición de una dimensión automáticamente asumida por el espectador.

El sonido estereofónico es otro intento de situar al espectador físicamente en la escena. Se trata de dar al público la impresión de que los sujetos u objetos que producen sonidos específicos se encuentran situados en los alrededores. Esto produce una sensación de desconcierto porque la perspectiva creada en una pantalla distante y localizada debe, necesariamente, ser diferente. El rugido del motor de un avión que viene desde una pared hasta un lado del espectador resulta aun más desconcertante cuando un plano corto de la cabina del piloto ocupa la pantalla y el ala y el motor es de suponer se encuentran inmediatamente más allá, a unos cien pies del asiento del espectador. Es un intento de crear un sonido circundante sin una pantalla igualmente circundante.

Concedido que el marco de referencia o límite es una estructura esencial en el cine considerado como arte interpretativo e imaginativo, y que el efecto de realidad física aumenta en la misma proporción en que el efecto de comunión psicológica disminuye, ¿de qué modo el tamaño y forma del marco avaloran la selección y composición del material?

Las películas pueden comunicar tanto las apariencias de las cosas como las ideas que estas apariencias sugieren. En la descripción escénica, la preocupación primordial afecta a la forma y al color; las apariencias de las cosas mostradas por su valor sensitivo. En la comunicación de ideas, el énfasis principal se halla situado sobre lo que las apariencias sugieren más que en estas propias apariencias. Por ello, un marco apropiado para una forma de comunicación no puede necesariamente resultar apropiado para otra; pero la forma de la pantalla ha sido inevitablemente determinada por el contenido medio. Una pantalla horizontal muy ancha da énfasis a la exhibición escénica, pero puede ser de escasa utilidad para la sugerencia de ideas o el curso de relaciones humanas. De hecho es, pues, obvio que para la comunicación de ideas, lo mejor es un marco selectivo y no aquel que lo comprenda todo sin posibilidad de restricción; solamente entonces podrán las imágenes ser compuestas en forma pertinente y significativa.

El director precisa simplemente de un marco que no le pida demasiado ni le dé demasiado poco. Cualquier dimensión poco corriente, excesiva anchura o altura, restringe automáticamente la selección de sujeto o crea difíciles problemas de composición. Si el director elige un sujeto vertical y su marco es demasiado ancho, deberá llenar el área sobrante con material o espacio que

a menudo aparecerá artificial. Emplear deliberadamente un marco de vasta horizontalidad para una obra interpretativa cuyo sujeto primordial es el hombre, una figura vertical, parece simplemente una tontería.

En el Cinemascope el director está obligado a componer sus escenas en forma parecida a cómo debe hacerse en un escenario. Las figuras deben colocarse a alguna distancia y en grupo; se convierten en sujetos de una anchura colectiva.

El marco ideal para un film interpretativo es aquel que evita el cuadro estático; toma nota, moderadamente, de que la superficie de la tierra es horizontal; no posee anchura o altura des acostumbradas; y respeta el campo de visión ovalado normal. Los artistas gráficos han preferido tradicionalmente un rectángulo con un coeficiente de 1,6. Edison seleccionó un 1,33 para su pantalla y este marco ha sido, hasta hace poco, casi de uso universal.

Para asuntos de gran número de sujetos, parece apropiado el aumento de 1,33:1 a 1,85:1 ó incluso 2:1. Mas allá de ello, cuanto más ancha sea la pantalla, más estrecho será el camino interpretativo que el creador deba seguir.

Las formas poco corrientes de las nuevas pantallas obligan a un excesivo aumento de tamaño. Si ampliamos la anchura de la pantalla no podemos mantener un área constante reduciendo proporcionalmente la altura. La pantalla resultante constituye una traba para la discreción artística. Si nuestra pantalla es demasiado grande resultará imposible enfocar sobre ciertos sujetos; por ello, será imposible *seleccionar* algunos sujetos. Por ejemplo, un plano corto de los ojos de un actor solamente podría usarse para un efecto de sobresalto o conmoción.

Cuando la exhibición del sujeto es demasiado grande, el ojo humano no puede combinar los elementos en un todo. Cuanto mayor es la ampliación, más el que la contempla se ve forzado a concentrarse solamente en una parte, lo cual destruye la comunicación directa o significa que el tiempo de visión debe ser ampliado y los cortes más lentos. En cuyo caso, naturalmente, el ritmo de la obra es retardado; y cuando la técnica del escenario substituye a la técnica del film, el ritmo teatral debe substituir al ritmo filmico.

La pantalla, pues, debería ser suficientemente conservadora en cuanto a forma para permitir un compromiso satisfactorio en cuanto a tamaño. Pero, ¿por qué no variar el tamaño y forma para encajar en cada situación? ¿Por qué no utilizar una pantalla selectiva cuando se necesite, abriéndola para las secuencias espectaculares?

Parece evidente que cualquier cambio observable en el marco de referencia causaría grave distracción. ¿Podría disimularse esta alteración? Sólo tenemos dos métodos concebibles y ambos insatisfactorios:

- 1) El marco debe ser gradualmente modificado, lo que no

(pasa a la pág. 32)



Sujetos verticales agrupados horizontalmente para dos fotos. El director ha debido llenar el área sobrante con material o espacio que a menudo distrae ficticiamente. Howard Keel y Jane Powell en «Seven Brides for Seven Brothers» (Siete novias para siete hermanos)



## VALORES Y POSIBILIDADES DEL DOCUMENTAL DE ARTE

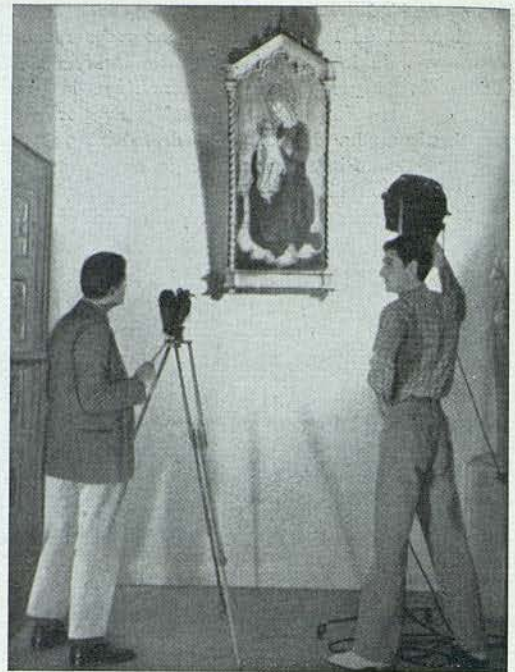
SIEMPRE he creído que un film realizado sobre determinadas obras de arte debe ser algo más que una simple colección de vistas fijas, ya que entiendo que su mejor posibilidad estriba en lograr una nueva fórmula de exploración artística de la obra maestra al abrirnos los ojos hacia los valores plásticos partiendo de postulados auténticamente cinematográficos.

Añadiré que, en estas películas de arte, la objetividad absoluta nos conducirá siempre hasta lo mediocre. Para que un film realizado sobre un cuadro sea viable — aun desde el punto de vista pedagógico — debe contener ese mágico soplo de la inspiración que lo convertirá a su vez en obra de arte. El mejor ejemplo que se me ocurre para ilustrar esta posición es el de la película de Paul Haesearts titulada *De Renoir a Picasso*, en la cual, si bien las tesis sostenidas por el documentarista eran susceptibles de discusión, sólo admiración podía provocar la solidez de su técnica cinematográfica y también la claridad con que Haesearts exponía sus ideas utilizando hábilmente cuantos recursos le ofrecía el arte filmico: música, comentario hablado, gráficos y contrastes estéticos eran allí poderosísimos auxiliares del realizador.

Algo parecido sucede con el *Rubens*, de Henri Storck y Paul Haesearts, repleto de hallazgos esencialmente filmicos, y también en los magníficos cortometrajes de Luciano Emmer y Enrico Gras, eminentemente educativos. Emmer parte del principio de que el cine puede atraer de nuevo la atención de las gentes hacia la pintura y deja para otros el estudio filosófico o simplemente histórico de las pinturas de Bosc o de los frescos de Giotto. Para él lo importante es llevar la obra de arte al terreno de la narración de los hechos, lo que la hará más fácilmente aprehensible para el espectador. Y así en todas sus películas Emmer nos cuenta una historia. El resultado es siempre un film dramático y dinámico en el que, gracias a la perfección del montaje y sobre todo a la exquisita sensibilidad del realizador, se revelan continuamente ante nuestros ojos insospechados aspectos de la obra pictórica. Y lo sorprendente de los films de Luciano Emmer es su ritmo, logrado casi siempre con la reproducción de fragmentos de una pintura, que sólo por excepción se nos exhibe entera en la película, pues, como advierte Lauro Venturi, «el movimiento de la composición destruiría fácilmente el movimiento cinematográfico de los detalles».

Pero no siempre el film de arte alcanza la misma eficacia pedagógica que en los films de Emmer, entre los que merecen destacarse *Il Dramma di Cristo*, *Paradiso Perduto* y *La Leggenda di Santa Orsola*.

Muchas veces el cineísta se lanza peligrosamente al terreno de la elucubración, olvidando sus objetivos cinematográficos, y otras se limita a fotografiar y desmenuzar un cuadro con evidente desprecio de la claridad expositiva. Este es el caso de un film de arte realizado últimamente en España — *Cristo*, de Margarita Alexandre y Rafael M. Torrecilla —, cuya proyección provoca una tremenda confusión en el ánimo del espectador profano. La interminable acumulación de obras pictóricas de distintas épocas y escuelas y el excesivo metraje del film hacen imposible aquella «dramatización de la pintura» de que nos habla Jean Vidal. Los realizadores de *Cristo* no han tenido presente el hecho



de que cuando se toma el arte pictórico como tema cinematográfico es indispensable subordinarlo todo al lenguaje específicamente filmico. De otro modo sólo veremos en la pantalla una serie de fragmentos pictóricos en los que triunfará un desolador divorcio entre la técnica expresiva de la pintura y la del arte cinematográfico.

Así el drama de Cristo alcanzaba mayor fuerza humana en la citada película de Emmer, cuya duración era de diez minutos escasos, que en la referida cinta española. Huelga decir que, en ésta, las posibilidades pedagógicas quedan reducidas a un mínimo.

Sin apartarnos de este punto de vista educativo, distingamos ahora las diversas categorías de documental sobre arte.

Unos tienen tan sólo una intención histórica o biográfica y se sirven de los cuadros para narrarnos la vida del artista y plantearnos los terribles problemas de su universo interior. (Este es el caso del magnífico *Van Gogh*, de Alain Resnais, considerado como la obra maestra de su género.)

Otros films tienen una intención didáctica y es entonces cuando aparecen en las imágenes estos movimientos destinados a explicar la génesis de la obra estudiada, como medio que facilite el análisis del cuadro o escuela, lo cual es totalmente legítimo a condición de que exista una correspondencia real entre las estructuras plásticas de la obra de arte y las leyes generales del lenguaje filmico. Citaremos aquí de nuevo el *Rubens*, de Haesearts, de excepcional valor pedagógico.

Cabe también una mezcla de las tendencias históricas y didácticas, pero ésta es extraordinariamente peligrosa y se presta al confusiónismo porque la traducción de un lenguaje a otro radicalmente distinto (esa «traducción creadora» como la denomina Lemaitre) requiere una comprensión perfecta de ambos y de sus correspondencias.

Y así llegamos a lo que Raghianti ha bautizado con el nombre de «critofilm» y por el cual «pueden desenvolverse las posibilidades críticas del cine sobre la obra de arte».

Según Haesearts estas posibilidades son tres:

1.ª, *Anecdótica* o histórica. 2.ª, *Analítica* desde un ángulo estético y técnico. Y 3.ª, *Presentación lírica*.

En todos los casos cabe una utilización pedagógica de los films, aunque, como dice Pierre Francastel, el educador debe seguir un método al escoger las exhibiciones de films de arte para sus alumnos. Claro está que habrá que establecer una



clara divisoria entre la escuela primaria y la secundaria, y también entre ésta y la técnica o especializada.

Asimismo hay que distinguir entre la utilización del film como simple elemento de educación o como aclaración práctica de una lección concreta del libro de texto.

Tengamos en cuenta que el cine permite visualizar y hacer palpable toda una serie de nociones estéticas que sin él seguirían en el campo de la abstracción. Las panorámicas, los *travellings*, las sobreimpresiones, fundidos, lentes deformantes y esquemas animados, proporcionan al cineísta-educador una maravillosa complejidad de medios de expresión, y así podemos decir que la capacidad de registro del cine *es muy superior a la del ojo humano*, porque tales recursos son como otras tantas sondas, microscopios y espectroscopios que nos llevarán hasta las fuentes, hasta los caracteres fundamentales de cada hecho estético.

Sólo hará falta escoger entre todas estas posibilidades la que mejor revele la naturaleza de la obra y también la naturaleza de las emociones que el artista se propuso comunicar al observador.

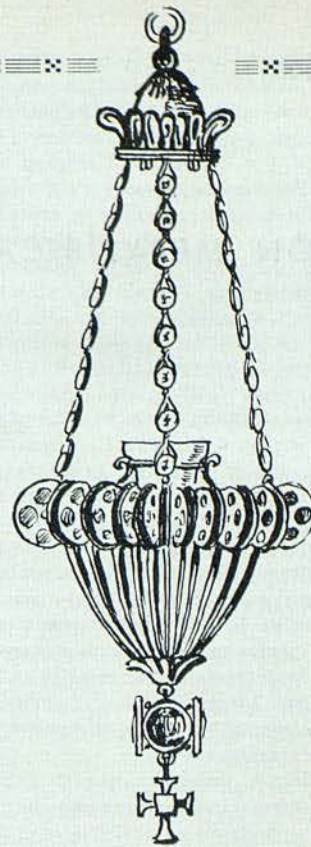
En este sentido la misión cultural del film de arte no se circunscribe tan sólo al ámbito de la escuela, sino que se extiende a todos los públicos del mundo, especialmente a aquellos que no han tenido ocasión de adquirir una cultura estética. Es necesario que el cine de arte *sepa* atraerse estos públicos, que al principio tal vez se muestren indiferentes ante sus valores estéticos, pero que bien estudiados acabarán aceptando estas producciones que abrirán los ojos de muchos hacia el Arte y la Historia de todas las épocas. Nosotros creemos que para lograrlo se impone una revisión de la legislación cinematográfica en el sentido de que el film de arte tenga una consideración extracomercial que le otorgue en el futuro grandes facilidades de exhibición en los salones de programación normal. No se les equipare a simples noticiarios o reportajes turísticos ni mucho menos a las cintas cómicas de dos rollos. Concédasele al documental de arte una especialísima consideración y sobre todo introdúzcase en todas las escuelas de segunda enseñanza con la colaboración de profesores aptos para su debida selección ante los alumnos, ya que la simple proyección de los films sobre arte produce a veces — lo sabemos por experiencia — un efecto completamente contrario en los jóvenes espectadores si no va precedido de una charla de aclaración que ha de tomar como piedra de toque el grado de cultura de los alumnos y su preparación estética. En este sentido nuestra Cinemateca Educativa puede obtener magníficos resultados. Pero, por encima de todo, hemos de proponernos la creación de una auténtica escuela española del documental que logre trasladar al Séptimo Arte los tesoros de nuestros museos para conocimiento de todos los españoles. El Museo del Prado y el de Arte Románico de Barcelona constituyen inagotables canteras para nuestros cineístas en función de educadores. No dejemos que sean sólo los documentaristas extranjeros quienes emprendan esta tarea, y aprovechemos la inquietud del Instituto de Investigaciones Cinematográficas y el entusiasmo de nuestros «amateurs» para consolidar los fundamentos de esta trascendental especialidad cinematográfica tan poco cultivada hasta el momento por los españoles.

Díganlo, si no, estos nutridos catálogos de Documentales de Arte editados por la UNESCO y en los que no figura aún *ni un solo film* español.

He aquí un vacío que estamos obligados a llenar en pro de la cultura y de nuestro arte español de todas las épocas; ese arte español del que dice el ilustre hispanista Karl Vossler en su «Carta Hispánica» que es algo así como «estar en la vida como en una constante aventura».

Y ya es hora de que nuestro cine participe de los problemas del arte hispano. En bien de la cultura y de la educación de nuestras jóvenes generaciones.

Juan F.º DE LASA



## La lámpara votiva en marcha

El orfebre Alfonso Serrahima está trabajando en la Lámpara Votiva que el Cine Amateur español ofrecerá a la Virgen de Montserrat con motivo de las Bodas de Plata del mismo.

Al redactar esta nota se llevan recibidas las adhesiones de las siguientes entidades que han enviado asimismo el diseño de un emblema para ser reproducidos en esmalte: Agrupación Fotográfica de Cataluña (Barcelona); Sección de Fotografía y Cinema de la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros (Barcelona); Agora Fotocine Club (Oviedo); Agrupación Cine Amateur (Lérida); Sección de Cinema Amateur del Ateneo Cultural Manresano (Manresa); Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur (Murcia); G.I.C.A.T. (Tánger).

También se ha recibido un respetable número de marcas enviadas por cineístas particularmente y hasta quince Federaciones extranjeras de Cine Amateur han querido participar en la ofrenda con sus respectivos emblemas, dando así carácter mundial a la primera lámpara votiva del Cinema Amateur de que se tiene noticia. Estos países son: Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, Luxemburgo, Nueva Zelanda, Portugal, Sarre y Suíza. Además, al lado de la Federación Italiana, ha enviado también su emblema el entusiasta Cine Club Milano.

Las entidades y particulares que deseen participar en la Lámpara con sus emblemas o marcas, o simplemente colaborar con sus donativos, conviene se dirijan sin pérdida de tiempo a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, calle Paradís, número 10, pral., Barcelona.

Al preparar este número de OTRO CINE, no se ha precisado aún la fecha en que se efectuará la ofrenda en el Monasterio de Montserrat. Cuanlos participen en la Lámpara serán oportunamente avisados por circular a fin de que puedan inscribirse a la excursión y banquete colectivos.



## DIMENSIÓN METAFÍSICA DEL CINEMA

Gran parte de la filosofía moderna, al oponer la existencia como cosa básica frente a la esencia, o sea considerando más importante lo que uno se hace que lo que es, debe hallar en este arte también moderno que es el cinema su réplica adecuada. Un examen superficial del tema puede sugerirnos que la película en sí es tan sólo la proyección de un conjunto de movimientos que necesitan de la acción para tener su significado en la pantalla; tal como se alega que el individuo necesita substancialmente del marco de la vida. Pero si penetramos en su verdadera realidad, el cinema no es movimiento, sino una serie de estados inmóviles fundamentales que nos dan la sensación de movimiento; sólo tiene lugar éste por la limitación de nuestra retina; tal la vida, por la limitación de nuestro conocimiento, se nos presenta como cambio, sucesión.

Es la vieja antinomia presentada por Heráclito y Parménides la que debe plantearse el cinema en su punto de partida. El primero afirmando que la única realidad es el movimiento, que toda cosa fluye como un río, está en continua evolución; el segundo al negar toda realidad considerándola tan sólo como una apariencia de los sentidos, ya que el ser verdadero no cambia. Y la pantalla crea la paradoja, en una situación absolutamente nueva, de expresar el movimiento por una sucesión de posiciones inmóviles. Y así toda la aplicación de la plástica y el dinamismo como leyes del cinema puro nos llevan, en sus experiencias, a un campo filosófico en el que el problema de la presciencia divina y la libertad quedan simbolizados por la imagen de una película que viera Dios extendida y por entero; no según correlativo y fragmentario instante de proyección, sino por ella en su totalidad.

Imaginad, en vez de la fotografía, a los actores en persona. Dios conoce lo que hacen en el primer y último momento, pero no influye este saber en las decisiones de ellos. Desde el punto de vista del conocimiento, si nuestra capacidad penetrase lo suficiente para vislumbrar la realidad, quizá la veríamos también como una serie sucesiva de estados inmóviles, eliminando esta sensación de movimiento que llamamos vida. Y así Dios en su eternidad conoce las cosas fuera del tiempo, viendo la vida no como una sucesión, sino como una visión, visión de permanencia; o sea viendo presente el pasado y el futuro, por cuya manera entra un más alto y más real saber de la naturaleza de las cosas; si esta idea nos acerca a una comprensión de cómo Dios las conoce por encima de nuestra inmersión en el tiempo, al mover en su profundidad a todos los nuevos experimentadores del séptimo arte, ha de llevarlos a considerar la esencia dominando la existencia y volver con ello, de una manera revolucionaria, a las tesis tradicionales de la filosofía.

Y así puede el cinema, en esta su cuarta dimensión, acercarnos al ojo de Dios sobre las cosas, hacérselas ver más allá de la limitación de nuestro tiempo, en visión amplia y verdadera, con el afán de justicia que ha movido el arte desde tiempo inmemorial hacia las cosas íntegramente nuevas.

\* \* \*

Al tratar Dilthey de lo que llama las visiones del mundo, dice que «están fundadas en la naturaleza del universo y en la relación que con él tiene el limitado espíritu que le concibe».



Del film  
RASHOMON

Cada una de ellas expresa, dentro de los límites de nuestro pensamiento, una cara del universo. Cada una es verdadera dentro de esos límites. Pero cada una es unilateral y nos está prohibido contemplar juntas a todas. A la pura luz de la verdad, sólo podemos mirarla en diversos y partidos rayos». Pero su realidad superior, la VERDAD IDEAL «que late en los senos mismos de la cambiante realidad histórica», este desasirnos todo lo posible de lo relativo y mudable por lo que de falso tienen al llenar su fragmentario campo nuestra visión incompleta, es la misión que tiene el cinema y por lo que creemos se ha producido. Pasad recuerdo a *Rashomon*, aquella película japonesa en la que un determinado suceso tenía tantas visiones —debemos creer que reales, al menos para cada protagonista— como personajes. Pero aquel repaso de la acción desde diversos ángulos, y no precisamente fotográficos, daba cada vez una visión más fiel y compleja de lo que en espíritu, fundamentalmente, había sucedido.

Así, a través de esta prueba incipiente, podremos añadir que si esencia es lo que constituye a un ser como tal, diferenciándolo de los otros tipos sin ser lo que le individualiza; el cinema esencial debe tratar de cumplir su propósito como arte: acercarnos al conocimiento auténtico de las cosas más allá de lo que permite normalmente la limitación de nuestros sentidos. Pues si todo arte ha buscado la verdad, el cinema, en posesión como ninguno de las coordenadas del espacio y del tiempo, debe ofrecérsela más ampliamente que ninguno, como un mensaje cuyo contenido-esencia sólo se podrá lograr tratando de obtener, con absoluta preferencia y en sentido global, el máximo de conocimientos del asunto pequeño o grande de que se trate.

Alguien ha dicho que el cinema ha nacido y debe morir documental, pero ciertamente este «ser documento» debe transgredir la epidermis del noticiario en su resbalar sobre las cosas para adentrarse en el meollo de ellas, en lo que tienen de humanas, en espiritualidad, por esencia.

\* \* \*

No es simple utopía este cinema hondamente referencial. Toda la obra de Norman McLaren, por ejemplo, late en esta trayectoria, busca nuevas maneras con método muchas veces puramente (pasa a la pág. 31)



MISIÓN DEL  
CINE AMATEUR

Por JORGE JUYOL

## ¿Misión del Cine Amateur?

Este interrogante será abierto por muchos al leer los titulares de OTRO CINE, en busca del enunciado que llame más poderosamente su atención, porque son demasiados los que, viviendo de lejos o de cerca el mundo de este «pequeño cine», desconocen la complejidad de sus problemas, sumándose a esta ignorancia hasta algunos de sus practicantes.

Expansión, divertimento, cine casero o modalidad en la que lucir colgándose unas medallas en la solapa de la presunción; y, sin embargo, la trascendencia de un Cine Amateur que rompa las alamedas de su torre de marfil saltando al campo de la realidad artística, es un fenómeno que no debería escapar a nuestra comprensión.

El cine bien entendido no es arte de solaz, sino de LUCHA, y en él no valen posiciones más o menos cómodas o acomodaticias, sino afanes insatisfechos, ansias de superación en sentidos mucho más profundos que la simple técnica.

No debemos contentarnos con lo que nosotros, o quienes desconocen por completo lo que hoy es un «apartado» de la cinematografía, podamos decir sobre este cine, su superación, o la bondad de sus películas, sino que debemos estar preparados para que cuando hablemos de formas artísticas ante auditorios extraños a nuestro círculo de amistades, nos sea posible presentar inmediatamente unas realidades, y no unos sueños de gloria que en contacto con el aire de la realidad se esfumarán.

No quiero decir que lo hecho hasta el momento actual en el campo del cine amateur deba olvidarse y despreciarse. Sería absurdo y contraproducente, ya que es el firme soporte desde el que podemos lanzarnos a nuevas empresas. Hasta aquí, hemos hecho — salvo en muy escasas ocasiones — el film «clásico», y debemos reconocer que no con tanto acierto como los buenos profesionales, a pesar de sus perjuicios comerciales siempre presentes.

Al hablar de cine comercial o profesional, no nos referimos para nada al español, cuya inanición todos conocemos sobradamente. No circunscribimos nuestro problema al recinto nacional, en el que la partida está ganada sobradamente por los «amateurs», sino al internacional; y nos encontramos aquí con un problema latente que nadie quiere o se atreve a resolver. El cine no es un Arte, o al menos no ha alcanzado la plena categoría de Arte Cinematográfico, porque en lugar de lanzarse con afán hacia los caminos que podrían conducirle a tan hermosa realidad, ha preferido evadirse hacia el campo de la taquilla. A fin de cuentas, el cine es una gran industria; la segunda en importancia en un país de la potencia de los Estados Unidos de América. ¿Vamos a pedirle peras artísticas al olmo de la comercialidad? En el momento actual, y sin que cine y público sufran una transformación profunda que duraría años y llevaría crisis, es inútil ponerse en posición gallarda e intransigente ante unos hechos consumados que podemos constatar a diario.

Pero hay un cine que goza de la más maravillosa de las libertades; un cine que puede permitirse el lujo hasta de la individualidad; un cinema, el amateur, que vuelve con desdén sus espaldas a la taquilla y suma sólo sobre sus hombros la satisfacción de la obra acabada.

¡Ah! Si existe este cine, aquí está el camino abierto, lleno de posibilidades y con un horizonte indefinido, pero cuajado de promesas. El cine amateur debe ser el primer zahorí en busca de un nuevo Arte; nuestro Arte, porque indudablemente marca las inquietudes de nuestro tiempo.

He aquí cómo el cinema amateur se encuentra con una misión definida; una antorcha prendida de responsabilidades que tiene la obligación de llevar a buen fin.

No vale la comodidad, el entretenimiento, el hacer lo mismo que hacen los profesionales, aunque lo bañemos en una noción más pura de la estética cinematográfica. No es lícito descansar ni estancarse; no puede dormirse sobre los propios laureles, soñando con ser «tabú». Es preciso que los amateurs estemos constantemente en vela, trabajando de firme para demostrar al cine profesional que no somos cizaña esparcida por su campo de trigo, y para demostrarnos a nosotros mismos que el arte del cine puede existir en algo más que en nuestras palabras más o menos gratuitas o exaltadas.

Sé, porque he hecho mis pinitos en este «otro cine», que es difícil someterse a la disciplina que nos obliga a buscar facetas inexploradas; pero es preciso. Nuestra preocupación no debe estar en superar nuestro premio del año anterior, en hacernos con muchas copas y trofeos...

No; esto es engañarnos si es que sentimos el cine. Debemos conocer a lo que amamos, y aventurarnos por lo inconcreto de su búsqueda. Los que no sienten el cine de verdad, deben abandonar la partida o pueden seguir — ¿qué duda cabe? — sin que contemos con ellos.

No nos gusta oír que se hace cine amateur por cualquier motivo peregrino, con una heterodoxia que pone los pelos de punta a nuestra sensibilidad, como no nos gusta la palabrería sobre trofeos inútiles que premian lo más absurdamente premiable. Hablamos de CINE AMATEUR; no de cine casero o de aficionados. Organizamos un Concurso NACIONAL de Cinema Amateur; no una tómbola de feria, y en consecuencia es preciso afirmemos nuestros puntos de mira hacia los auténticos objetivos.

Es muy corriente que se confunda el nuevo vértice del que estoy hablando, con los conocidos «ismos» que muchos sueltan con la flamante etiqueta de la novedad, sin tener en cuenta que hace más de veinte años, desde Epstein a Dalí pasando por Buñuel y recreándose en la escuela alemana, se usó y se abusó de los mismos.

No queremos impresionismos, expresionismos, cubismos... Queremos CINE orientado hacia sus posibles nuevos derroteros.

Yo me pregunto a menudo: ¿por qué el cineísta que ha recogido la parte que le corresponda de esta responsabilidad en la misión del cine Amateur, devana sus sesos en la confección de una película puramente «clásica» cuando ya Fité con su excepcional y admirable *Porta Closa* — el mejor film de nuestro «pequeño cine» — dijo de una forma maravillosa cuanto podía decirse?

Me pedirán que oriente un poco el nuevo camino, y esto es cosa que debe estar en la intuición de todos y que sólo es preciso se ensaye en la realidad de las imágenes. En estos momentos, si repaso mentalmente el panorama de nuestro cine, en el aspecto que me ocupa deberé citar un film de Sagués, dirigido por Piñana y con argumento de R. J. Salvia (un profesional), *Compra-venta de ideas*, a pesar de la intelectualidad que rebosa por sus cuatro costados y no obstante andar flojo de «cine» en alguna secuencia. Y conste que al recordar a Sagués he citado *Compra-venta de ideas* y no *Consumatum est*.

Yo creo que el lema «En busca de un nuevo Arte» está abierto, y confío que el revulsivo de mis palabras despertarán el proyecto que muchos tienen dormido en la pereza de su realización, o bajo el almohadón de sus laureles.

Valentía, originalidad, intrepidez. ¿Qué importa que podamos equivocarnos! ¿Sabéis que podemos dar la luz al más grande problema del Cine?

Jorge JUYOL



## SUEÑO DE UNA TARDE DE VERANO

## || GUIÓN PARA UN FILM EXPERIMENTAL

*Se consideraría misterioso un cuerpo que no emitiera ruido. Sería extraordinario. Un fenómeno semejante estaría en contradicción con el orden de las cosas, ya que en verdad sería pavoroso figurarse un mundo sin sonidos.*

(Texto chino, citado por José Palau en OTRO CINE.)

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

Estas palabras, que escribía José Torrella en OTRO CINE hace unos meses a propósito del Concurso Internacional, parece que dan la clave de la situación actual del cine amateur. Y, sin embargo, para todos es cosa de sobra sabida que el sonoro— que llega al cine amateur como hace 25 años llegó al profesional — no supone ninguna mengua de la expresividad visual, sino todo lo contrario, una posibilidad más llena de riqueza y contenido.

La lucha, la búsqueda, la huída de lo fácil en intento de dominar nuevas cimas son virtudes, que — a los que sólo conocemos el cine amateur por referencias — nos parecen esenciales al mismo. Yo le propondría a José Torrella que publicara, como todo un programa de búsqueda expresiva, el manifiesto del cine sonoro que lanzaron Eisenstein y Pudovkin hacia el año 1930.

En esa misma línea de resurrección de un cine experimental y jugando con la nueva adquisición del cine sonoro está el guión «Sueño de una tarde de verano», basado en un texto que publicó OTRO CINE. La idea, de grandes posibilidades, escasamente aprovechadas, se utiliza para sacar al nuevo medio de expresión las máximas posibilidades. Así, el contrapunto sonido-imagen (primeras escenas del guión), valor dramático del silencio (su parte central), uso creador del sonido (sonido del mar ante un cartel anunciador de una playa, ruidos de la oficina en los comienzos del sueño) y un efecto muy usado de René Clair y John Ford, en las escenas finales cuando la fuerte música nos impide oír la riña de los vecinos.

Junto a estas posibilidades, la realización señalará más que en un guión bosquejado no pueden preverse.

Por otro lado, estrictamente técnico, ofrece ventajas este guión para aquel que hace sus primeras armas con el sonoro. En primer lugar, el poco tiempo que éste se utiliza, pues el film es, en sus tres cuartas partes, mudo. La variedad de sonidos a recoger, que sirve para valorar las posibilidades del medio que se ensaya. Y, sobre todo, una gran facilidad que se encuentra en el asincronismo general entre sonido e imagen, salvando así la gran dificultad, a mi parecer, de una coincidencia absoluta imagen-sonido, sobre todo cuando se trata de personajes que hablan.

A pesar de todo, la ventaja que encuentro al guión es que su realizador aprenderá a manejar y dominar un nuevo medio de expresión al que no estaba acostumbrado y que ahora se le viene a las manos y se salvará, para lo sucesivo, de los «efectos de anticine» y del «retroceso expresivo» contra los que José Torrella nos pone en guardia.

## IMAGEN

Una oficina en pleno ajetreo.

Un reloj de torre. Marca las dos.

Primer plano de uno de los oficinistas. Levanta la vista con alegría al oír la hora.

Otro que está hablando se corta automáticamente.

La oficina. Todo el mundo se dispone a salir.

Unas manos femeninas se calan unos guantes de malla.

Una mano masculina descuelga un sombrero de la percha.

\*\*\*

Una avalancha de gente sale de un gran edificio. Juan, nuestro protagonista, se queda atrasado. Saca el pañuelo y se limpia el sudor. Se echa a andar.

Juan avanza buscando la sombra. Va molesto. Mucho calor y muchos ruidos.

Juan se fija en un cartel.

El cartel. Anuncio de una playa: el mar; unos jóvenes en traje de baño juegan con una pelota gigante.

Juan echa a andar de nuevo. Continúa caminando.

Juan se da cuenta y echa a correr. Coge el tranvía en el momento que parte.

Juan, en medio de la plataforma, rodeado de gente que lo aplasta.

Dos hombres, a los que separa, tratan de hablar entre sí.

El tranvía se para. Una pareja se despide. Ella va a bajar. Va abajo se despiden en voz alta. El tranvía arranca. En marcha, todavía continúan hablando hasta que la distan-

## BANDA SONORA

Ruido de una oficina. Telear de máquinas, murmullos, etcétera.

Empieza a sonar el ruido característico del mecanismo de un reloj cuando va a dar la hora. Después, las campanadas solemnes.

Voces de despedida, pasos, portazos.

Música: fuga.

Ruidos de la calle, bien diferenciados. Una botijera ofreciendo agua fresca. Pregón de periódicos, coches, motos, cláxons. Todo en primer plano más fuerte de lo normal. Molestan.

Bajan los ruidos. Pasan a fondo.

Ruido del mar, suave, monótono. Lo interrumpe el ruido característico de un tranvía al parar.

El ruido del achacoso tranvía. Rumor de conversaciones. El cobrador voceando. Y los gritos atronadores e ininteligibles de los dos interlocutores.



IMAGEN

cia y el ruido ahogan sus voces. Ella intenta descifrar las últimas gesticulaciones del novio. El tranvía se pierde en una vuelta. Ella renuncia y echa a andar.

Muy en primer término, el tranvía parado. Arranca y al quitarse nos deja ver a Juan que entra por un portón que da a un patio de vecindad.

Juan entra. Atraviesa el patio y sube una escalera.

Entra en una de las viviendas.

Entra en una habitación-hall. Media luz y frescura. Fuera, por la puerta entreabierta, todavía se escuchan débilmente las voces de los niños. Cierra, y el silencio, un silencio extraño y reparador, se hace en la habitación. La dulce claridad y ese silencio nuevo contrastan con la dura luz y el agresivo mundo sonoro del trayecto. Juan se quita la chaqueta. La cuelga de un perchero. Va hacia el comedor.

En el comedor está la mesa puesta.

La mesa después de comer. La misma paz. En una mecedora, en mangas de camisa, está Juan, dispuesto a dormir la siesta. A sus pies, un botijo.

Juan cierra los ojos. Se duerme.

(La pantalla se oscurece.)

Oscuro total.

Abre: el reloj de la oficina.

La oficina de Juan. Las mesas, el mobiliario igual. En cambio los empleados están vestidos como si estuvieran en una playa: trajes blancos, pantalones cortos, trajes de baño. Nadie trabaja. Charlan amigablemente unos con otros, leen periódicos, toman bocadillos o refrescos.

Entra Juan. Viene vestido normalmente. Tiene calor. Mira con envidia a sus compañeros.

Entra por una puerta del fondo a una extraña habitación: sólo sus paredes blancas, una mesa y, detrás, un señor amable de blancas barbas. Detrás, un panel con dos mandos.

Juan, apesadumbrado. Harto ya de ruido y de calor, se limpia el sudor.

BANDA SONORA

Ruido de chillidos de niños que juegan. Dos vecinas riñen a voces. Una radio grita una guía comercial.

Se oye la respiración acompañada de Juan. Después enlaza imperceptiblemente con el tic-tac solemne de un reloj.

Tic-tac.

El ruido es el normal de la oficina: voces, tecleo de máquinas, llamadas al teléfono... etcétera.

Sube el ruido en potencia. Llega a una gran intensidad, alcanzando una fuerza irritante.

IMAGEN

El señor de la barba, amable, lo comprende. Se levanta, se vuelve hacia el panel que tiene detrás.

El panel: tiene dos mandos. Uno pone: «Con ruidos», que es el que está conectado. El otro reza: «Sin ruidos». Aparece la mano, alargada, grácil, casi femenina, del señor de la barba. Revolotea un momento entre los dos mandos, lleno de ironía. Al fin cambia las conexiones.

BANDA SONORA

Ruido intenso. En el momento de hacer el cambio de conexiones cesa en absoluto, de modo tajante. Desde ahora hasta que se indique, silencio absoluto.

\*\*\*

El señor, amable.

Juan, sorprendido. Vuelve la cabeza hacia la oficina.

La oficina continúa igual, los mismos movimientos.

Juan, feliz, sonrío.

Salte corriendo, atraviesa la oficina sin que nadie, al parecer, le dé importancia. Pega un portazo que, naturalmente, no se oye.

El señor de las barbas sonrío.

\*\*\*

Desde la ventana, la calle en pleno apogeo de tráfico: coches, tranvías, autobuses, mucha gente. Juan atraviesa la calle al salir del edificio.

Va por la calle; de un edificio sale una avalancha de gente. Atraviesa por ella. Todo el mundo va hablando, comentando algo. Juan los atraviesa divertido.

Continúa andando. En una obra se para a mirar. Pleno ajeteo en la construcción. Hombres y máquinas se mueven en un hormigeteo afanado. Una grúa eleva una piedra y en su esfuerzo se adivina un chirrido de engranajes y cables. El hormigón da vueltas y más vueltas en una mezcladora. Un motor tensa y eleva el cajón de un montacargas. Juan lo mira todo, en su silencio espectral, sin ningún ruido, de cosas que parecen sin alma, entre serio y divertido. Repara en un rincón. A la sombra, unos obreros, de otro turno, descansan y comen. Uno de ellos habla y habla con una locuacidad extraña de palabras sin sonidos. En un momento todos los que le rodean rompen a reír y su silencio se mezcla con el fantasmal y extravagante de las máquinas y hombres de la construcción. Juan frunce el ceño y se aleja. Su expresión deja de ser risueña.

Avanza hacia la parada de un tranvía. De una escuela salen en tropel un montón de chiquillos con delantales blancos. Se persiguen, se enzarzan en peleas que vuelven a convertirse en persecuciones. Uno echa el alto a otro amenazándole con las pistolas de sus dedos en punta, afilados y que disparan mientras el otro cae muerto entre gritos. Juan avanza entre ellos huraño, sin atreverse a mirarlos. Otro grupo le rodea dejándole en medio de un corro dando vueltas en su torno, cantando. Rompe el círculo malhumorado, dejando asombrados a los chiquillos.

Alcanza el tranvía en el momento que éste arranca. Sube en marcha y se acoda pensativo en una ventana. Todos a su alrededor hablan. El cobrador se dirige a él infructuosamente y al fin tiene que tocarle en el hombro para que le atienda. No puede resistir más y sin esperar a que se detenga baja en marcha, andando nuevamente mientras el tranvía se aleja.

Está en una calle más alejada del centro. Menos personas, que van de prisa, a lo suyo. Un ciego pregona sus cupones. Un coche con altavoces pasa anunciando un producto. Un hombre, que grita sobre el micrófono, saca la mano y arroja un puñado de papeles. Los niños se precipitan a recogerlos. El coche se pierde en la calle. Todo vuelve a su calma. Juan, que estaba parado, echa a andar. Se aleja de nosotros. Una ráfaga de aire que hace volar de nuevo los papeles que aún quedan en el suelo.



Estamos ya en los suburbios. Las casas achaparradas, medio derruidas. De una ventana están colgando unas cuantas prendas húmedas. El suelo está lleno de barro reseco. Unas cuantas vecinas cosen, charlando, sentadas, aprovechando la sombra. Juan pasa por allí, las manos en el bolsillo, la chaqueta al hombro. Un poco más allá un niño intenta tocar algo en una destartada ocarina. Un perro se estira procurando no tocar la parte bañada por el sol. La tierra arde. El perro ve a Juan, se levanta y comienza a ladrarle. Juan lo separa dándole con su chaqueta.

Continúa caminando y sale ya fuera de la ciudad. Una vía pasa por delante de él bordeando las construcciones. Más allá, el campo con sus surcos agrietados de una tierra áspera, caliente. Baja por un terraplén.

Por entre los carriles va un muchacho de unos diez años entretenido en sólo pisar los travesaños.

Juan se sienta en una piedra.

En el otro lado unas mujeres hacen punto, sentadas a la sombra.

El niño camina despreocupadamente. A lo lejos aparece un tren, coronado con un alto penacho de humo blanco.

El tren avanza imponente. Una máquina gigantesca, espantosamente silenciosa.

Las mujeres han visto venir el tren. Miran un poco preocupadas por el niño.

El tren. El fogonero arroja una paletada de carbón. El maquinista va observando. Ve algo, el niño, y tira de la palanca del silbato.

Del escape sale un penacho de vapor.

El niño no oye nada. Su cara continúa impasible.

Juan empieza a poner interés en lo que ve.

El niño en primer término. Al fondo, ya cerca, avanza el tren.

Las mujeres han dejado su labor. Gritan avisando al niño. Silencio.

La cara del niño impasible. No oye nada.

Las ruedas y bielas de la gran máquina funcionando a toda velocidad.

El niño se ha parado, recoge unas piedras. Lo vemos desde el tren, acercándose más y más.

El maquinista se aferra a los frenos intentando inútilmente parar al tren.

Gritos mudos de terror de las mujeres.

La mano de Juan, apoyada sobre su asiento, se crispa arañando con sus uñas la piedra.

Vista general. Un grupo de gente arremolinada en la vía. El tren se empieza a parar en la lejanía.

Juan se ha levantado y, apesadumbrado, se va. Entra en la calle de nuevo.

Una calle larga, recta. Las casas de un piso, pegadas al suelo, grises. Anochece. No hay nadie en la calle. Juan se aleja. En su camino se encuentra un bote tirado, le va dando patadas. No se oye nada.

(Oscurece la pantalla.)

Estamos de nuevo en el patio de la casa de Juan. Media tarde. Silencio.

En una casa de enfrente. En una habitación-comedor, una radio.

En su casa, Juan continúa dormido.

En la otra casa, una muchacha se acerca a la radio.

Juan, dormido.

La mano se acerca peligrosamente a uno de los conmutadores.

El botijo, al pie de la mecedora de Juan, con su panza fresca.

La mano acciona el conmutador de la radio. Suena el clic del contacto, bien perceptible.

Juan continúa dormido plácidamente. Un momento de silencio.

La radio: comienza a sonar una música violenta, entrecortada, a toda potencia.

Juan se despierta sobresaltado. Se acerca a la ventana.

Juan en una ventana y la chica en la otra, tratan de entenderse a gritos.

Pero sólo les vemos gesticular, pues la música no nos deja oír nada. Lo llena todo con su ritmo potente.

En una habitación, la radio.

En el suelo de la otra, al pie de la mecedora, está el botijo con su barriga panzuda.

La música se oye más suave.

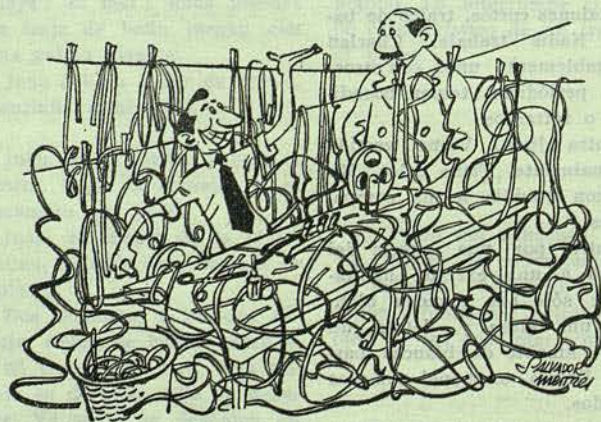
FIN

Joaquín de PRADA

*Nota de la Redacción.* — La falta de difusión del cine amateur, debida a su peculiar y limitado sistema de exhibición por existir solamente los originales de los films, es responsable de que quienes le conocen tan sólo por vía indirecta, sufran confusiones como la del autor de este trabajo, al creer que el cine amateur no ha dispuesto hasta ahora del elemento acústico. Debemos precisar que nuestro redactor-jefe José Torrella, en su artículo «¿Hacia la desnaturalización del cine amateur?» (OTRO CINE, núm. 15, pág. 9), al que pertenecen las citas de Joaquín de Prada, se refería de una manera especial a los peligros de prevalencia de la palabra sobre la imagen, que puede entranar la nueva facilidad de incorporación del sonido a la película, y que de hecho ha dado ya sus frutos de anticine.

Pero conviene aclarar que sin sonido incorporado, con la ayuda de un tocadiscos de doble plato, el cineista amateur ha venido realizando desde los inicios de su actividad una labor paciente, esforzada, personalísima — en algunos casos puede calificarse de heroica — de sonorización, exprimiendo todos los recursos expresivos de la música y de los sonidos. Podríamos citar varios títulos de films en que el factor sonido resulta decisivo, por ejemplo: *Contrastes*, de Llobet-Gracia; *El espíritu del viento* y *Fantasia trágica*, de Enrique Fité; *Gotas e Impromptu*, de Pedro Font... Aunque, claro, era inevitable que en alguna proyección fallara la coincidencia.

Estas precisiones, no obstante, no restan valor alguno al guión experimental de Joaquín de Prada que acabamos de ofrecer, y cuyo interés como especulación expresiva del contraste acústico entre ruido y silencio es, creemos, totalmente virgen y nos gustaría ver plasmado en realidad filmica.



— Como puede ver, montar una película es una cosa sumamente sencilla.



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

● **la cámara de 8 mm.**

*Nizo Heliomatic* modelo S2R con célula fotoeléctrica acoplada a los dos objetivos.



Platina portaobjetivos, de corredera.

Visor con corrección de paralaje.

Velocidades de 8 a 64 imágenes.

Imagen por imagen.

Objetivo 12,5 mm., f 1:1,9 ó f 1:1,5

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

● **el proyector de 8 mm.**

*Nizo Lucia*

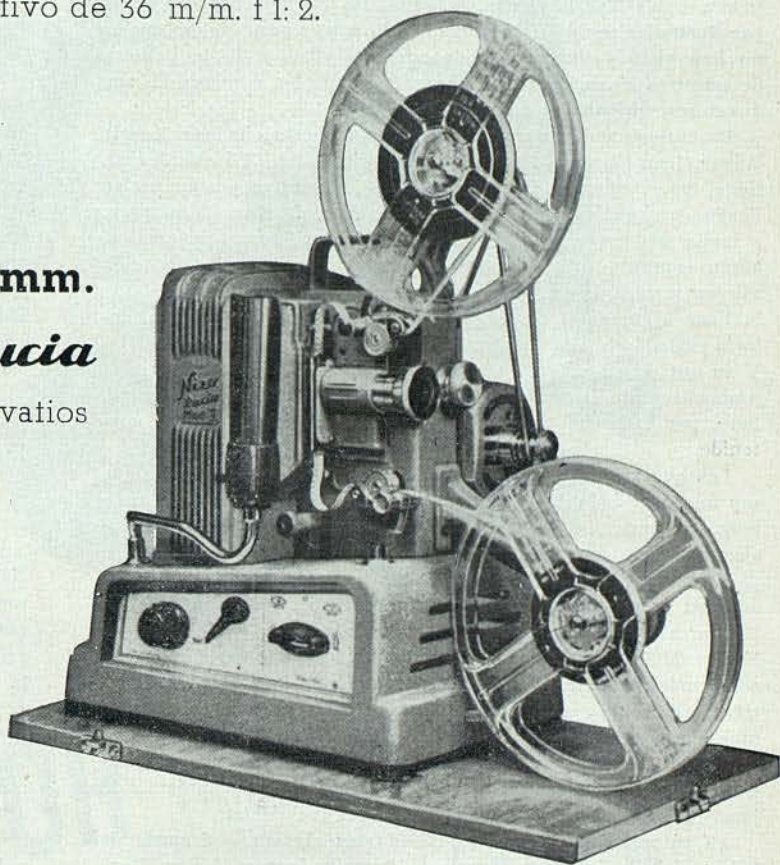
Potencia luminosa: 500 a 750 vatios

Lámpara piloto.

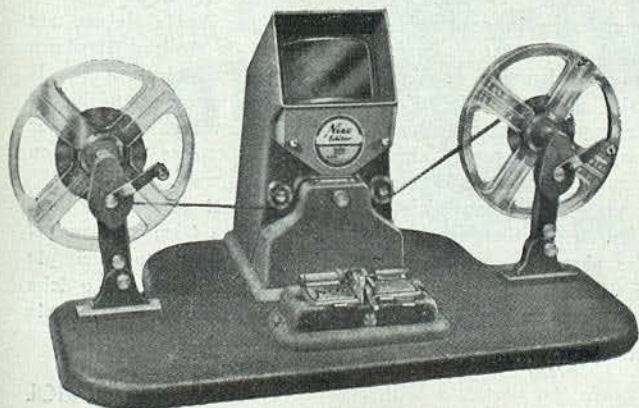
Paro sobre imagen.

Marcha atrás.

Doble garfio de seguridad.



● **y la visionadora  
animada *Nizo Editor***



REPRESENTANTE GENERAL EN ESPAÑA

*Pablo A. Wehrli S.A.*

Teléfono 30 98 04

C. José Bertrán, 3

BARCELONA



## LA CAJA Y EL CONTENIDO

Recuerdo perfectamente cuando, hará ya cosa de algunos años, descubrí el cine; cuando traspasé el límite que separa el entretenerse con una cosa y el preocuparse por la misma. Desde aquel entonces he repasado muchas veces las diferentes etapas por las que han discurrido mis gustos en lo que hace referencia al séptimo arte; las he comparado, además, con las de otros situados en idénticas condiciones, principalmente amigos mordidos por las mismas inquietudes. Y he observado, cosa curiosa, que casi todos aquellos que sienten afición por el verdadero cine se han visto obligados a recorrer un camino semejante.

Ocurre corrientemente que aquellos que conocen sólo superficialmente una cosa se creen los más enterados: los que sólo han contemplado el cine a través de un minúsculo agujero no tienen dudas. Por lo demás, sus rotundas afirmaciones van siempre ilustradas con citas de películas (la mayor parte de las cuales no han visto —desventajas de su corta edad y de la pobreza de nuestras cinematecas—), acompañadas de los nombres de sus directores, guionistas, cameramen...

Es curioso analizar quienes resultan los más citados: Robert Wiene, Jean Epstein, Paul Wegener, Fritz Lang... Ni que decirse tiene, pues, que los expresionistas de la primera postguerra se llevan sus preferencias. Negras imágenes, fuertes clarososcuros, y mejor que mejor si algún loco, algún maniático o, aun mejor, algún vampiro, campea a sus anchas por la pantalla. He oído afirmar a unos de esos recién interesados por el séptimo arte que la línea argumental no importaba un ápice; que cualquier tontería contada en bellas imágenes podía resultar una obra maestra. Y es que, como niños que reciben un primer regalo, se quedan pasmados ante lo precioso de la caja que contiene el juguete. Pero, por bella que sea la caja, hay que abrirla y ver su contenido.

Los que me conocen a través de mis artículos, saben bien que soy un enamorado de la faceta plástica de nuestro arte, que nada tengo en contra de los virtuosos de la imagen. Pero este virtuosismo se debe apoyar sobre algo. Los que descubrieron la estética y la preceptiva cinematográfica, se quedaron tan embelesados ante su propio descubrimiento que abusaron ampliamente de él. Es por ello que sus películas —las tan citadas y alabadas películas de la primera mitad de todas las historias del cine— son sólo curiosidades para sesiones de cineclub. Curiosidades divertidas, ¿qué duda cabe?, interesantes y aptas para ser visionadas numerosas veces, pero curiosidades frías. Son cajas magníficas que nada contienen en su interior. Sin embargo, debemos mostrar siempre reconocimiento a sus artífices: sin ellos no hubiera sido jamás posible el colocar nada dentro del recipiente.

«Y tú nos dices esto —podrá objetar alguien— después de haber alabado infinitas veces este "essai" de Jean Mitry, *Pacific 231*, en el que no ocurre absolutamente nada.» Sí, no ocurre nada, pero, al revés de esos dramones mejicanos y argentinos de tanto éxito, en que ocurre todo, hay vibración humana. Vibra el hombre. La inquietud del director, verdadero poeta de las imágenes esta vez, vibra a través de las ruedas y de los railes, a través de los cruces y de los empalmes, a través de las señales, a través de los cables y de los puentes... He aquí, pues, lo que debe contener la caja.

Pero en la actualidad continúa habiendo constructores de bellas cajas vacías —además, claro, de la gran mayoría que las construyen vacías y con fealdad. El maestro actual de ellos es



Del film  
VACACIONES  
EN ROMA

Alfred Hitchcock. Hace poco lo fueron aún Fritz Lang y Robert Siodmak. A veces nos las presentan tan perfectas que de buena gana renunciamos incluso a abrirlas y nos entusiasmos.

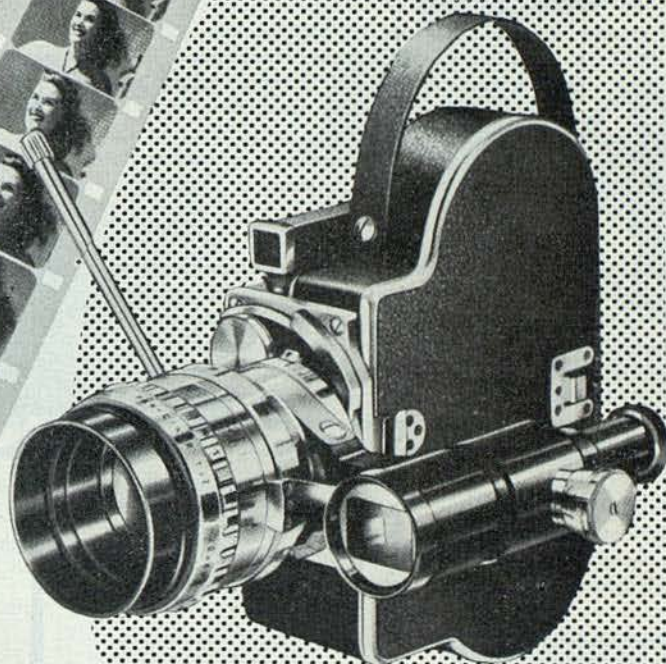
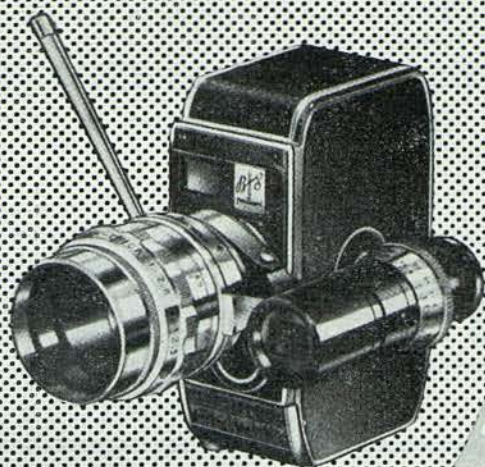
¡Qué diferencia, sin embargo, entre ellos y los verdaderos creadores —no artesanos— que nos brindan obras completas: problemas planteados y resueltos en soberbias imágenes! Ante todos, William Wyler y John Ford. Luego, G. W. Pabst, René Clair...

Es evidente que cada cosa deberá estar metida en su caja: las imágenes tendrán que contarnos la historia en el tono apropiado. Si ello no ocurre, se produce un choque en la sensibilidad del espectador. Tenemos de ello un ejemplo relativamente reciente en *Vacaciones romanas*, de William Wyler. Como ustedes saben, Wyler, aparte de ser, sin duda alguna, el mejor director actual, es un director fuerte (valgan algunos títulos: *El forastero*, *La loca*, *La heredera*, *Brigada 21*), con un estilo tremendamente acusado. Pues bien; al enzarzarse con una producción superficial y alegre, ha sabido, como gran maestro que es, adaptarse casi siempre al estilo que cuadra a una historieta ligera. Y digo casi siempre, porque hay una sola excepción: la fuga de la princesa. Al enfrentarse con esos planos, Wyler ha caído en la trampa obsesionante que es siempre una fuga. No se ha acordado que se halla ante una simple travesura y se ha enredado en unos planos —soberbios en sí, con una pasmosa movilidad e incisivos encuadres, pero totalmente fuera de lugar—, que convierten la secuencia en la morbosa huida de un ser acorralado. Suerte que la graciosa figura de Audrey Hepburn atenúa notablemente el efecto. Si algún día vuelven a ver la película, cosa probable, fíjense en ello, ya que es un ilustrativo ejemplo de error cometido por un gran artífice; que los errores cometidos por la amorfa masa de directores que mueven la máquina cinematográfica no aprovechan a nadie.

Sin pretender, como Riciotto Canudo, que el cine sea la conciliación de las demás artes, sí diremos, para terminar, que el cine es algo más que un arte plástico, algo más que la simple estética de las imágenes en movimiento. El cine posee —o debe poseer— una cosa que lo coloca muy por encima de un simple arte plástico: una formidable dimensión humana.



**SOM**  
BERTHIOY  
125, bd. DAVOUT  
PARIS



# PAN CINOR

OBJETIVOS DE DISTANCIA FOCAL  
VARIABLE PARA CÁMARAS 16 y 8 mm.



DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO DEL MUNDO ENTERO





## PEROGRULLADAS A GRANEL

Por Domingo GIMÉNEZ BOTEY

II

Si perogrullada es una verdad que de tan sabida puede ser incorrecto repetirla, las verdades (así lo creemos) aquí descritas, por sabidas, no pueden ser originales. Son de todos. Pero por lo mismo, también del que firma. Esta perogrullada va dedicada a quien pretendía saberlas ya todas... menos ésta.

\* \* \*

Estamos ensayando un nuevo sistema para graduar la sensibilidad de las emulsiones. Sí, señores, un sistema más... ¡pero definitivo! ¡Se acabaron los líos!

La base es muy sencilla: Cogemos las graduaciones Din, las A. S. A. aritméticas, las A. S. A. logarítmicas, las General Eléctric, las Weston, las Scheiner europeas, las Scheiner americanas y las H y D, las sumamos y sacamos el promedio. El número resultante será, esperamos, a partir de la publicación de esta perogrullada, el índice universal. Propongo modestamente distinguir este sistema por el nombre de «Índices universales reunidos sistema O.L.L.A.».

\* \* \*

*Movilidad de cámara* no quiere indicar necesariamente que la cámara gira o se traslada. Pasar, en el montaje de un film, de un plano general a un primer plano, aunque los dos tengan el campo inmóvil, representa también un *movimiento* de cámara en el sentido de profundidad. De la combinación de este movimiento con el derivado de la *variedad* de ángulos con que dos o más planos de un mismo valor pueden *ver* un mismo objeto, surge el verdadero meollo de la expresión cinegráfica.

\* \* \*

Otra modalidad de *movimiento* de cámara es la llamada *movilidad en el tiempo*. Es la facultad que tiene una cámara cinematográfica de alterar el factor tiempo *acelerándolo* o *retardándolo*. El acelerado nos proporciona  *síntesis*; el retardado,  *análisis*.

\* \* \*

En el arte de la expresión cinegráfica muchas veces es más emotivo, explícito y persuasivo un movimiento justo e intencionado de cámara (movimiento en un mismo plano) que todos los recursos expresivos del actor.

\* \* \*

Con sólo los recursos del montaje, el autor de un film puede hacer variar el sentido dramático de una escena. Una buena interpretación, por lo tanto, es el resultado de un director + actor + montaje.

\* \* \*

Indudablemente, las perogrulladas francesas tienen más... gracia. Leemos:

«Si los profesionales tienen sus films de gran espectáculo, los amateurs tenemos nuestros films de pequeño espectáculo y otros que... ¡ni espectáculo son!»

\* \* \*

«El hecho de terminar un film con la frase «The end» en lugar de «fin» no confiere forzosamente a vuestro film una clase internacional.»

\* \* \*

En la filmación de desfiles, procesiones, etc., conviene tener presente algunas reglas:

a) No panoramizar a «contramarcha», es decir, en sentido contrario al del desfile.

b) No montar dos vistas sucesivas en las que el sentido del desfile (por haberlas filmado desde puntos opuestos) sea uno contrario respecto al otro. Conviene intercalar algún plano que armonice estos dos movimientos contrarios que pueden desorientar al espectador respecto al sentido real de la marcha.

\* \* \*

Una fórmula sencilla para, sin gran talento cinematográfico, realizar films correctos es la basada en estos cinco puntos:

- 1.º Planos variados.
- 2.º Ángulos diferentes.
- 3.º Longitudes variables de los planos.
- 4.º Estabilidad de la imagen.
- 5.º Continuidad de la idea.

\* \* \*

Ahora que es tan fácil a los cineastas sonorizarse los films por medio de la pista magnética, creemos interesante hacer hincapié en el verdadero sentido cinematográfico de la palabra.

La palabra, o viene en *socorro* de la imagen o es un nuevo medio de expresión complementaria; precisa o asegura la narración o los encadenamientos y transiciones de secuencias; suprime los detalles superfluos, aligerando la acción.

NUESTROS CINEÍSTAS  
SUBEN A  
SAN BERNAT



**Hotel SAN BERNAT - Montseny**

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

**CLIMA SECO - MÁXIMO CONFORT**

Los festivos, Misa a las 12 y media

TELÉFONO 8 de Montseny



# Exacta Le ofrece

LOS MEJORES EQUIPOS DE CINE SONORO  
Y MAGNETOFONOS

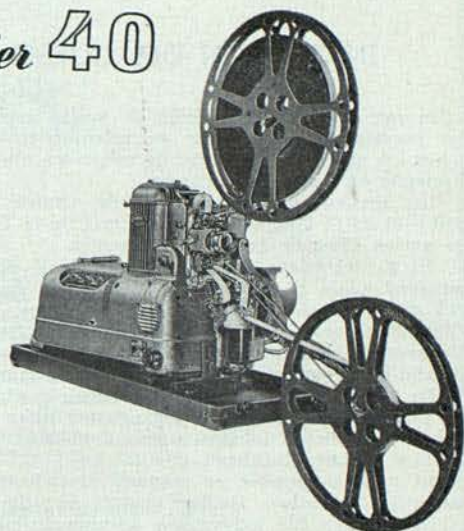
## AMPRO

FAMOSOS POR SU CALIDAD



**STYLIST**  
"DELUXE"

Premier 40



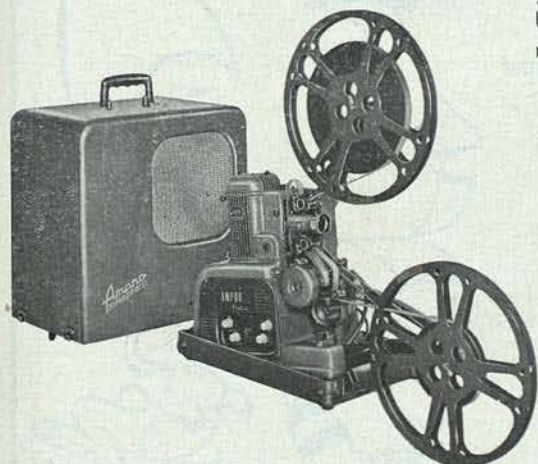
Una maravilla en cuanto a peso y calidad.  
Completo con altavoz en una sola maleta.  
4 vatios de salida de amplificador.

Futurist 8



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

"SUPER"  
**STYLIST**



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

**hi-fi**

**Champion**



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.

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

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



# El cine amateur



## SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

### INICIACIÓN DEL CURSO (1955-56)

En este curso, y a petición de varios socios, la Directiva se ha impuesto la obligación de celebrar sesión semanal, o sea todos los miércoles, en lugar de miércoles alternos como se venía haciendo en los últimos cursos.

Las sesiones empezaron el 19 de octubre con un comentario sobre el XVII Concurso Internacional de la UNICA y proyección de varios films de la filmoteca propia.

El 26 del mismo mes se celebró la V Sesión del Cielo «El amateur habla de su película». Esta vez fué Pedro Balaña B., del grupo «Los jóvenes del cine amateur», quien habló de su film *Entre vías*; se proyectó éste, hubo un turno de preguntas y, finalmente, fueron proyectados también unos fragmentos que Balaña había empezado a rodar con un protagonista distinto.

La sesión del 2 de noviembre fué dedicada a «primeros films de primeros cineastas». Se proyectaron films de la «prehistoria» del cine amateur, debidos a Salvador Rifá, Modesto Gual, Juan Prats y Delmiro de Caralt.

El 9 de noviembre se reanudó el ciclo «El Jurado tiene la palabra». Francisco Ibáñez analizó el film de Enrique Fité *Nostalgia*, que fué proyectado, terminando la sesión con un turno de preguntas y respuestas a cargo del propio Ibáñez.

El 16 tuvo efecto la IV Sesión de la serie «Valores del Cine profesional». Integró el programa una selección de cortometrajes presentados en la III Bienal Hispanoamericana de Arte. *Fer der Grossen Strassen* (alemán); *Toulouse Lautrec* y *Fenêtres ouvertes* (franceses); *Les sons retrouvés* y *Le petit monde d'Edgard Fryngat* (belgas).

Para el 23 estaba prevista la tercera proyección de fotogramas de «Historia del Cine», de la Biblioteca de Cinema de Caralt, pero tuvo que substituirse por otro programa a causa de un impedimento de tipo familiar que no permitió la presencia del señor de Caralt. Fueron proyectados varios films de Felipe Sagués y de Jorge Feliu.

Finalmente, el 30 se dedicó la sesión en homenaje a la memoria del cineísta Juan Salvans (e. p. d.). Describió una glosa biográfica de Juan Salvans y de su obra José M.<sup>a</sup> Aymerich, y fueron proyectados varios de sus films, todos de anteguerra puesto que Salvans murió en el año 1936, destacando los de argumento *L'enemic de Venus* y *No diguis mai...* Asistió a la sesión la señora viuda de Salvans y varios familiares y amigos.

## INFORMACION VARIA

EL FILM DE PEDRO FONT SOBRE FONTILLES. — Se proyectó en Tarrasa, en el Salón Cataluña, el 18 de noviembre, el documental argumentado rodado en la Leprosaría de Fontilles por el cineísta amateur Pedro Font que lleva por título *El último villancico* (doblaje de Radio Barcelona). La velada, que tuvo carácter benéfico en favor de la propia Leprosaría, empezó con una charla a cargo del Padre Enrique Rifá, S. I., sobre el tema «Fontilles, gesta de amor», y fué completada por otros films ya conocidos de Pedro Font, entre ellos *Marionetas*.

Pocos días después, el 22 de noviembre, este importante film amateur era dado a conocer en Barcelona (Palacio de la Música), en sesión organizada por la revista «La Familia».

«AMIGOS DE LA FOTOGRAFIA Y DEL CINE AMATEUR» (Murcia). — Continuamos con Pedro Font. Los amateurs de Murcia celebraron una sesión el 30 de octubre, en el Cine Rex, dedicada al internacional cineísta tarrasense. Fueron proyectados sus films *Desengaño*, *Volver a vivir*, *Gotas*, *Rojo y azul*, *Redondeces* y *Marionetas*.

≡

CENTRO DE SAN PEDRO APOSTOL (Barcelona). — Presentados y comentados por José M.<sup>a</sup> Aymerich, se proyectaron en este Centro, el 27 de noviembre, tres films de Enrique Fité: *Porta closa*, *Retorno* y *Nostalgia*.

≡

CAMARA CLUB (Sabadell). — El 19 de noviembre dedicó esta entidad, en su local social, una sesión a la obra del cineísta Felipe Sagués, con los films *Balle de disfraces*, *Marle no es un dios*, *Compra-venta de idcas*, *Secuestro* y *Désirée*.

≡

FOTO-FILM DEL VALLES (Granollers). — Dentro de varios actos organizados con motivo del II Aniversario de su fundación, esta entidad («Asociación de aficionados», como se titulaba) celebró el 14 de noviembre una sesión de cine documental ofrecida como homenaje a la Asamblea Local de la Cruz Roja Española con motivo de sus Bodas de Oro.

≡

AGRUPACION CINE AMATEUR DE LERIDA. — Ha quedado constituida esta nueva entidad leridense, con la siguiente Junta Directiva: Presidente, don José Estadella Albiñana; Vice-Presidente, don Estanislao de K. Montaña Pradera; Secretario, don Joaquín Bernat Gombau; Vice-Secretario, don Jorge Montaña Carrera; Tesorero, don José Sarrate Forga; Contador, don Juan Baró Porqueras; Bibliotecario, don Manuel Freixa Jové; Vocales, don Fernando Sirera Puigdelívol, don José Guin Abelló y don José Soler Sabaté; Vocales adjuntos, don Francisco Porta Vilalta, don Antonio Sirera Gené, don Luis Mejón Carrasco, don Federico Ruiz Goitia y don Carlos Esquerda Segué.

El día 28 de octubre se realizó una sesión con los films *Europa*, de Antonio Sirera Gené, y *Pasajes de Fiesta Mayor*, de José Estadella Albiñana, ambos en color.

EL CINEÍSTA,  
SU MASCOTA  
Y SU  
CARACTERÍSTICA  
por  
Salvador Mestres



El cineísta: JORGE JUYOL

Su mascota: Conejito Tambor.

Su característica: Repiqueteo jugueteón cuando filma; toque a rebato cuando escribe.



## DE GRAN INTERES PARA LOS CINEISTAS AMATEURS

A menudo los cineístas amateurs tropiezan con dificultades cuando intentan impresionar película en la vía pública y algunas veces se han visto obligados a desistir de su propósito por carecer de permiso de rodaje. Esta era una cuestión que la Sección de Cinema Amateur del C. E. de Cataluña se propuso resolver y el propio Presidente, D. Felipe Sagués, en un reciente viaje a Madrid, interesó

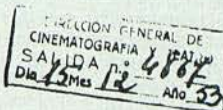


MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA  
Y TEATRO

Sección de Cine

3118-55



En contestación a la petición formulada por esa Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, cúmpleme comunicarle que de acuerdo con lo establecido en la O.M. de 16 de marzo de 1951 están excluidas de la previa obtención del permiso de rodaje aquellas películas que se realicen con aparatos tomavistas de 8, 9 y medio ó 16 mm., realizadas por personas no profesionales con fines particulares y sin emplear elementos técnicos ni artísticos y siempre que su finalidad no sea la edición de películas comerciales.

En consecuencia con lo anteriormente dicho, los realizadores afectos a la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña quedan exentos de obtener previo permiso de rodaje para sus películas siempre que las mismas no estén destinadas a su ulterior exhibición pública, ni su finalidad ulterior sea comercial.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Madrid, 14 de diciembre de 1955

EL DIRECTOR GENERAL,



SR. PRESIDENTE DE LA SECCION DE CINE AMATEUR.- CENTRO EXCURSIONISTA DE CATALUÑA.-  
BARCELONA

vivamente su solución al Director General de Cinematografía y Teatro, D. Manuel Torres. La primera jerarquía cinematográfica del país, que ha demostrado en todo momento un afecto especial hacia el cine amateur, prometió la solución anhelada y, tras el curso de la oportuna petición escrita, ha contestado con la comunicación que nos honramos en reproducir.





## XIX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR 1956

### CONVOCATORIA

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, cumpliendo su misión de organizar anualmente el CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR, convoca el XIX Concurso, correspondiente a 1956, invitando a todos los cineastas amateurs españoles a presentar sus films en el mismo, y recordándoles que ésta es la única manifestación pública, de carácter nacional, de la producción cineística amateur.

El certamen se regirá por las siguientes

### BASES

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

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

**TEMA.** — El tema de los films es libre.

Para la publicación del fallo, el Jurado agrupará los films que hayan resultado calificados, en los tres géneros fundamentales: «Argumento», «Fantasía» y «Documental», según el aspecto de más valor e importancia que haya apreciado en cada uno, independientemente del género en que le hubiese inscrito el autor.

La definición de cada uno de dichos géneros o grupos (según el Congreso Internacional de la UNICA) se inserta como orientación al final de las bases.

**INSCRIPCIÓN.** — Se fija un plazo para la inscripción de los films, que terminará el día 4 de abril de 1956 a las 20 horas. Para efectuar la inscripción basta entregar, o enviar, a la Secretaría de la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (calle Paradís, núm. 10, pral., Barcelona) el *Sobre modelo oficial de participación*, que la propia entidad organizadora facilitará a quien lo solicite, y en el que deberá cumplimentarse el siguiente cuestionario:

- a) Título o lema.
- b) La palabra «Documental» o «No Documental», según sea el carácter dominante del film, con el único objeto de agrupar las sesiones de calificación.
- c) El número de bobinas y metraje total (recomendándose la máxima exactitud posible).
- d) El ancho de la película.
- e) La indicación «Color» o «Blanco y Negro».
- f) La indicación «Sonoro banda óptica», si el film es sonoro por pista fotográfica impresa en el mismo; «Sonoro pista magnética» si lo es por pista magnética adherida a la misma película; «Discos» y revoluciones de los mismos, si debe efectuarse la sonorización con acompañamiento de discos fonográficos; «Micro» si debe emplearse micrófono; «Magnetofono» si debe efectuarse con cinta o hilo magnetofónico.
- g) La palabra «Relieve» si el film es en tres dimensiones, con indicación del sistema, o la palabra «Apaisado» si es impresionado en esta modalidad, y su sistema.
- h) La marca del material virgen y de la cámara empleados, en caso de que el film pueda optar a los Premios de cooperación para los que es necesario al Jurado conocer tales datos.
- i) La palabra «Debutante» en el caso de tomar parte por primera vez en el Concurso Nacional, y al solo efecto de la adjudicación del premio correspondiente.
- j) La localidad de residencia del autor si el film puede optar a los premios de cooperación por regiones.
- k) Compromiso de provisión de aparato proyector o sonorizador especial si el film lo requiere y en las condiciones que estas bases establecen.

l) Si se desea utilizar proyector propio corriente, indicando su luminosidad, pasos y si es sonoro o mudo.

Regirán los mismos derechos de inscripción que en el concurso anterior.

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

**ENTREGA DE LOS FILMS.** — Con carácter improrrogable se fija por todo el día 25 de abril de 1956 el plazo de entrega de los films previamente inscritos.

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

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

El no entregar algún film inscrito no da derecho a la devolución del importe abonado por inscripción.

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

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

- a) Título o lema.
  - b) Número de bobinas (las cuales irán numeradas por orden de proyección).
  - c) Ancho de la película.
  - d) Sistema de sonorización.
- Se acompañará a cada film:

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

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

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

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

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

**SESIONES DE CALIFICACIÓN.** — Entre la expiración del plazo de inscripción y la de entrega de films, se publicará el programa de las sesiones de calificación, que tendrán lugar en el local social del Centro Excursionista de Cataluña a partir del 30 de abril de 1956, y durante los días que se señalarán.

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

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



—¿Quién les habrá dicho que estamos filmando en cinemscope?



La entidad organizadora dispone para el presente concurso, y en el momento de publicar estas bases, de los siguientes aparatos: Proyectores mudos de 750 w. para 8, 9'5 y 16 mm. Proyector sonoro por banda óptica, para 16 mm. Proyector sonoro por pista magnética, para 16 mm. Tocadiscos para las velocidades de 33, 45 y 78 r.p.m. Micro.

Magnetofono cinta tipo standard.

Todo concursante que precise proyector o sonorizador distinto de los enunciados, deberá proporcionarlo personalmente, en el bien entendido de que si la potencia luminosa del aparato proyector que aporte el concursante es superior a la del equipo de la entidad, deberá autorizar su empleo para todos los films concursantes del mismo formato. La misma obligación reza para los concursantes que hayan solicitado la proyección de sus films corrientes en aparato propio, quedando autorizados, unos y otros, para manipular personalmente sus aparatos si así lo desean, y debiendo tenerlos a disposición de la entidad organizadora dos días antes de empezar las sesiones. En cuanto a los equipos especiales de sonorización, deberán estar en el local de la entidad organizadora dos días antes de la proyección correspondiente, a fin de que pueda ser efectuada su prueba ante los delegados de proyecciones de su entidad.

Se autoriza el acceso de público a las sesiones de calificación mediante las normas que serán señaladas por la entidad organizadora. Durante las sesiones se considerará absolutamente prohibido exteriorizar manifestaciones de aprobación o de reprobación de los films, teniendo el Jurado facultades para desalojar la sala si así lo considera necesario para el buen desempeño de su cometido. También podrá suspender la proyección de cualquier film para reanudarla en privado después de la sesión si el contenido del mismo lo hiciera aconsejable.

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

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

Para el sistema de puntuación y calificación de los films, el Jurado se atendrá a las normas de orden interno que serán establecidas por la entidad organizadora.

Desde la iniciación de las sesiones de calificación hasta la publicación del fallo, el Jurado asume la plena y única autoridad en todo lo concerniente al Concurso. Tiene facultad para resolver todos aquellos casos no previstos en estas Bases, así como cualquier duda que las mismas pudieran ofrecer. También la tiene para considerar «no calificables» los films en que se aprecie un carácter publicitario o comercial, o por otros motivos que le induzcan a tomar esta determinación, justificándola.

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

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

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

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

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

**PREMIOS DE COOPERACION.** — Se admitirán ofertas de Premios de Cooperación procedentes de organismos oficiales, entidades, casas comerciales, particulares, etc., reservándose la entidad organizadora el derecho de aceptación de dichos Premios y de su destinación. Concretamente no se aceptará la destinación de Premios de Cooperación a un tema, género o característica fílmica determinados en relación con una marca de aparato, material o accesorios también determinados, sino a una de las dos circunstancias tan sólo. Además, podrán no ser aceptadas destinaciones de Premios excesivamente particularizadas.

Los Premios de Cooperación serán adjudicados por el Jurado independientemente de los oficiales y de acuerdo con lo dispuesto por los donantes. Cuando no sea esto posible, el Premio será adjudicado libremente por el Jurado, salvo cuando el donante haya hecho constar su deseo expreso de que en su caso sea declarado desierto el Premio.

Los Premios de Cooperación no podrán recaer en films «no calificados», excepto el premio a la mejor fotografía o colección de fotografías relacionadas con un film concursante. Caso de que algún premio destinado a determinada marca de cámara, película virgen o accesorios, correspondiera ser adjudicado a un film «no calificado», se substituirá por una «distinción de estímulo»,

no pudiendo figurar en el documento u objeto representativo de la misma, ni en las portadas del film, programas, etc., la palabra «premio» ni sus derivadas o análogas.

#### DEVOLUCION DE FILMS, COPIAS, SESIONES PUBLICAS. —

Los films quedarán en poder de la entidad organizadora hasta la clausura del Concurso, después de la cual serán devueltos a sus autores.

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

También se reserva el derecho de organizar una o varias sesiones públicas, dentro de España, con una colección de los films presentados a Concurso, en un plazo de seis semanas a partir de la publicación del fallo, durante las cuales los films premiados no podrán ser proyectados en otras sesiones públicas sin previa autorización de la entidad organizadora del Concurso.

Si algún concursante tiene motivos justificables para no autorizar la exhibición de un film suyo en dichas sesiones públicas, debe hacerlo constar en el interior del sobre cerrado que se entrega juntamente con la bobina o bobinas, cuyo sobre no es abierto hasta después de establecido el fallo, justificando el motivo que le asista y comprometiéndose a no proyectar el film, con carácter público, en ninguna parte del territorio nacional durante un año a contar de la clausura del Concurso.

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

Barcelona, diciembre de 1955.

Por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. — *Felipe Sagüés*, Presidente. — *José Torrella*, Secretario.

(En el próximo número publicaremos la lista de premios de cooperación.)

**Definición de categorías.** — A título de orientación reproducimos las definiciones establecidas por acuerdo del Congreso Internacional de la Unica.

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

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

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

## CONCURSO DE GUIONES

La Agrupación de Cine Amateur de Lérida convoca un Concurso de guiones para un film amateur de treinta minutos de duración máxima, en cualquiera de los géneros documental, argumento o fantasía.

Tienen que enviarse guiones literarios, sin anotaciones técnicas ni diálogos, mecanografiados en papel tamaño folio a dos espacios, y mandados bajo sobre cerrado con la indicación del título, y en sobre aparte, bajo el mismo título, el nombre y señas del autor.

Premio: 1.000 pesetas.

Plazo de admisión: 31 de enero de 1956.

Correspondencia a la entidad organizadora, calla Mayor, 39, Lérida, con la indicación «Para el Concurso de Guiones».

### NO ES OBLIGATORIO ANUNCIAR EN OTRO CINE

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



## I CONCURSO SOCIAL DE LA AGRUPACIÓN FOTOGRÁFICA DE CATALUÑA (BARCELONA)

F A L L O

### Premios oficiales

Films documentales. Placa de plata al film *La Vall Ferrera*, de Juan Capdevila; 1.ª Placa de bronce al film *Centellas*, de Quirico Parés. 2.ª Placa de bronce al film *Week-end en Cadaqués*, de Manuel Isart. Menciones honoríficas a los films (por orden alfabético) *Monasterio de Piedra*, de Antonio Botella; *Noruega*, de Juan Torrens, y *Vacaciones*, de Jesús Angulo.

Films de argumento. Placa de plata al film *El diumenge del senyor Pere*, de Nicolás Gallés. Placa de bronce al film *Cargols*, de Juan Capdevila.

Films de fantasía. Placa de plata al film de dibujos *Platero y la ranita*, de José Serra. 1.ª Placa de bronce al film *Serenata*, de Juan Capdevila. 2.ª Placa de bronce al film *Fantasia miniatura*, de Antonio Botella.

### Premios de cooperación

Copa al mejor film de 16 mm. impresionado con cámara «Paillard-Bolex», ofrecida por don Germán Ramón Cortés. Al film *El diumenge del senyor Pere*.

Copa al mejor film en 8 mm. impresionado con la misma cámara y ofrecido por el mismo donante. Al film *La Vall Ferrera*.

Copa al film en blanco y negro de mayor calidad fotográfica, ofrecido por don Antonio Palau Claveras. Al film *El diumenge del senyor Pere*.

Objeto de arte para el film expresado con más sentido cinematográfico, ofrecido por «Cinematografía Amateur». Al film *Cargols*.

Medalla de plata al mejor film en 8 ó 16 mm. impresionado con material Kodak, ofrecida por «Kodak, S. A.». Al film *La Vall Ferrera*.

Copa al mejor film impresionado con cámara «Nizo», ofrecido por «Pablo A. Wehrli, S. A.». Al film *Vacaciones*.

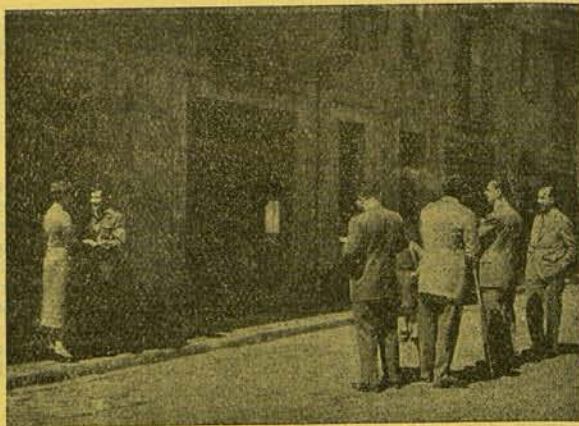
Copa al film de mejor fotografía en color, ofrecido por don J. Alemany. Al film *Centellas*.

**Jurado.** Don Domingo Giménez Botey, por la revista OTRO CINE; don José Torrella Pineda, por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, y don Francisco Catalá Roca, por la entidad organizadora. Secretario con voz y sin voto, don Federico Ferrando Montmay.

### COMENTARIO

Bien puede decirse que este primer concurso social de la A. F. C. ha constituido un éxito. Cuantitativamente, treinta films forman una cifra respetable y en calidad no cabía esperar —sabiendo que la inmensa mayoría de concurrentes eran nuevos en las filas del cine amateur— que surgiera del concurso una obra maestra. Así y todo, han destacado unos films de positivo mérito y unos nombres que prometen lo suyo.

Como era de esperar, los films no documentales han estado en reducidísima minoría. Los mismos que el lector puede encontrar en el fallo, y ni uno más. Destaca como film de argumento *El diumenge del senyor Pere*, versión visual de una poé-



sía de José Carner, con todos los inconvenientes y todas las ventajas del corsé métrico y con un desfile de imágenes ambientales de excelente calidad fotográfica. Y como film de fantasía sobresale el dibujo en color *Platero y la ranita*, cuyo movimiento está conseguido con la máxima fluidez.

Entre los documentales han sido situados en primera fila tres films excelentes, los tres en color. *La Vall Ferrera*, magnífica y delicada captación de un bello paisaje pirenaico, en la que, además de un absoluto dominio de cámara, se logra la difícil superación de la frigididad fotográfica tan amenazadora en este género; *Centellas*, formidable de color y de montaje, aunque algo desigual de ritmo; y *Week-end en Cadaqués*, ejemplar por su supeditación a un esquema en forma de glosa.

Abundan entre la veintena restante de documentales los defectos característicos del cineísta que comienza. Uno de ellos es la resistencia a suprimir pasajes flojos que desmerecen el conjunto. Por ejemplo, *Excursión a Viladrau*, con buenas tomas de paisaje nevado y humanos toques de los excursionistas correteando por la nieve, ¿por qué no suprimió en el montaje los pésimos fotogramas de interiores, que no hacían maldita la falta en el reporte y restaban puntos a la calidad fotográfica?

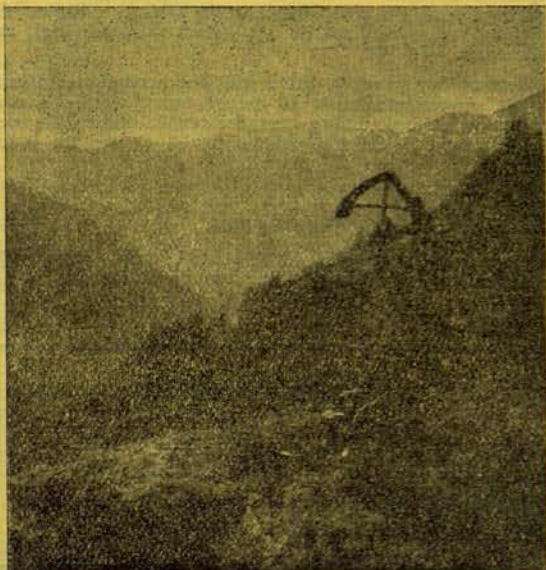
Otro defecto es la falta de selección y de jerarquización en los motivos temáticos, de cara al interés documental. Por ejemplo, en un documental que se titula *Vilovi d'Onyar* y, por tanto, pretende ser la expresión filmica de un pueblo determinado, es error capital dedicar metros y más metros a temas comunes a todos los pueblos, como la sardana, la siega o la trilla. Y aunque se trate del documental *Un pueblo cualquiera*, si después de unas rápidas impresiones de ese pueblo indeterminado nos atacamos en una extensa secuencia de labranza, cometemos también un error fatal por desproporción temática. Esa pormenorización de una labor agrícola sólo estaría justificada en un documental que se hubiese propuesto justamente esto: mostrar las faenas del campo. En este sentido, y aparte los tres films premiados, merece ser mencionado *Monasterio de Piedra*, que además de ceñirse al motivo del título, justifica y jerarquiza las dos partes en que se divide (desplazamiento y documental propiamente dicho del Monasterio) asimilándolas a dos tiempos de una pieza musical.

Y otro defecto es el movimiento de cámara inseguro y gratuito. No hablemos ya del nerviosismo de cámara, de su excesiva rapidez y de sus divagaciones como si no se decidiera a echar para un lado o para otro; que de todo ha habido en el concurso. Concretándonos a los cineístas que dominan ya el movimiento físico de la cámara, hay que señalar en algunos su falta de firmeza en la intención. Retroceder en una panorámica para volver a ver lo que ya hemos visto, es un grave error. *El sagrado Ganges*, que por su exotismo temático hubiese podido ser uno de los más interesantes films del certamen, falla por sus arbitrariedades de cámara principalmente. No sólo tiene panorámicas de «vaivén», sino hasta circulares, o sea que describen un círculo para volver al punto de partida.

En cambio, hay en el concurso un film que convierte en virtud un defecto también característico en films de excursiones y viajes: el abuso de intervenciones de los familiares del cineísta. Este film es *Vacaciones*. La persistencia deliberada y simpática de las figuras familiares y la agilidad y frescura del montaje con que se engarzan estos fotogramas en los de fondo paisajístico, crean una gracia peculiar en el conjunto.

Señalaremos, para terminar, la aparición de un cineísta cuyo nombre de seguro sonará en el concierto nacional: Juan Capdevila, premiado en documentales con *La Vall Ferrera* (el primero), en fantasías con *Serenata*, y en argumentos con *Cargols*! En este último, pobre de tema, demuestra, empero, sus aptitudes para el relato cinematográfico. En los otros dos pone de manifiesto su sensibilidad poética y su gusto artístico.

J. TORRELLA



Del film  
LA VALL  
FERRERA



Saluda a sus amigos españoles  
notificándoles que pueden  
suscribirse a esta interesante  
revista americana  
editada ahora en  
lengua Española.

ULTIMA HORA



TECNICA

## EL SONIDO MAGNÉTICO SOBRE LA PELÍCULA

Aun cuando en los comienzos del cine sonoro se utilizaron grandes discos para sonorizar las películas, éstos fueron inmediatamente desechados por su complicado manejo y, además, porque continuamente se corría el riesgo de que la sincronía entre la imagen y el sonido no fuera respetada. Si por el uso continuado de la película era preciso cortar algunos fotogramas o escenas, era preciso sustituir exactamente el trozo eliminado por cola negra a fin de no perder el perfecto ajuste entre imagen y sonido.

Se estableció entonces el procedimiento del sonido fotográfico en el mismo soporte de la imagen, sistema logrado mediante la transformación de las vibraciones eléctricas producidas por un micrófono, en oscilaciones luminosas que quedaban impresionadas en la película virgen.

El sistema de sonido fotográfico se ha venido empleando hasta nuestros días en plan completamente comercial, pero nuestros cineastas amateurs, por varias razones, no han podido beneficiarse de tal sistema y sus films continúan careciendo de pista de sonido, viéndose obligados a utilizar los discos corrientes de 78, 45 ó 33 r.p.m. para sonorizar sus películas, o, en el mejor de los casos usar grabaciones efectuadas sobre cinta magnetofónica. Hemos visto películas magníficas de fotografía, de ritmo, encuadre, etc., pero mudas o con una sonorización a todas luces deficiente.

Hace relativamente poco tiempo, entró en el mercado nacional español un sistema que ha revolucionado la técnica del registro de sonido y pone éste al alcance de cualquier aficionado para permitir que sus films no carezcan de parte tan esencial como es el acompañamiento musical, el comentario, los efectos sonoros, etc., y que dan a una película el carácter de completo acabado.

Este sistema es el de la grabación por pista magnética sobre el mismo film. Procedimiento que consiste en aplicar sobre el borde del film-imagen una pista magnética que permite registrar y reproducir inmediatamente; borrar todo o parte de lo registrado, bien sea por error cometido en el registro o por simple deseo de modificar un comentario, etc.

Otra ventaja muy interesante es la mejor calidad sonora, muy superior a la del sonido fotográfico.

Los Laboratorios MAGNESON hacen esta labor hoy en España, hallándose completamente equipados para aplicar a los films, sean de 8, 9'5 ó 16 mm., la pista magnética a fin de que pueda usted registrar el sonido en su propio proyector.

## PELÍCULAS MÁS DELGADAS Y MÁS RESISTENTES

El Departamento de Productos Fotográficos de Du Pont anticipa cambios y mejoras importantes en el equipo y procedimientos fotográficos como resultado de las pruebas y estudios efectuados con el nuevo soporte polyester «Cronar». Esta película, de cuerpo más delgado, y sin embargo increíblemente más fuerte, hará posible el uso de rollos más pequeños con mayor metraje en las cámaras para fotografía aérea; igualmente dará mayor precisión a la fotolitografía y fotograbado y la película para cinematografía, que está menos expuesta al deterioro, durará más, ocupando menos espacio en la bobina.

La investigación sobre el «Cronar», que fué iniciada hace

**CINEMATOGRAFÍA AMATEUR** Se complace en anunciar a todos los mayoristas y revendedores del ramo de cine y foto que sólo se les reservará su comisión en aquellos boletines de suscripción a «FOTOGRAFÍA POPULAR» que dirijan a Ronda Universidad, 24, Barcelona, CINEMATOGRAFÍA AMATEUR, exclusivo agente en España para el ramo de foto y cine. Solicite condiciones y boletines de suscripción para sus clientes.



ocho años y que ha costado ya a la casa Du Pont más de \$ 6.000.000, al principio tenía como objetivo principal la creación de un soporte flexible y resistente. Cuando este objetivo estuvo próximo a ser alcanzado, se pusieron de manifiesto los resultados de su elaboración investigándose nuevas aplicaciones.

El «Cronar» no es sólo resistente y duradero, casi imposible de romper o rasgar, sino que además tiene gran estabilidad de dimensiones. Con ello se quiere indicar que aún en condiciones variables de temperatura y humedad registrará con exactitud, una y otra vez, en las operaciones de litografía y fotograbado. En muchos de los usos en que se consideraban necesarias las placas de metal o vidrio para sostener una capa de emulsión sensibilizada, el nuevo soporte «Cronar» proporcionará la estabilidad requerida para un trabajo exigente, con mayores ventajas y menor desembolso.

En los archivos fotográficos, el soporte «Cronar» asegura su conservación y exactitud. En tanto que los soportes corrientes se deterioran con el transcurso del tiempo, el «Cronar», que es casi químicamente fuerte, sin disolventes ni plastificantes, permanece estable y claro durante años, exigiendo únicamente el cuidado que requiere la impresión, revelado y lavado de la imagen sensibilizada antes de archivarlo.

La fotografía aérea de todas clases saldrá beneficiada con el nuevo procedimiento de Du Pont. Las pruebas en vuelo y en el laboratorio no produjeron ninguna rotura de la película a temperaturas desde -50°C hasta +83°C. Para la confección de mapas aéreos y operaciones de reconocimiento, este nuevo soporte proporciona resistencia, flexibilidad y seguridad, ofreciendo nuevas posibilidades en el diseño de las cámaras, para aprovechar el mayor metraje posible. Con ello se conseguirá también un equipo más ligero y compacto para los aviones pequeños, permitiendo vuelos más largos con fines cartográficos sin tener que reponer película.

Un ejemplo de la duración de la película cinematográfica con soporte «Cronar» se da experimentándola con la cámara Wollensack «Fastex». A través de una de estas cámaras fué rodada una película «Cronar» de 004" a la velocidad de 8.000 imágenes por segundo, a temperatura normal, y también a 5.000, a la baja temperatura de -50°C, sin que se produjera ningún fallo, mientras que los soportes corrientes no resistieron esta prueba.

La nitidez óptica, estabilidad dimensional y duración del «Cronar» aportarán, sin duda, mejoras considerables a la industria fotográfica en sus distintas aplicaciones.

Du Pont confía asimismo que se encontrarán nuevos usos y aplicaciones cuando se inicie su distribución a comienzos del año 1956.

## NOTICIARIO "OTRO CINE"

■ El día 3 de noviembre de 1955, OTRO CINE obsequió a sus suscriptores de Barcelona con una sesión de films canadienses, cedidos gentilmente por el Consulado del Canadá. Estos films fueron: *Pintores de Quebec*, *Seasons*, *Romance of transportation* (dibujos animados), *Loons Necklace* (leyenda india), *Begone Dull Care* (de McLaren) y *Blinky-Blank* (del mismo autor, Premio Cannes 1955).

Antes de la proyección disertó el crítico Juan Francisco de Lasa, comentando cada uno de los films.

■ Es muy posible que en enero o febrero OTRO CINE proporcione una sesión selecta de cine amateur a los suscriptores de Madrid, a través del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

■ «Visora», revista portuguesa de cinematografía, ha reproducido en su núm. 27 (20-IX-55) el artículo «El Neorrealismo italiano», de Mario Verdone, publicado en el núm. 5 de OTRO CINE. El texto español que nosotros habíamos traducido del original italiano, ha sido traducido al portugués por A. Correia Santos.

■ «Objetivo», en su núm. 8, reproduce parte del trabajo de Jorge Juyol sobre las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, publicado en nuestro número 17.



## UN DOCUMENTAL SOBRE LA SARDANA

Actuando de jurado en un concurso reciente, me tocó presenciar un número muy considerable de veces el tema sardanístico. Varios concursantes coincidieron en intercalar en sus films documentales de excursiones y veraneo unas tomas de la más popular y difundida de las danzas catalanas. Y no era ésta la primera vez, ni la segunda, ni... ¡Santo Dios, cuántas veces habré visto unos planos de sardana en mis años de jurado y crítico de cine amateur!

Sin embargo, si exceptuamos el primer y único intento serio de exaltación cinematográfica de la sardana en el film de Delmiro de Caralt *La dansa més bella*, premio extraordinario del primer concurso nacional en el lejano 1932, nunca más hemos podido admirar unos fotogramas de sardana estéticamente bellos y ni siquiera documentalmentemente precisos.

Y se me ocurrió pensar que está por hacer el documental completo de la sardana, que ahora, con el color y el sonido incorporado que nos permitiría una sincronización exacta, si alguien lo consiguiera podría hasta reunir interés suficiente para públicos y jurados internacionales.

Un film sobre la sardana debería contener unos antecedentes historiográficos — breves — de su origen, características primitivas, evolución e instrumentos peculiares (tenora, tiple, «flabiol i timbalet»); antecedentes que, desde luego, adquirirían un mayor interés visual si se ambientaran en un escenario y una indumentaria de época en lugar de servirlos en frío didacticismo.

Luego tendría un valor documental extraordinario el análisis fílmico de la danza en su actual plenitud. Explicar y mostrar, con los detalles necesarios, y hasta con ayuda del «ralenti», las diferentes partes de la sardana y sus puntos y variedades, y recoger, desde emplazamientos eficaces y con un montaje previamente calculado, las perspectivas conjuntas de las «rotllanes», haciendo visibles las imágenes poéticas que se contienen en las famosas estrofas de Maragall.

Finalmente, creo que podría resultar muy sugestiva, a la par que de interés documental, una sucesión de motivos musicales (en breves encadenados) de sardanas que podríamos llamar antológicas y cuyo carácter descriptivo, narrativo o ambiental se prestara a la visualización. Por ejemplo: «La sardana de les monges», «Les fulles seques», «El cavaller enamorat», «Juny», «Marinada», «La processó de Sant Bartomeu»...

Delmiro de Caralt hizo algo parecido en su citado film, pero lo que yo quiero indicar no es la versión fílmica de un texto literario íntegro, sino la sugerencia visual de un título, subrayada por el motivo melódico correspondiente.

Y no creo que el cineasta capaz de realizar el film que dejo esbozado necesite más de lo dicho. El guión es él mismo quien tendría que escribirlo, auxiliado por un asesor folklorista. En cuanto a la aparente falta de unidad de los distintos elementos que deberían integrar el film, corresponde al comentario oral su ligazón.

J. T.

### ¡SENSACIONAL!

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

**C O L A C I N A**

Pídala en los buenos establecimientos del ramo.  
Es una exclusiva de Cinematografía Amateur

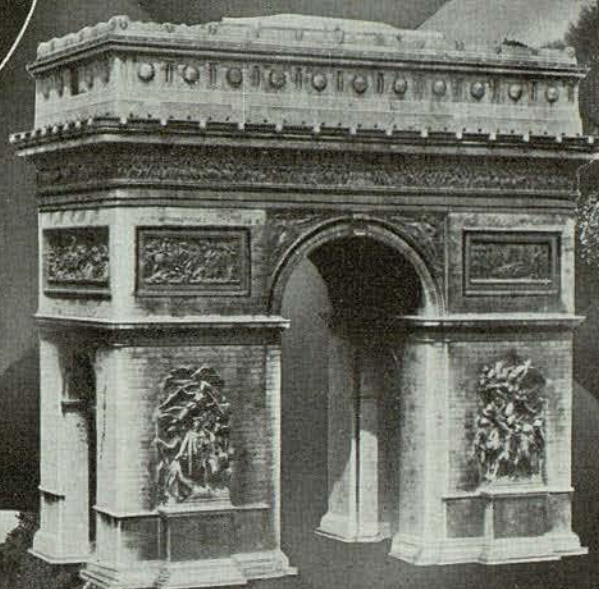
RONDA UNIVERSIDAD, 24

BARCELONA



**ALGO NUEVO** *en tomavistas*

*2 grandes angulares  
62° de campo*



I:19

F/6: film de 8

F/10: films de 9.5 y 16





# EL CINE AMATEUR EN SU SAISA



Comentarios con o sin malicia

## ANECDOTARIO

Dos principiantes y dos veteranos contestan a nuestra petición de anécdotas relativas a films del último Concurso Nacional.

**Federico Torres, de Málaga, coautor de «Estampas de Málaga».** — Estábamos mi mujer y yo saturándonos de sol plácidamente en la playa. Habíamos ido con la intención de rodar unas escenas que nos sirvieran de fondo a los letreros de un película, que previamente habíamos impresionado en casa, en fondo negro.

Pero hasta aquel momento nada se nos presentaba que fuese digno de filmar, cuando de pronto oímos unas voces: «¡Oigan! ¡Oigan! ¡Su coche está ardiendo!» «¿Que nuestro coche está ardiendo?» «Sí, detrás de la loma hay una furgoneta completamente envuelta en llamas».

Efectivamente, la desgracia era cierta, pero como yo tenía la obsesión de un fondo para mis letreros, en lugar de buscar un cubo o un bombero para apagar el fuego cogí mi tomavistas y filmé a placer las escenas del incendio. En aquellos momentos una avioneta que se percató del siniestro comenzó a evolucionar sobre nosotros y, naturalmente, también quedó grabada en la gelatina de mi película, contribuyendo con ello a dar más movilidad a la escena. Figúrense la emoción de aquellos momentos, aunque algo mitigada, porque teníamos la seguridad de que el coche no podía ser nuestro. Nosotros habíamos ido en nuestra humilde pero eficiente «Vespa».

**Valeriano Herrera, de Madrid, autor de «Madrid en corto metraje».** — Me hallaba rodando una de las primeras secuencias de mi película «Madrid en corto metraje» —rodada toda ella en cuarenta y ocho horas, por haberme fallado la que en realidad quería haber presentado al Concurso y que no estuvo revelada a punto por ser en color —y al iniciar el enfoque de unos planos de Madrid en panorámica, observo que unos empleados del Instituto Geográfico y Catastral se esmeran en colocar en un lugar próximo al en que yo me encontraba, y dando frente a la cámara, unos palitroques marcados a escala.

Como perturbaba mi propósito la interferencia de tales personajes en mi secuencia, inmediatamente dejé de enfocar y ellos, entonces retiraban asimismo sus palitroques. Vuelta a enfocar, otra vez los palitroques en danza; nuevo desenfoque y nueva retirada de los empleados con todos sus artilugios.

Al fin me decidí a enfocar de manera que en el encuadre no aparecieran los interfectos. Disparé la cámara, impresioné los metros correspondientes y cuando me disponía a retirarme, aquellos buenos amigos —pues como tales tuve que considerarlos— se dirigen a mí y muy ceremoniosos me dicen:

—¿Quedaron bien colocados, señor...? —y aquí el nombre de algún funcionario o técnico de dicho organismo.

—Yo no soy tal señor, ni pertenezco a ese Cuerpo. Me limitaba a tomar unos planos para una película; así que les agradezco su buena voluntad para el trabajo.

Saludos, y al despedirme aún me preguntan:

—¿Tiene la bondad de decirnos en qué cine se estrena ese NO-DO?

**Pedro Font, de Tarrasa, autor de «Marionetas».** — Si una vez he tenido un premio al que de ningún modo podía aspirar ha sido este año. Al empezar las sesiones del Concurso me preguntó el amigo Torrella si había entregado fotos de mi película junto con la bobina, para el premio a la mejor fotografía o colección de fotografías. Como le dijera que no, me pidió que le proporcionara algunas fotos para tenerlas luego disponibles para OTRO CINE.

Unos días después dejé las fotografías en la Secretaría para que se las entregaran, y he de suponer que al ver que se trataba de fotos de un film concursante fueron a parar con las demás y, nada menos, salieron premiadas. Para mí, fué una verdadera sorpresa.

**Jorge Feliu, de Barcelona, autor de «La huella».** — Se trata de una anécdota «neorrealista» y agrídulce. Me hallaba filmando en plena calle unos planos de *La huella*. Escenario: Una zona en la que una típica brigada de la Compañía de Tranvías estaba perforando el pavimento y colocando nuevos rieles. Un pequeño grupo discute sus pequeños grandes problemas laborales mien-

tras trabaja. De pronto, uno de sus componentes se da cuenta de mi presencia y pregunta, señalando la cámara: «Oiga, ¿esto es para la Compañía?» Con objeto de evitar farragosas explicaciones respondo que sí. Expresión colectiva de temor en los enjutos y cansados rostros. Y el mismo que me interpelara antes, pregunta ahora, vacilante: «Y, oiga, ¿es cine... sonoro?».

## NUEVAS ACTIVIDADES

Estos mismos cineastas tienen la gentileza de decirnos lo que proyectan o están ya elaborando para el próximo concurso.

Pedro Font prepara un nuevo film en color, que se titulará *Las tijeras*, inspirado en un cuento de José Pla.

Jorge Feliu dice que está terminando un pequeño ensayo filmico sobre el deseo de superación y la necesidad de empezar toda ruta por su escondido principio y, entre sus proyectos, le gustaría mucho llevar a la práctica, en cuanto disponga de los medios necesarios, una fantasía abstracta en color sobre la inútil pugna en que una mente se debate por despertar de una pesadilla provocada por los temores e inquietudes del mundo presente.

Valeriano Herrera escribe: «Tengo en rodaje un documental en color sobre *Otoño en Aranjuez*, siguiendo la línea de los cuadros del gran pintor catalán Santiago Rusiñol. Con ese y con otro ya terminado, en blanco y negro —el color es para los aficionados algo caro—, *Brihuega y sus fiestas*, quisiera concurrir al próximo concurso».

«Inicié, para una película de argumento, la filmación de dos capítulos de la obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, pero se ha quedado en primicias. Trataba de experimentar mis condiciones para la película amateur de argumento, pero siempre se nos interponen los elementos técnicos insuperables cuando no se trabaja en equipo. Para esto en Madrid ocurre algo completamente incomprensible. O no hay cineastas amateurs o éstos nos encastillamos en un individualismo que sólo a nosotros mismos perjudica y disminuye el radio de nuestra actividad.»

Y, finalmente, he aquí lo que nos escribe Federico Torres: «Como todo buen amateur del cine siempre tengo una idea o un proyecto por realizar, pero, como a casi todos, me ocurre que nunca llego a ver realizadas la mayoría de ellas. Actualmente tengo el propósito de presentar en el próximo concurso un documental sobre un viaje reciente a Francia. Sé que el tema está ya muy trillado y que, naturalmente, se presentarán otros con más veteranía y con más méritos que el mío, pero para un aficionado no consiste todo en llevarse un trofeo; también tienen sus encantos los momentos del rodaje, montar la película una vez terminada y pasarla una y otra vez hasta convencernos de lo «malos» que somos o de la suerte que tuvimos aquella vez que pusimos el diafragma correcto.»

«Y cuando termine éste, vendrá otro proyecto y otro hasta el final de la vida, pues una vez que ha prendido en uno la emoción maravillosa de filmar ya no se puede volver atrás.»

«Y hasta ese día seguiré siendo un aficionado, pues como dice «Charlot» en su maravilla *Candilejas*, "Todos somos simples aficionados; la vida es tan corta, que no hay tiempo para otra cosa".»



—¡Por Dios, Pepito! ¿No crees que te lo has tomado demasiado en serio esto de ser del Jurado del Concurso Nacional de Cine Amateur?



MOTOCAMARAS ■ PROYECTORES ■ ACCESORIOS ■ PELÍCULA VIRGEN ■ PANTALLAS

# CINEMATOGRAFIA AMATEUR

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

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



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

RONDA UNIVERSIDAD, 24  
TELÉFONO 22-14-70  
**BARCELONA**

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

Máximo rendimiento fotográfico y regularidad en los resultados  
Especialidad en KODAK, GEVAERT, PATHÉ, BAUCHET, AGFA,  
ANSCO, LUMIÈRE, y en los pasos 8, 2x8, 9,5 y 16 m/m.

Revelados individualizados  
Servicio rápido para provincias  
Dos entregas semanales

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

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

## FACILIDADES DE PAGO

REPARACIONES MECANICAS, ÓPTICAS, ELÉCTRICAS Y DE FOTÓMETROS

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

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





## EL «ANGELICUM», INSTITUCION DIGNA DE SER IMITADA

Sant Angelo es una plaza rectangular, más bien pequeña, situada hacia el centro de la ciudad de Milán. Ocupa uno de sus lados la fachada de la iglesia que le da nombre; formando ángulo con ella cierra el otro lado la entrada de un convento franciscano, junto con otro edificio de construcción y líneas modernas: el del «Angelicum». Fundamentalmente, el «Angelicum» es una sala de cine, tirando a pequeña —unas setecientas butacas—, pero sin que se resienta de ninguna falta de comodidad ni de técnica. El edificio se levanta sobre el solar de un antiguo convento, destruido por el tiempo y por la injusticia de los hombres. No puede menos de llamar la atención una sala de cine abierta diariamente, tarde y noche, al público, adosada a un convento de franciscanos. Además, la sala tiene nombre de ángel: «Angelicum».

Pero el «Angelicum» no es sólo una sala de exhibición de películas, sino toda una compleja institución. Vean cómo la explica el Padre Zucca, a cuya iniciativa y entusiasmo se debe:

«Cuando vine a Milán, recién ordenado sacerdote, me encontré con los restos de un antiguo convento; pero me sorprendió agradablemente la iglesia, una iglesia espléndida, de más de 70 metros de largo, con veinte altares laterales. Estudiando su historia, pude observar que estos altares correspondían a otros tantos gremios, por medio de los cuales la religión influía en todas las clases sociales de la ciudad.

«Actualmente, los altares estaban abandonados. Aquello despertó en mi ánimo las inquietudes del apostolado; y pensé, no en quitar el polvo de los altares y resucitar los gremios —volviendo a moldes antiguos ya rotos definitivamente—, sino en una sala desde donde por el cine, teatro, conferencias, conciertos, exposiciones y obra social, los hijos de Francisco pudiésemos entrar de nuevo en contacto con el público.

«Con un millón de liras se compraron trescientos metros de terreno junto al derruido convento, y surgió la sala en 1941.

«En convenio con las casas productoras, tenemos la exclusiva de todas las películas extranjeras para escoger las que estimamos mejores y presentarlas en lengua original cinco meses antes de su doblaje. Pues nuestro intento es hacer cine para profesionales y para público de cultura. Nos obliga a ello el estar en el centro de la ciudad; y tiene, por otra parte, la ventaja de que éste es el público que influye en las masas; y, además, esto nos permite intervenir para que en el doblaje se supriman algunos detalles que ofrecen mayor reparo de orden moral.

«En 1948 empezamos a ofrecer a las salas católicas ya existentes, a los párrocos y a las asociaciones, máquinas de cine de 16 milímetros a precios muy asequibles y a pagar en tres años, con la garantía de proporcionarles un mínimo de 50 películas al año, pues tenemos contrato con las casas productoras para reducir las películas de ancho normal a la mitad (16 mm.). Actualmente hay en Italia quince agencias dependientes de esta casa y un total de 3.000 salas católicas. Se comprende que el alquiler de 3.000 salas más o menos (por ahora, pues la obra sigue rápidamente en aumento) es un negocio nada despreciable para los productores, que de esta suerte se ven obligados a ofrecer películas aptas para ser representadas en ellas; 3.000 alquileres más o menos pesan ya en Italia. De hecho se ha comprobado que en cinco años el cine ha ganado un 40 por ciento en moralidad. En Italia hay 25.000 parroquias, con que consignamos que por lo menos la mitad de ellas tengan una sala de cine, tendremos 12.500 salas. Por interés, las casas productoras se verán obligadas a ofrecer al público cintas buenas o cuando menos pasables desde el punto de vista moral; de lo contrario perderán 12.500 alquileres. El cine se moraliza automáticamente sin necesidad de predicar (lo que, además, resulta inútil) contra el cine malo. Ésta es la obra cinematográfica del «Angelicum».

(De *Lumen*, núm. 3, mayo-junio 1955)

## EL DOCUMENTAL EN CINEMASCOPE

Mientras la organización Disney se encarga de comprar documentales realizados por amateurs, la mayor parte en 16 mm. y posteriormente ampliados al paso standard, pero, eso sí, consignando en primer término el nombre de su realizador: Walt Disney y su organización, otra gente muestra inquietudes de un carácter más constructivo. Se filma ya en el fondo del mar y se filma en color.

Se emplean el Ferraniacolor, el Eastmancolor, el Agfacolor y fundamentalmente el Technicolor para captar la naturaleza. Las cámaras regresan al aire libre y vuelven a consignar la vida en sus manifestaciones más silvestres y auténticas. Un largo impasse (la guerra, entre otros factores, fué su causa) determinó un alejamiento del cine documental. Sólo aficionados con sus cámaras, algún que otro investigador y los pésimos «traveltalks» fueron los continuadores, en cierta manera, de este fecundo género cinematográfico. Pero ya pueden sentirse relevados de misión gracias a gente como Sucksdorff, Bert Haanstra, Herman van der Horst, el doctor Homoki-Nagy, Albert Lamorisse, Quilici, Leonardo Bonzi, Enrico Gras. Nuevas pupilas, sensibilidades frescas para captar el hombre y la naturaleza. Y nuevos recursos técnicos, color indispensable, objetivos más perfeccionados, cámaras más completas, y paralelo a esto, laboratorios más eficaces. Pero aún ello es poco. Con *Continento perdido* (Continento perdido, 1954-55) se incorpora el CinemaScope al documental. Sonido direccional y pantalla amplia para evocar las islas de la Malasia, las danzas y ritos tradicionales, las frágiles canoas y espesuras llenas de color. Un equipo integrado por Leonardo Bonzi (director de la expedición por Sudamérica sintetizada a través de *Magia verde*, 1953), Mario Craveri, Francesco Lavagnino, Giorgio Moser y, especialmente, Enrico Gras, recorrió durante diez meses los mares de la China y los archipiélagos de la Malasia, registrando costumbres y paisajes en Technicolor y CinemaScope. El fotógrafo fué Mario Craveri (asistido por Giovanni Rafaldi que fuera también compañero suyo en *Magia verde*), y realizó una notable experiencia para el film documental al emplear la amplitud del CinemaScope por primera vez en este género cinematográfico. El equipo estuvo también constituido (y allí otra fuente de interés) por el músico Francesco Lavagnino, quien vivió junto con los demás todas las experiencias lógicas de esta expedición. La presencia de figuras de solvencia artística como Enrico Gras, de organizadores como Leonardo Bonzi, el haber escogido la enorme imagen apaisada para filmar, la utilización del Technicolor y el contacto directo del músico con el medio que luego habría de ilustrar la película, son más que suficientes motivos para valorizar esta producción, ya premiada en el Festival Internacional de Cannes.

(De *Gente de cine*, Buenos Aires, núm. 39, julio-septiembre 1955.)

## DOCUMENTALES ESPAÑOLES EN COLOR

España va incorporándose rápidamente al mundial movimiento del color. En el terreno del cine documental, nuestro colaborador José López Clemente ha terminado el rodaje de *Idilio en Ibiza*, rodado en Eastmancolor en los bellos parajes de la isla. Hernández Sanjuán también ha realizado otros varios documentales en Agfacolor, y Eugenio Martín ha terminado el rodaje de *Reyes y bufones de Velázquez* y prepara ahora *Pasión del Greco*, ambos en Ferraniacolor.

## M. BOUCHARD Y SU FILM SOBRE MIRÓ

Hace un par de años vino Tomás Bouchard a España para completar un film suyo sobre el mundialmente conocido artista catalán Juan Miró. La simpatía —por afinidad— de monsieur Bouchard por nuestro cine amateur quedó bien patente, y de ella encontrará constancia el lector en las páginas 193 y 231 del primer volumen de OTRO CINE (números 6 y 7). Ahora, con motivo de las fiestas navideñas, se ha recibido la siguiente tarjeta postal de Tomás Bouchard desde su residencia neoyorquina: «Le Bonjour d'ici. Joyeux Noël et heureux Noël. Le film de Miró a eu son premier à Boston, Massachusetts, dans le Musée de Fogg (Harvard University, Cambridge), le 7 décembre. Réception triomphale. Une heure et cinq minutes de film. — Bouchard»





## LO QUE UN CINECLUB DEBE SER

Hablar en estos tiempos de lo que «debe ser» un cineclub resulta más bien sarcástico, cuando un cineclub tiene que contentarse con lo que «puede ser», y gracias. Pienso, sin embargo, que una cierta precisión sobre lo que un cineclub «debe ser» revelaría a muchos que sus posibilidades, que les parecen tan pocas, son más de las que ellos mismos se imaginan.

Los hay que conciben los cineclubs como sitios donde se exhiben películas «viejas», como había quienes los identificaban con las películas «verdes». De esta clase de gente no sé si aun quedará alguna, pero aquéllos es natural que, pensando así, cuando no hay películas «viejas» se desesperen. Mas, fundamentalmente, un cineclub no es un sitio para «ver» películas, sino para «estudiarlas», que es distinto, y, teóricamente al menos, cabe pensar en una sesión de cineclub alrededor de una mesa y no delante de una pantalla. Un cineclub puede tener que empezar siendo cine sin club, porque sin cine no empezaría a ir la gente, pero debe aspirar a poder terminar siendo club sin cine, aunque lo mejor, naturalmente, es que sea al mismo tiempo cine y club.

El cineclub no es la Universidad, pero esto, porque la Universidad española no se ha enterado todavía de que existe el cine; ¡ni siquiera sabe que existe el teatro! Como los estudiantes sí que lo saben, han tenido que montar «su» Universidad en mitad de la calle, o, para ser exactos, en medio de un patio de butacas, como una especie de Universidad de urgencia y provisional; y, ciertamente, si la Universidad cumpliera su misión, los abnegados directores de cineclubs podrían dejar la «administración» por la «investigación», que es lo suyo, en cuyo cambio no sería la Universidad la perdedora, puesto que recibiría parte del alma que hoy le falta. Pero no todo cineclub tiene que ser universitario. Cabe pensar en el cineclub como clase nocturna para adultos o como laboratorio para profesionales; y en ambos casos, su misión le viene a la Universidad demasiado estrecha o demasiado ancha, respectivamente.

Ahora bien; a pesar de lo que digo más arriba, todo cineclub, sea universitario, de iniciación, o de investigación, necesita películas. No necesariamente avances de estreno; no necesariamente películas clásicas; no necesariamente películas buenas (una mala película puede ser ejemplar..., como ejemplo de lo que no hay que hacer); pero películas. Y cuando no hay filmotecas que hagan el papel de las bibliotecas, y mientras perdure la bárbara muerte legal de las películas a los cinco años, y siempre que haya que sustituir la formación «sistemática» de los socios por la formación «a lo que saliere», la tarea se hace tan áspera que únicamente jóvenes, que por serlo creen en el milagro, pueden atreverse a ese milagro de todos los domingos que es un cineclub. Lo que antes digo sobre el «club» y el «cine» podrá facilitarles la labor. La prueba es que programas muy vistos interesan si están bien «pensados», porque, a poco iniciada que esté, la gente va al cineclub «también» a pensar. El «club» (el comentario, la discusión) pueden suplir algo de lo que le falte al «cine». Y lo que tenga que suplirlo el entusiasmo y el saber, que si no se puede hacer lo que se debe, se debe hacer lo que se puede, págueselo Dios a los directores de cineclubs.

Y no digo que se lo pague el cine, porque esto es poco probable. Corrientemente se piensa en los cineclubs como en banderines de enganche para el cine «mayor» (digo «mayor» atendiendo a la cantidad, no a la calidad). O como en Academias preparatorias para la «clase», que es, como dice Juan Cobos, la sesión ordinaria, cuando se va preparado para saberla ver. Pero tal como van las cosas en esa «clase», puede llegar el día en que haya que hacer novillos, y para siempre. Porque puede ocurrir que el cine «mayor» se vaya haciendo cada día «peor», conforme se haga más y más técnico, y menos y menos artístico; y esto sin que haya cineclub que lo pueda evitar. Puede llegar el momento en que tengamos que renunciar a la idea de teñir selectivamente lo cuantitativo y en que debamos aceptar una separación entre un arte para pocos y un «no arte» para muchos, que no sería cosa nueva en la historia de la cultura. Igual que ya hoy muchos enamorados del cine nos hemos quedado voluntariamente rezagados porque nos resistimos a alistarnos en la boba bandera del puro progreso técnico, es de prever

que en el futuro el cineclub constituya la única resistencia (o, dicho a la española, guerrilla) contra el cine comercial. Con lo que el cineclub se habría hecho plenamente regresivo y cavernícola; catacumbístico. Otra vez en sus orígenes; vuelto a ser el amor de unos pocos entre la indiferencia espesa de los más.

JOSÉ M.<sup>a</sup> GARCÍA ESCUDERO

(De un programa del «Cineclub Vines», Madrid, que reproducimos de otro del «Cineclub Zaragoza».)

## CINECLUB PONTEVEDRA

Este Cineclub celebró su sesión inaugural el 13 de junio de 1954, y hasta fines de noviembre de 1955 lleva realizadas veinticinco sesiones. Muchas de ellas han estado integradas por documentales, especialmente de arte, y alternadamente han sido proyectados también films de largo metraje, tales: *Le voyageur sans bagage*, de Carré, Renoir y Deval; *Paquebot Tenacity*, de Duvivier; *La bella y la bestia*, de Cocteau; *Mazurca*, de W. Först; *La ascensión al Monte Everest*, de la expedición Hunt; *El idiota*, de Georges Lacombe; *Sinfonía fantástica*, de Christian Jacques; *Noche de amor*, de Lothar Mendes; *La aldea maldita*, de Florián Rey; *Sedución*, de Wilcox; *Enrique V*, de Lawrence Olivier; *Río escondido*, de Emilio Fernández; *Milagro en Milán*, de Vittorio de Sica.

## CINECLUB DEL S.E.U. SALAMANCA

En las tres primeras sesiones del curso 1955-56 ha ofrecido los siguientes títulos: *¿Qué verde era mi valle!* y *El fugitivo*, de John Ford; *El idiota*, de Georges Lacombe, y *Crimen y castigo*, de Pierre Chenal; *Juventud perdida*, de Pietro Germi, y *Mañana será tarde*, de Leonide Moguy.

## ASOCIACION CULTURAL IBEROAMERICANA. BURGOS

Sesiones de cineclub en el mes de noviembre de 1955.  
Coloquio sobre René Clair y discusión de la película *La belleza del diablo*. Proyección de varios documentales.  
Proyección de documentales, dibujos y *Enrique V*, de Olivier.  
Coloquio sobre «Shakespeare en el cine» y discusión de la película *Enrique V*. Proyección de la escena del Foro de *Julio César* y de la escena de la sonámbula de *Macbeth*, ambas en versión original.

## CENTRO DE LA SEO DE MANRESA

Ha dado comienzo en el Centro de Santa María de La Seo un Ciclo de Cine Documental con el título de «Difusión del Film Educativo». Se han celebrado dos de estas sesiones en noviembre y dos más en diciembre.

## INSTITUTO BRITANICO. BARCELONA

Entre los diversos actos de tipo cultural que ofrece en Barcelona el Instituto Británico, figuran algunas sesiones de cine. Durante los meses de octubre, noviembre y diciembre se han efectuado las siguientes:

27 y 28 octubre. *Scott of the Antarctic*, film de largo metraje.  
9 y 10 noviembre. *History of the English Language and English by Radio*, introducidos por Mr. W. P. Jowett.  
23 y 24 noviembre. *We of the West Riding*, *Heart or a Nation* y *The heart is Highland*.

30 noviembre y 1 diciembre. Films canadienses. *The colour of Life*, *Winter in Canada*, *Canoe Country* y *Sailing in Canada*, introducidos por Mr. Ernest Mather.

7 diciembre. *Power to Flay* y *Crescent Wing*.

## X ANIVERSARIO DE LA FUNDACION DEL CINECLUB DE ZARAGOZA

El 28 de diciembre de 1955 cumple diez años el Cineclub de Zaragoza. En conmemoración de esta efemérides organiza para el mes de enero (del 10 al 17) una serie de actos que tendrán carácter de «Festival del Cineclub».

## CLUBE DE CINEMA DE BRAGA (PORTUGAL)

Hemos recibido programas de este Cineclub portugués, correspondientes a octubre y noviembre de 1955. Las sesiones están agrupadas por pequeños ciclos, a saber:

Estudio de films del Oeste. *Fort Apache*, de John Ford, y *Hig Noon*, de Zinneman.

Homenaje a Charlot. *Festival de Charlot* (films cortos de 1916 y 17) y *City Lights*.

Film de humor. *Kind Hearts and Coronets*, de Robert Hamer y John Dighton; *Passaport to Pimlico*, de Henry Cornelius, y *The Lavender Hill Mobb*, de Charles Crichton.





## EL IX FESTIVAL DE SALERNO

Por José M.<sup>a</sup> TINTORÉ

Consideramos interesante traer a esta sección el desarrollo del IX<sup>o</sup> FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMATOGRAFIA A PASO REDUCIDO que, durante los días 23 al 27 de noviembre pasado, ha tenido lugar en la ciudad italiana de Salerno, porque no tan sólo es un Festival más de los que continuamente de películas de aficionados se celebran en todo el mundo, sino que se trata de un certamen en donde juegan un importante papel todos aquellos films realizados en 16 mm., bien directamente, bien reducidos de negativos de 35 mm., de carácter completamente profesional.

Este Festival salernitano tiene por principal objeto fomentar el desarrollo del cine a formato reducido, demostrando sus enormes ventajas de divulgación, tanto en el aspecto de propia diversión, como en el cultural, moral y educativo.

El cine de 16 mm., en Italia encuentra el apoyo incondicional no tan sólo de las autoridades civiles y eclesiásticas, sino también del sector profesional de la cinematografía a paso normal.

La magnífica organización del IX<sup>o</sup> Festival de Salerno, ha permitido la concurrencia de 17 naciones, y la labor del jurado calificador debió ser difícil ante la cantidad y excelente calidad de los 145 films presentados.

Durante los días en que ha tenido lugar la manifestación cinematográfica, en el suntuoso Teatro Verdi se han proyectado al público las mejores películas, tanto de carácter profesional como amateurs. Las exhibiciones se han realizado cada día en dicho Teatro en unas condiciones óptimas gracias a un proyector de la casa «Cinelabor» de Firenze, dotado de arco de alta intensidad, instalado en el segundo piso, es decir, proyectando a una distancia superior a los 40 metros. La constitución de la sala de cinco pisos de altura y de más de 2.000 espectadores, posee unas excelentes condiciones acústicas que dieron por resultado una calidad inmejorable en la reproducción del sonido.

Las películas profesionales premiadas fueron:

TUMUC HUMAC (Francia). — Por haber interpretado con sentido de alta poesía y con el más puro lenguaje cinematográfico, la primitiva y simple vida de una tribu de indígenas de la Guayana Brasileña.

II, FUGGIASCO (Odd men out). — Interpretada por James Mason. Que fué premiada por tratarse de una película cuyos fines principales son la educación moral y espiritual del público.

MEZZANOTE DR. SWEITZER (E.N.I.C.). — Por la mejor reducción de imagen de un negativo de 35 mm.



El Ministro de Trabajo del Gobierno Italiano, Sr. Ezio Vigorelli, entregando al representante de España en el Festival, Sr. Tintoré, uno de los premios concedidos a nuestra participación.

I GIOVANNI UCCIDONO (Acta Film). — Por la mejor reducción de la columna de sonido.

EL PRISIONERO DE ZENDA (Metro Goldwyn Mayer). — Por la mejor reducción de un film de color.

CARNIVORE FRA LE PIANTE (Alemania). — Por su elevado valor científico.

EL ATOMO (Estados Unidos de A.). — Por ser el mejor documental realizado en favor de la paz y la civilización.

LES SAISONS (Canadá). — Por la particular y poética interpretación de las distintas estaciones del año.

BISKUPIN (Polonia). — Por su valor histórico-arqueológico.

SI PIT-JANG (Indonesia). — Por ser un film que demuestra la gran obra de asistencia a favor de la infancia de la post-guerra.

THE DRAWING OF LEONARDO DA VINCI (Gran Bretaña). — Por la feliz realización artística de un documento que da a conocer el fecundo ingenio de Leonardo da Vinci.

En cuanto a los premios concedidos a las películas realizadas por aficionados, fueron concedidos los siguientes:

MARIONETAS (España). — De Pedro Font Marcet. Premiado con Emblema de Oro por la mejor dirección de un film de argumento.

II, CERO (Italia). — De Giuseppe Fina. Premiado con Emblema de Plata.

GENTE DEL LAGO (Italia). — De Belgrano-Bollati. Premiado con Emblema de Oro por la mejor dirección de un documental.

10.000 BREVETE FA (Italia). — De Alessio L. Baume. Concedido Emblema de Plata.

LA COLPA (Italia). — De Silvano Mancaroni. Por el mejor film en blanco y negro.

Fuó declarado desierto el Premio de Emblema de Oro para el mejor film en color.

Además fueron asignados los Premios Especiales a:

OSLO CAPITALE DEGLI SPORTS (Suecia). — Con Copa de la Ente Provincial de Turismo, por su valor turístico.

PLAYTIME IN INDIA (India). — Mención Especial por su excelente fotografía en color.

II, PULCINO (Italia). — Premio Ferrania otorgado a Sandro Talamazzini.

GENTE DELLA LAGUNA (Italia). — Premio Ferrania a Tullio Mainardi.

IMAGES DE L'UGANDA (Congo Belga). — Premio Ferrania concedido a Henry Devettere.

COPA «FEDIC» otorgada a ESPAÑA por la mejor selección de films extranjeros.

COPA «DINO FIORINI» del Ayuntamiento de Salerno, concedida al Cineclub de Arezzo por la mejor selección italiana.

El jurado estaba compuesto por: Leonardo di Mitri, Umberto Spadaro, Nerio Bernardi, Vittorio Lombardi, Fulvio Cardone, Pietro di Mattia, Aldo Nascimben, Salvatore Biamonte, Nino Mancuso y Lelio Schiavone.

No queremos cerrar este comentario sin hacer constar nuestro agradecimiento al Cineclub de Salerno y, en particular, a su Presidente, Dr. Ignacio Rossi, por todas las atenciones que han tenido para con nosotros, y desde estas columnas de OTRO CINE hacemos votos para que el año próximo el X<sup>o</sup> FESTIVAL alcance el mismo éxito que el conseguido en el presente.

José M.<sup>a</sup> TINTORÉ

### NUEVOS TITULOS REDUCIDOS A 16 mm.

En la lista que este año presenta la «Metro Goldwyn Mayer», figuran, entre otras, las interesantes producciones de gran éxito *Lili*, en color, *El Prisionero de Zenda*, *Scaramouche*, *Cantando bajo la lluvia*, *Tres amores*, etc.

La casa «Marin», lanza *Las vacaciones de Mr. Hulot*, *Hay un camino a la derecha*, etc.

También presentan nueva lista la «20th Century Fox», «Universal Internacional», «Veloz Films», «Hormazábal Films», «Iquino», «Suevia Films», «Exclusivas Diana», «Arizona Films», etc.

### CINES COMERCIALES EN 16 mm.

Son ya varios los cines de carácter comercial que funcionan en España con proyectores de 16 mm. Actualmente pasan de 400, cifra que en plazo muy breve será duplicada.



## HABLEMOS DEL COLOR

(Viene de la página 3)

mayoría de ser capaz de sentir la emoción y expresividad del mismo, ya que una cosa es sentir y otra recapacitar. Prueba de ello es que en ocasiones se emociona tanto, y aún más un palurdo que una persona culta. Es más, el poseer cultura hace que se tienda, por lo general, a analizarlo todo y el trabajo cerebral que esto requiere aminora y hasta anula el poder emocional. Por lo tanto, sin temor a no ser comprendido, apto para la masa, puede y debe ser utilizado el valor expresivo y el emocional del color. Sin caer, claro está, en simbolismos cerebrales que, además de ser de difícil comprensión, no corresponden al auténtico Arte, que más que con el cerebro ha de hacerse con el corazón y con el espíritu.

Un acertado empleo del color, medio retórico por decirlo así, se ha visto en *El Mago de Oz*, en que las escenas naturales eran en blanco y negro y las imaginarias, las de cuento, de ensueño, en color. De modo semejante, aunque para un fin diferente, más expresivo y más poético, lo empleó Llobet-Gracia en su excelente película amateur *Pregaria a la Verge dels Colls*, en la que toda la parte trágica expositiva de la sequía y sus consecuencias es en negro y la correspondiente a los beneficios de la lluvia en color. Contraste acertadísimo, aunque acaso falto, en la película, de clara explicación de su empleo.

A los conformistas, a los que no sienten inquietudes de superación estética, a los que, según suele decirse, no quieren meterse en camisa de once varas, a los que tienden a la facilidad, hay que recomendarles que eviten lo ramplón, lo adocenado, lo chillón, los cromos de almanaque, las oleografías que actualmente nos sirven en muchos casos; que huyan de lo bonito y de lo lindo, grados inferiores de la belleza, con los que fácilmente se cae en lo cursi.

TOMÁS G. LARRAYA

Véanse los anteriores artículos de esta misma serie «Hablemos de...» en los núms. 1, 3 y 5.

## DIMENSIÓN METAFÍSICA DEL CINEMA

(Viene de la pág. 8)

te subjetivo, para hacernos entrar en una mayor posesión o conocimiento de las cosas que quiere exponernos. Esta misma palabra «exposición» puede definir como ninguna a todo el actual cinema de vanguardia. Para sus adeptos el narrar, la correlación, pierde categoría; si en su búsqueda de la pureza permanece con el movimiento es por no hallar lo que, en otro terreno, llamaríamos éxtasis. Y es de observar como se complacen, más allá de la condensación, en el recreo de las cosas. Su variar de ángulos físicos y psíquicos — a los que el sonido, el color o el relieve serán buenos según ayuden o no — sólo se produce en la conciencia de nuestra limitación frente al espacio y al tiempo, como espejos que pusiéramos ante un objeto expuesto para ayudarnos a ver las partes que, siendo en él, no podemos percibir desde nuestra particular posición.

Cuando se nos ocurre pensar en la posibilidad de que estos intentos de tratar de darnos mayor noción o comunicación con las cosas pueden llegar a ser ocupados por la masa del cinema comercial, sólo podemos imaginarnos a la avanzadilla de los experimentadores ocupando nuevas posiciones en unos nuevos planos más altos, precisos y selectos que, en su misma humanidad, nos acerquen mayormente al camino de Dios. Su inquietud tras la realidad de las cosas y su unidad última sólo podrán conseguirse en los caminos de una trascendencia cada vez más absoluta.

Y la función de signo social que indeleblemente tiene el cinema asignado desde su mismo origen, podrá entonces a la par cumplirse plenamente al dar fidelidad a su propio sentido, al dar a nuestro conocimiento sus posibilidades máximas. Porque es necesario el conocimiento verdadero y amplio, eso se dijo ya hace siglos, para avanzar en la búsqueda del amor a los semejantes.

JOSÉ SERRA



# ¡DIVERSIÓN MEJOR PARA TODOS EN TODAS PARTES!

## CON LAS PELICULAS MGM de 16<sup>mm</sup>

VEA SUS **NUEVAS** LISTAS

"Lili", "El Prisionero de Zenda",  
"Un Americano en París" y medio  
centenar más de títulos seleccionados  
entre los mejores de M-G-M  
están ahora disponibles en copias  
de paso reducido a 16 mm. para  
todos los públicos, con la misma  
calidad y garantía técnica que han  
destacado las grandes produccio-  
nes M-G-M entre sus preferidas.

### Metro-Goldwyn-Mayer

IBÉRICA, S. A

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

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

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

VALENCIA: G. Via Germanías, 36 - Tels. 75500-75509

BILBAO: General Concha, 14 - 16 - Teléfono 17964

SEVILLA: Fernán Caballero, 18 - Tels. 27039-22360

LA CORUÑA: Federico Tapia, 33-35 - Teléfono 1545

P. DE MALLORCA: Via Roma, 3 - Teléfono 1649

MURCIA: Calle del Carmen, 5 - Teléfono 1003

STA. C. DE TENERIFE: Santa Rosalía, 4 - Teléfono 2230

LAS PALMAS: Calle Travieso, 4 - Teléfono 6066

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



## LA CUESTIÓN DE LAS GRANDES PANTALLAS

(Viene de la pág. 5)

hace más que ofrecer una oportunidad aun más prolongada para la distracción.

2) El contraste o la rigidez del borde del marco, esto es, su clara delimitación, debe reducirse, lo que crea un marco menos sólido y, por ello, más flexible, pero a la vez impide en absoluto disponer de un marco claramente visible (un marco de dimensiones concretas).

El marco perfectamente definido produce el efecto de mirar a través de una máscara al interior de un área situada más allá de dicha máscara. Da la impresión de que el sujeto continúa fuera de la cámara en el interior del área oculta por la máscara. Cuando se usa un marco no delimitado, creando un borde gris o indefinido, el área del «más allá» es llevada hacia adelante y se funde con la máscara. Dónde se encuentra la imagen y dónde no, queda sin decidir; el resultado es una distracción continua. La aguda ilusión de realidad fotografiada se vuelve entonces un revoloteo de sombras sobre una pantalla blanca y la conciencia de la técnica destruye la creencia. Idealmente es preciso aceptar la necesidad de un marco constante y sin variación durante el curso de toda una obra.

Los nuevos procesos no son meras variaciones de un viejo medio de expresión; son nuevos medios de entretenimiento. Cada medio tendrá éxito en cuanto presente algo considerado valioso por un público suficientemente numeroso para apoyarlo. Lo que haya de bueno y de provechoso en ese «algo» depende de las características de limitación de cada medio.

En los primeros días de los nuevos procedimientos habrá sacrificios de unidad global, coherencia y proporción. Y la mayoría de los públicos no percibirán la diferencia. Sentirán el efecto, pero no comprenderán la causa. Es característica del gusto no desarrollado la capacidad de quedar satisfecho con unas partes efectivas fragmentarias a expensas del todo. Es natural que satisfagan las migajas cuando uno no ha probado nunca un pastel entero.

Pero la novedad dejará de serlo y se volverá normal. El público empezará a obtener solamente un cierto grado de satisfacción con la contemplación de lo puramente escénico; se cansarán de la realidad física; reconocerán que la reproducción no es más que un registro de lo original; se darán cuenta de que una síntesis es a menudo sintética. Y, finalmente, renovarán su demanda de que el artista, el creador de cinema, haga arte interpretativo; y cuando este tiempo llegue, el creador necesitará instrumentos de selección y un énfasis apropiados a su medio.

RICHARD KOHLER

### PEQUEÑOS ANUNCIOS

- |   |   |
|---|---|
| <b>68</b> MOTOCAMARA VICTOR 16 milímetros, con torreta-revolver tres objetivos. Velocidades 8 a 64 imágenes. A prueba. Particular cedería. Facilidades de pago. | <b>71</b> VENDO PROYECTOR 16 milímetros Kodascope, modelo D. 400 W. Casi nuevo. 3.500 ptas. |
| <b>69</b> VENDO MOTOCAMARA WEBO 9,5 mm. con cargadores de 15 metros, objetivo Berthiot 1:1,9 tratado. Casi nueva. Barata.                                       | <b>72</b> VENDO MOVIOLA MURAL 16 mm. Nueva.   |
| <b>70</b> COMPRARIA cámara Kodak, modelo A 16 mm., de manivela.   | <b>73</b> COMPRARIA films sonoros 16 mm. ya proyectados.                                    |
|   | <b>74</b> FILMS cómicos de 9,5 mm., usados, compraría a particular.                         |

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5

Y 8<sup>m</sup>, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

*Julio*

JULIO CASTELLS  
FERLANDINA, 20  
TELÉFONO 31 07 39  
BARCELONA

Le agradeceremos informes sobre el paradero de los films amateurs:

"PLUJA" de Juan Prats y "DIARIS" de Juan Salvans †  
extraviados hace unos años.

Dirigirse a la Redacción de

**OTRO CINE**

Paradís, 10 - Teléfono 21 93 85 - BARCELONA

**LA BIBLIOTECA DEL CINEMA**

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

AGRADECERÁ OFERTAS

por escrito

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA

**OTRO CINE** se hace también con la colaboración de sus anunciantes. Recuérdelo en el momento de sus compras.





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

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

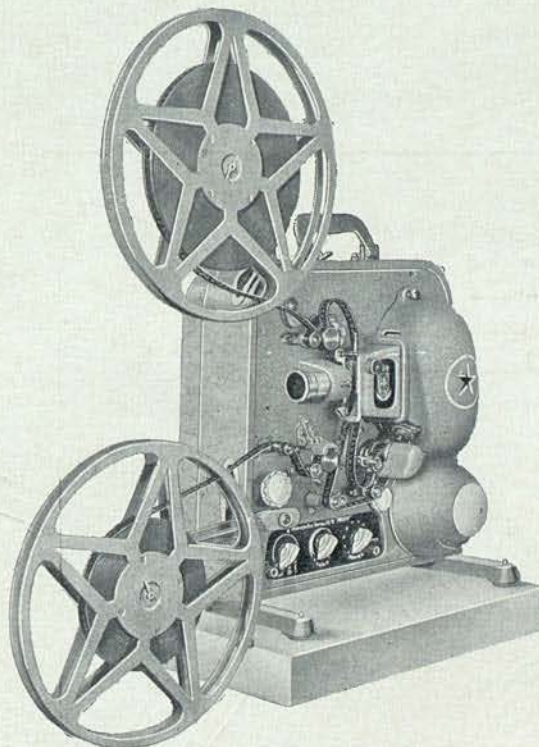
#### **MODELO 60**

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

#### **MODELO 65**

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

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



#### **MODELO 70**

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

#### **MODELO 75**

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 IMÁGENES. CAPACIDAD DE PROYECCIÓN: 45 MINUTOS SIN INTERRUPCIÓN.

## **CINEMATOGRAFIA MARIN**

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





CADA  
ESTACION  
TIENE  
SUS  
TEMAS...

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



ADemás.