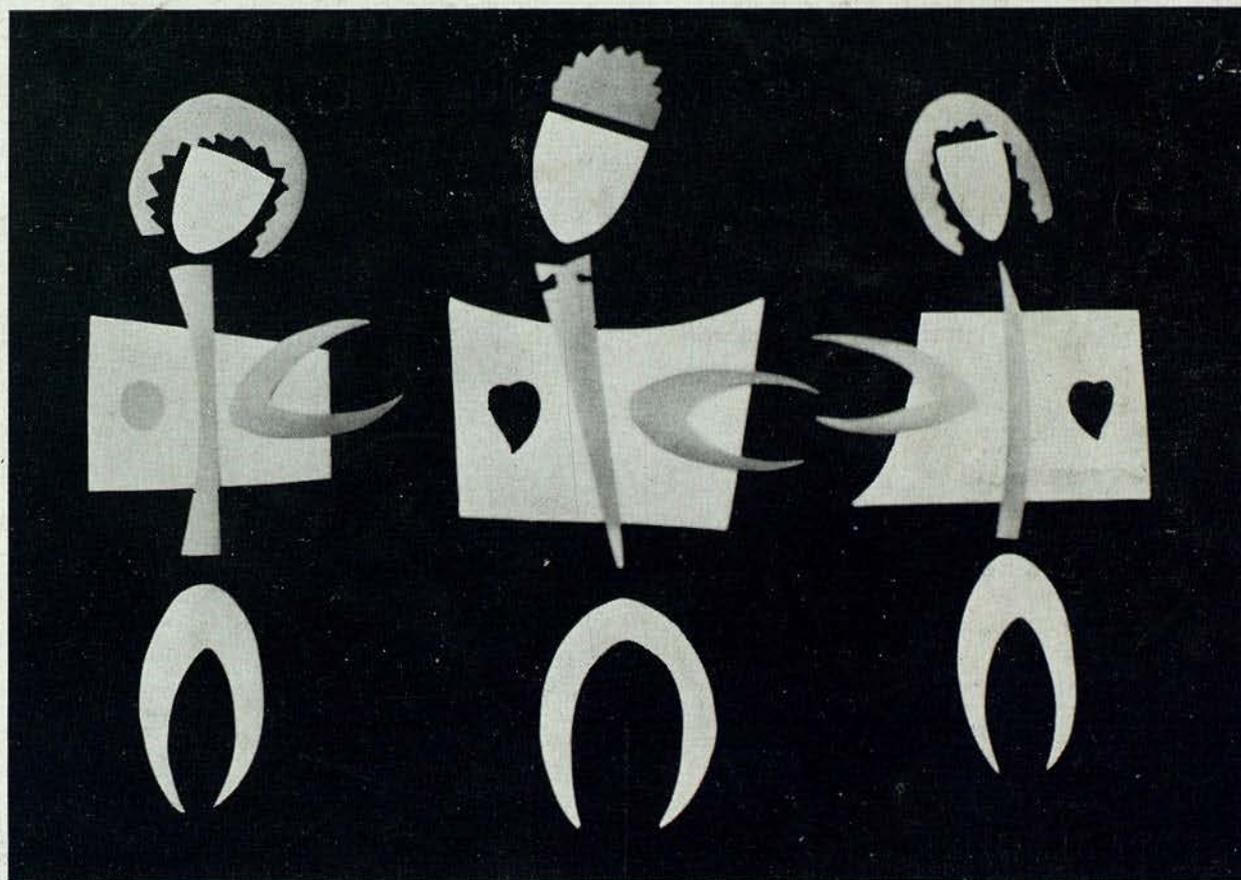


AÑO IV • N.º 21 • 1956

otro cine

REVISION NECESARIA
CARTOGRAFIA DEL CINE
¿EL DIABLO PREDICADOR?
LEONARDO Y EL CINE
MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES
PRECEPTIVA DEL "FINAL"
EL U^SO DEL FOTOMETRO
CINEISTAS A MONTSERRAT
UN CURSO DE CINE
IMPORTANCIA DEL 16 MM.

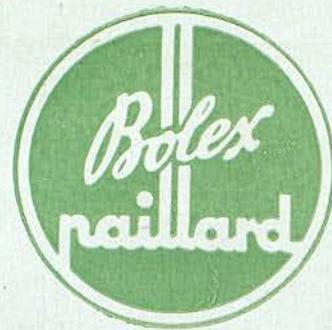


Del film de
JOSÉ MESTRES
FORMA, COLOR
Y RITMO

FilmoTeca

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

El material ideal en 8 mm.



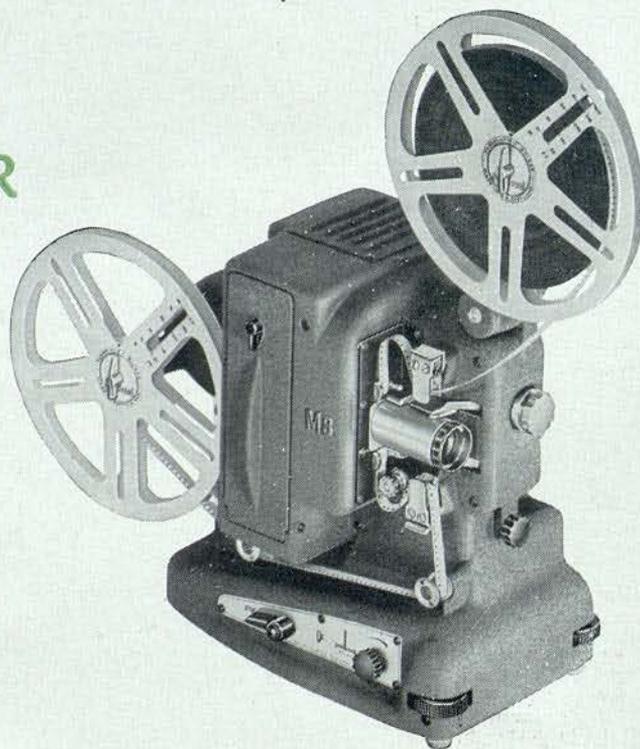
B-8 mm.



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
M-8-R**



DE VENTA EN TODOS LOS
ESTABLECIMIENTOS DEL
RAMO DEL MUNDO ENTERO



ANTE UNA REVISIÓN NECESARIA

Se ha celebrado el XIX Concurso Nacional de Cinema Amateur, coincidiendo con la conmemoración de los veinticinco años de la fundación de su creadora y organizadora, la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Es un momento oportuno para hacer un alto en el camino y estudiar una renovación.

No es que el Concurso no haya experimentado variaciones desde su nacimiento en el año 1932. Todo lo contrario, no encontraríamos año en que no se hubiesen introducido unas u otras modificaciones a las normas del certamen; modificaciones que la experiencia y el deseo de perfeccionamiento han venido aconsejando, aunque a veces algunas de ellas se hayan desechado al poco tiempo para volver a procedimientos iniciales, que también la experiencia enseña en ocasiones a retroceder.

Hace ahora dos años se celebró incluso un coloquio dedicado exclusivamente a cambiar impresiones sobre el concurso, y en él tuvieron oportunidad los elementos jóvenes de manifestar sus opiniones, la mayor parte de las cuales se tradujeron en modificaciones dentro de las bases inmediatas.

Siempre, empero, las variaciones introducidas han sido en cuestiones de detalle, de procedimiento; permaneciendo igual que en sus inicios la estructura fundamental del certamen. Pero ha llegado el momento en que el desenvolvimiento del cine amateur en esos veinticinco años viene aconsejando una revisión a fondo. Especialmente se ha manifestado este año la necesidad de una renovación que afecte a las raíces mismas del concurso, ante el aumento considerable del número de films concursantes; aumento cuya progresión parece lógica dada la extensión geográfica que va adquiriendo la difusión del cine amateur y el creciente volumen cineístico del foco central barcelonés, que es también de consideración.

Ha sido el propio Jurado quien, en su reunión decisiva —o sea antes de que las reacciones de los inevitables descontentos pudieran haber hecho pensar en ella—, coincidió en la visión de esta necesidad de reforma, pensando siempre en mantener, y acrecentar si es posible, el prestigio de que hasta el presente viene gozando el Concurso. Y ya allí mismo fueron esbozados dos puntos básicos de reforma, a estudiar por la Comisión Directiva, que son: pre-selección de los films de excursiones y viajes, que puede hacerse a través de un concurso específico, y establecimiento de una lista de premios de cooperación más adecuada al carácter nacional de un concurso de cine que la entidad organizadora se enorgullece de mantener dignamente con el beneplácito de los organismos oficiales y de todos los cineastas españoles.

Abundando en el criterio del Jurado, la Junta Directiva de la Sección se propone llevar a cabo una revisión consciente de las normas básicas del certamen. No, entendiéndose bien, porque considere equivocado hasta ahora el historial del Concurso, sino con el deseo de mejorar, de poner a tono con la realidad actual lo que ya de sí se considera bueno. Y para ello, la Directiva espera la colaboración leal y cordial de todos los afectados —cineastas y jurados, entidades y simpatizantes— a quienes se dirigirá en demanda de opiniones constructivas que, además de una garantía de conocimiento de causa, ofrezcan soluciones viables.

Porque deben tener en cuenta quienes critiquen posibles defectos del Concurso Nacional —en todo hay defectos y en todo hay crítica— que la crítica, y hasta la protesta, son útiles, pero no son suficientes.

AÑO IV

1956 NÚMERO 21

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactores-Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Distribución en Portugal:

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

Sumario

Editorial. . . . Ante una revisión necesaria.

- Artículos. . . . José Palau: Cartografía del cine.
Francisco Cubells, S. P.: ¿El diablo metido a predicador?
J. Montoriol: Comentarios al programa: Sobre la preceptiva del desarrollo cinematográfico.
J. Torrella: Mucho ruido y pocas nueces.
Domingo Giménez-Botey: El uso de los fotómetros.
Juan Ripoll: Leonardo y el cine.
Juan Blanquer: Veinticuatro horas de la vida de una rosa (guión).
J. R. Bisbe: Meditación y alcance de un curso cinematográfico.
Tintoré: Importancia del cine de 15 m/m.

- Información. . El cine amateur.
La Lámpara Votiva está en su sitio.
Actividades. - Concursos.
Novedades técnicas.
Consultorio técnico.
Labor de cineclub.
Bibliografía.

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 >

CARTOGRAFÍA
DEL CINE

Cine americano de ayer: LA PEQUEÑA VENDEDORA,
con Mary Pickford, la novia del mundo.

Al historiador del arte no le basta, al disponer sus materiales, con tener en cuenta el estricto orden cronológico. Si quiere introducir claridad y orden en su exposición, necesariamente atenderá también a la localización geográfica de las manifestaciones artísticas. Esto le obliga a considerar en distintos apartados hechos que tuvieron lugar simultáneamente, pero que se agrupan bajo distintas escuelas nacionales cuya existencia el historiador viene obligado a poner de manifiesto.

Lo mismo le ocurre al historiador del cine. Al disponer el orden de los títulos no le bastará la simple ordenación cronológica. En todo caso se dará cuenta de la necesidad de integrarlos a las distintas escuelas nacionales a que pertenecen. Así es como se verá conminado a recurrir a una fórmula de compromiso entre ambas exigencias, por la cual, al mismo tiempo que avanzará sobre la línea del tiempo, no dejará de subrayar lo que tienen de afín las películas pertenecientes a un mismo país.

Si la historia, de todas formas, insistirá siempre sobre la sucesión de los hechos, subrayando ante todo las fechas, la geografía del cine, en cambio, tratará de agruparlos de acuerdo con una paternidad territorial fácilmente identificable. Porque pocos conceptos resultan tan claros como los que designan la existencia de un cine inglés, de un cine francés, de un cine español, etc., etc. En tal caso, de lo que se trata es de desentrañar las características de las respectivas cinematografías en las que se verá la proyección del espíritu y del alma del pueblo al que pertenecen.

En una primera aproximación cabría dividir la cinematografía en dos grandes ramas: la norteamericana y la europea. De su incesante diálogo —influencias recíprocas— deriva toda la marcha del cine. El cine norteamericano, que desde el principio se benefició de cierta virginidad estética que le capacitaba para adentrarse por los

mejores caminos, había de consolidar muy pronto sólidas posiciones, mientras el cine europeo, que crecía bajo la carga que implicaba la promiscuidad con una fuerte tradición literaria y teatral, estuvo buscando durante años sus caminos propios a través de una esforzada labor de depuración en la que se distinguieron los franceses y los alemanes.

Concretando un poco más cabría denunciar el carácter equívoco de la denominación «cine norteamericano», expresión de la que forzosamente nos hemos servido. Y es que hay que tener en cuenta la multitud de artistas y artesanos no americanos que trabajan en Hollywood. Ciertamente, tan fuerte es la presión que sobre ellos ejerce el escenario norteamericano, que pronto la mayoría de ellos consienten a una mentalidad que no es la que llevaron allí. No obstante, ¿cómo no reconoceríamos la saludable rectificación que ha significado la labor y la influencia de los mejores entre los europeos radicados en Hollywood? Una influencia, mediante la cual, el cine norteamericano ha podido librarse de una excesiva unilateralidad que en nada habría favorecido la enorme difusión de la que hoy goza. Precisamente son colaboraciones como la vienesa de Lubistch, la italiana de Capra —por no citar sino dos ejemplos característicos—, lo que permite la aproximación a cierto ideal ecuménico, que, de conseguirse, consagraría el cine norteamericano como el cine mundial por antonomasia. Se comprende que los productores empeñados en conseguir productos para el mayor número de consumidores acudan a la colaboración de gente que venga de los países que ellos proponen invadir con sus películas.

Estas son unas consideraciones que todo observador escrupuloso tendrá en cuenta. Después, no habrá inconveniente en reconocer que la fuerza mayor dimana del subsuelo norteamericano a cuyas emanaciones nadie escapa. Es por esto que, pese a la aportación no americana que

hemos señalado, existe — ¡y de qué manera! — un cine genuinamente norteamericano, tan genuino, que a través de él podemos apreciar los rasgos más sobresalientes que caracterizan las formas de vida que prosperan en aquella gran democracia.

Entre Hollywood y los grandes centros europeos de producción hallamos al cine inglés sirviendo de puente entre ellos gracias a su peculiar situación en el mapa físico y moral. Por sus características raciales, más que ningún pueblo europeo, mantiene nexos íntimos con el pueblo americano, pero, al propio tiempo, hállase inmerso en el ambiente cultural del viejo continente, con el cual, no obstante, nunca se ha sentido del todo solidario debido a su posición insular que le confiere cierta independencia. Son éstas unas coordenadas geográficas que forzosamente ha de tener en cuenta aquel que desee entender el cine británico. En sus obras más representativas se distingue por el justo equilibrio que persigue entre el cine que viene de Ultramar y el que prospera en el viejo continente. Virtudes dinámicas — musicales, estamos por decir — del cine de Hollywood, junto al gusto por el cine europeo, se dan cita en los estudios londinenses en busca de una fórmula de compromiso entre lo americano y lo típicamente europeo.

En el continente hoy las cinematografías que más pesan son la italiana y la francesa. Los italianos son los que han puesto en marcha la cinematografía nacional que más vitalidad ostenta. Una vitalidad tan exuberante que de ella irradia una influencia a la que nadie escapa. El neorrealismo — susceptible, por otra parte, de revestir gran variedad de formas —, no deja tranquilo a nadie y pocos son los que se libran de su presencia activa. Los italianos han hallado el secreto de un cine que nos pone en contacto directo con la vida en sus aspectos más consuetudinarios. Al valorar la anécdota aparentemente trivial han dado al traste con el romanticismo de pacotilla que por muchos años nutrió las historias doradas que han seducido a las gentes, atontadas por los prestigios de la técnica fabulosa con que aquellas historias les han sido servidas.

En Francia el cine continúa beneficiándose de la lúcida conciencia que caracteriza a sus mejores hijos siempre en pos de razones y de principios. Esto ha podido comunicar un carácter excesivamente intelectual y literario a algunos sectores de su producción, pero a la larga ha producido excelentes frutos, por cuanto nada tan pertinente como reflexionar antes de obrar. Años atrás, trabajando a remolque de la exacerbada fermentación estética, que siempre se ha dado en los medios parisinos, cineastas a quienes apasionaba la discusión en torno al arte abstracto y a la poesía pura, realizaron experimentos cinematográficos en los que no todo fué trabajo perdido. Se cosecharon adquisiciones que pasaron primero de contrabando al cine comercial, para ser, más tarde, aceptadas por el común de los espectadores. Hoy el cine francés ofrece un buen aspecto, tanto por la diversidad de tendencias que cultiva como por la calidad de sus mejores producciones, que sobresalen mucho sobre una línea media bastante mediocre en la que se rinde triste tributo a la afición por la película negra y la película erótica, que vienen a ser allí lo que entre nosotros la «españolada».

De Alemania nada diremos por ignorarlo todo. Preferimos hablar por convicción propia y nuestra información directa es tan escasa que no permite juicio alguno, si bien



Cine italiano de hoy:
CARROUSEL NAPOLITANO

la información indirecta que poseemos nos obliga a reconocer que los alemanes no han recuperado el puesto que ocuparon en tiempos pasados y que ya abandonaron en los años anteriores a la guerra al ser sometida la producción a una depuración racista y política nada favorable a su prosperidad. ¿Su producción futura prolongará la pasada? Esta la conocimos muy bien con su voluntad expresionista, sus quimeras románticas y, también, sus amargas historias sentimentales. Pero no hay que fiar mucho en esta clase de continuidades. Ya hemos visto lo que sucedió en Italia, cuando, después de la guerra, irrumpió un cine antitético al que en otro tiempo consagró la fama de su cine.

En cuanto a nuestra cinematografía, resulta que nos plantea problemas que, al afectarnos tan de cerca, pecaríamos de irresponsables si la tratáramos con la brevedad a que aquí estamos obligados. Se trata de un tema vastísimo, más propio de un libro que de un artículo. Aunque tampoco ha sido nuestro objeto tratar el tema de la cartografía del cine, sino más bien exponerlo, señalarlo, mientras esperamos mejor ocasión para desarrollarlo como deberíamos. Se trata de poner los principios de una geografía moral del cine destinada a darnos la definición exacta de cada escuela nacional, exponiendo sus rasgos más esenciales, para mostrar, luego, la conexión que guardan con las demás manifestaciones culturales del país correspondiente. El cine como análisis espectral de los pueblos. Como una manifestación que permite auscultar el alma de un país. El cine como síntoma.

José PALAU

¿EL DIABLO METIDO A PREDICADOR?

NOTAS SOBRE EL FILM "EL RENEGADO"



HACE un tiempo que el cine viene ofreciéndonos todo un repertorio de tesis religiosas en celuloide; lo cual no puede menos de levantar serias sospechas en algunos. Se ha abusado tanto del séptimo arte para combatir la moral y el dogma, que son justificados los recelos de aquellos a quienes no causa la menor gracia «el demonio metido a predicador». ¿O es que se tratará, acaso, del honrado encauce del cinema de hoy por sinceros derroteros de una franca moralización? Pero podría también muy bien ser que una crisis momentánea obligara a las productoras cinematográficas a servir menos sospechosa mercancía; según aquello de «Daemon languebat, monachus esse volebat; ast ubi convaluit, mansit ut ante fuit. — El demonio se sentía mal y quiso ser monje; mas, cuando se curó, fué el mismo de antes».

Pero dejemos al margen todos estos reparos, aunque no son infundados, y prescindamos también del gacetilleo sórdidamente comercial y de pésimo gusto empleado por la casa exhibidora de la película que nos ocupa. Pues es evidente que *El renegado* no plantea el problema de si «ha sido Dios traicionado por los suyos», ni Maurice Morand apostata «para mejor preservar su fe»; y, por lo tanto, es estúpido preguntarse si «podría estar más cerca de Dios, lejos de la Iglesia entregada a impostores, que traicionan cotidianamente las enseñanzas de Jesucristo...» ¿Es que se ha de echar mano del entrefilete escandaloso, semiherético o «ad pias aures ofensivo», como de infamable reclamo para el gran público? La coincidencia de ser Pierre Fresnay quien encarne el protagonista de «Monsieur Vincent» y «Le Défroqué» se presta a un parangón con lo sucedido con la Jennifer Jones de *La canción de Bernadette* y de *Duelo al Sol*. Todos estos reparos son muy dignos de tenerse en cuenta y podrían ser tomados como indicios de jugarreta diabólica.

Pero nos ha enseñado Santo Tomás, Doctor Angélico, que «en el caso de que el demonio, fingiéndose bueno, obrara y hablara como un ángel bueno, no se caería en un error peligroso o funesto, aunque se le hiciera caso como si realmente fuese bueno» (Sto. Tomás de Aquino. El ingreso a la vida religiosa. Capítulo X).

Escuchemos, pues, las enseñanzas de esta película y aprovechémoslas de ellas, que es lo que importa; porque «nín vale el azor menos — porque en vil nido siga, — nín los consejos buenos — porque judío los diga...», como rimaba nuestro Dom Sem Tob.

En esta cinta se ve puesta en relieve, y de una manera subyugante, la vocación sacerdotal. Humanamente aparece como una generosidad sin límites, como muy bien insinúa Morand al final de una de las lecciones de su «cátedra de pestilencia». Pero hay algo más: el «no» rotundo de Gerard a la pregunta del rector del Seminario de si cree posible ser algo en la vida, fuera de sacerdote. El sacerdote, ante todo, es un elegido; aunque en el Evangelio sólo se exija para la manifestación de esta elección, como condición única, la buena y decidida voluntad: «Si vis...: «Si quieres ser perfecto... Si alguien quiere venir

en pos de Mí...» Mas, para el que ha soltado generosamente este «sí», la conciencia de su elección se convierte en algo irrevocable. Por algo se lee en San Pablo: «Los dones y la vocación de Dios, son sin retractación» (Rom. XI, 29). Y aunque la apostasía haga un día a Morand renegar de ellos, el carácter sacerdotal es algo que permanece más allá de la fe. Y bastarán los ojos suplicantes de un moribundo para arrancarle una absolución; y sus manos, instintivamente, pero con pertinacia, acudirán a evitar la profanación de un recipiente con un líquido misterioso, sobre el que acaba de formular una consagración en la que ya no cree.

También otro aspecto de la vocación, la renuncia al casto amor de una esposa y a los goces íntimos de la paternidad, está muy discreta y elocuentemente puesto de relieve en la ruptura con Catherine y la frase melancólica de Maurice ante la fotografía de los tres vástagos de su amigo «el plutócrata».

Es hora ya de que se ponga de manifiesto que la vocación sacerdotal no es una salida para los segundones de las casas hidalgas de ayer ni de las familias numerosas de hoy. No es tampoco una solución a la adaptación en sociedad de los apocados y espíritus tímidos, cobardes e incapaces de enfrentarse con la vida. Ni, mucho menos, es un refugio para la misantropía de quien no ha amado ni lo ha sido o ha perdido las esperanzas de serlo. No se hallan los candidatos al altar entre los «hospicianos», como brutalmente ataja el padre de Gerard en la escena violenta — y por desgracia tan real — en que se plantea en familia la vocación del hijo. Con gran acierto ha escrito un documentado y perspicaz articulista: «Si el chico de doce años dice: «He resuelto ser ingeniero», el padre se felicita y le felicita por su inteligencia y su discreción para escoger; si el joven de veinte habla del seminario o noviciado, lo primero es preguntar: «Pero, ¿estás loco?».

Una vez más, nos viene a demostrar el cine aquella declaración de la protagonista de *Las campanas de Santa María*: «A la vida religiosa no se viene huyendo de algo, sino buscando a Alguien».

También quedan muy bien destacados el poder de la oración, la necesidad de la gracia para la conversión, ya que los razonamientos intelectuales, por convincentes que sean, no son suficientes por sí solos para dar o devolver la fe; aunque sí utilísimos, por aquello de «fides ex auditu» del Apóstol.

La violenta escena de la reunión, en casa de Morand, de otros desertores del sacerdocio, encarnando otros tantos pecados capitales, que quedan equiparados con su soberbia, es utilísima para hacer resaltar una verdad, de puro sabida, harto olvidada: que la soberbia es el peor de los vicios capitales. Por algo dijo Jesús a los orgullosos pontífices y ancianos de Israel: «Os aseguro que las meretrices se os adelantarán en el Reino de Dios» (Mateo, 21, 31).

El problema de la conversión está muy bien resuelto, tanto psicológica como teológicamente. «Toda conversión —ha dicho Fulton J. Sheen— comienza con una crisis, con un momento o

una situación relacionada con alguna especie de sufrimiento físico, moral o espiritual...». La posición cerrada a que reduce a Morand su propio orgullo, le hace humanamente inabordable. Es preciso que antes sea derribado del pedestal de su soberbia. Le empieza a inquietar el que pueda haber sido equiparado a quienes reniegan de su carácter por móviles repugnantes y rastroseros, o que han sido luego presa de los mismos. Se realiza la crisis, cuando el crimen le reduce a un ser tanto o más asqueroso que todos ellos. Pero la gracia tiene que actuar; de lo contrario no hay conversión posible. Y allí entra en acción el Cuerpo Místico de Cristo: los que oran, el neo-sacerdote «enviado» a invitar al festín del «Homo quidam» evangélico, y lo que es más, la vida ofrecida y... trágicamente aceptada por la salvación del hermano. Y todo esto en sublime contraste con la actuación de quienes, compañeros de barracón de su propio campo de concentración, ante el descubrimiento del sacerdote apóstata, no tienen otra reacción que el más anticristiano menosprecio. Cuántas veces la postura de sedicentes cristianos no es otra que señalar con el dedo al que cae, manteniéndose a farisaica prudencial distancia, pero muy alejados de preguntarse con Gerard: ¿Qué puedo hacer yo, por su salvación?

Hemos hablado de aciertos y valores ejemplares de la cinta, y lamentamos que los límites de un artículo no nos permitan señalar otros; pero quedan ya reseñados los que son, a nuestro entender, los más notables. Indiquemos, además, los desaciertos, que, como toda obra humana, también no puede menos de tenerlos.

Dejemos aparte los defectos técnicos: lentitud, abuso de interiores (una sola escena, fugaz, en campo abierto, y aún en noche cerrada); sobreabuso de escenas fuertes y situaciones dramáticas, que darían la sensación de un indigesto amanzacotado si la sublimidad del fondo no rebasara la imperfección de unos medios de que el cine —hay que reconocerlo— dispone con bastante inadecuación al tema inefable que en esta cinta se acomete.

Pero el fondo tiene también sus baches. La escena del cabaret es ilógica, injustificada; además de teológicamente discutible la validez de la consagración del vino. Se ha querido intercalar un plato condimentado con subidas especias y que sobresaliera de otras escenas fuertes, que tanto menudean en *El renegado*. La reacción vengativa de Morand en este suceso no se aviene muy bien a su carácter orgulloso, por más violento y blasfemo que se le presente. Para él, es como responder a un insulto con una criaturada. La duda de si está consagrado o no el vino, obliga, es cierto, a preservarlo de toda profanación; pero ¿no hay otra solución que una bacanal, seguida de embriaguez, para evitarla?

Irreverencia, sacrilegio sarcasmo, arrojar las cosas santas entre inmundicias: todas estas intenciones puede ver un criterio rígido al enjuiciar la aludida escena. Pero como carecemos de pruebas para juzgar tan perversas las intenciones del guionista y ejecutantes, nos acogeremos a Charles Moeller, profesor de Lovaina, cuando enjuicia las novelas de Graham Greene, para tomar de sus palabras una interpretación benigna, ya que no absolutoria, de la tan discutida escena del cabaret: «Es, en efecto, en el «corazón de un mundo devastado», en el centro del abandono, dónde el amor de Dios nos alcanza».

Tampoco podemos coincidir con la actitud de Catherine, respecto de su ex novio. Es una imprudencia en el seminarista, que la película no deja claramente calificada como tal. Con Lippert, sólo puedo admitir que la mujer, frente al sacerdote, únicamente «puede presentar ante sus ojos y su corazón un doble aspecto: como madre o como hija» (P. Lippert, S. J. Cartas a un Convento, 8-12-1929).

Y una última pregunta: ¿Puede escandalizar a alguien *El renegado*? Miremos la cosa con objetividad; partamos del hombre actual tal como es; y no tal como deseáramos que fuera. Por desgracia, los cuentos fingidos o verídicos sobre sacerdotes indignos circulan más de lo que fuera de desear, y muchas veces por obra y gracia de quienes, tras rasgar las vestiduras de su «cristianismo» puritano, no tienen remordi-

miento de propagar tales infamias con manos y labios aplicados a los oídos de quienes, llevándose escandalizados las manos a la cabeza, se cuidan, ingenuamente también, de transmitirlos a otros tan ingenuos y fariseos como ellos.

Nuestro viejo catolicismo occidental está enfermo y, como dice el Cardenal Manning, exige del sacerdote los cuidados que se dispensan a la cabecera de un moribundo. Es verdad inconcusa que, en tan críticos momentos, tales cuidados se los puede prestar hasta un sacerdote «renegado»... En esta película no se les presentará a los fieles de nuestras grandes ciudades nada que no conozcan ya, por lo menos de oídas; pero es muy fácil que aprendan algo que quizá no saben todavía. El pater-wisky de *The Power and the Glory*, de Graham Greene, se lo explica, unos días antes de su ejecución, al teniente que le ha hecho prisionero: «En las revoluciones ateas, es preciso que los revolucionarios sean buenos; si al principio son con frecuencia idealistas sinceros, los que les suceden son malos; entonces todo vuelve a empezar: injusticias, fortunas ilegales, crueldades, arrestos, desconfianza universal, delaciones. Por el contrario —sigue diciendo el cura—, aunque todos los sacerdotes fuesen como yo, cobardes, borrachos, codiciosos, esto no cambiaría nada, porque siempre podrá Dios, por medio de ellos, ser dado a los hombres» (Cf. Ch. Moeller. Literatura del siglo XX y Cristianismo; vol. I, 3.ª parte. Cap. III).

En resumen, como dice don Jesús Iribarren, Pbro., Director de la Oficina General de Información y Estadística de la Iglesia en España: «excluidos niños y jóvenes, «si algunos mayores se escandalizan (de *El renegado*), será la mayor parte de las veces por carencia de instrucción religiosa, o por escándalo fácil, y en ningún caso dice demasiado en favor de ese público». Todo lo cual no tenemos inconveniente en suscribir, por lo menos en teoría. Ahora bien, volviendo a insistir en que, también en instrucción religiosa, hemos de partir del público católico tal como se halla, y no tal como lo quisiéramos, encontramos muy plausibles las precauciones tomadas por algunos señores Obispos, en lo referente a la proyección de *El renegado* en sus respectivas diócesis.

* * *

Al volver de la «Teatral» de Estella, donde con motivo de unas jornadas de espiritualidad sacerdotal se proyectó, exclusivamente para el clero, la película *El renegado*, avisté la larga hilera de los juniore de nuestro filosofado, que regresaban de su paseo —era jueves— hacia los muros ocho veces centenarios de Santa María la Real, de Irache. Del fondo de mi alma se elevó a la Reina de los Cielos un fervoroso anhelo: «Señora, que encarnen todos el celo sacerdotal de Gerard Lacassagne; y si alguno de ellos —no queráis permitirlo— cayera en la apostasía de Maurice Morand, puedan muy pronto saborear sus labios un *Magnificat* tan emotivo de arrepentimiento como el que pone tan sublime final a la película».

Francisco CUBELLS, S. P.



COMENTARIOS
AL PROGRAMA

PARODIANDO A OLSEN Y JOHNSON — «TODO PARECIDO ENTRE ESTO Y UNA PELÍCULA ES PURA CASUALIDAD» —, PODRÍAMOS DECIR QUE TODO PARECIDO ENTRE ESTA SECCIÓN Y UNA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA ES PURAMENTE CASUAL. EN EFECTO, EL CRÍTICO, SEA O NO DE SU AGRADO, SE VE OBLIGADO A HABLAR DE LO BUENO Y DE LO MALO, A ENSALZAR Y A CENSURAR. AQUÍ NO; AQUÍ, SALVO RARAS EXCEPCIONES, SÓLO TENDRÁN CABIDA LOS COMENTARIOS FAVORABLES; LO MEDIOCRE, LO GRIS, LO REMATADAMENTE MALO, LO DEJAREMOS DORMIR EN UN PIADOSO ANONIMATO.

NUESTRA INTENCIÓN ES APROVECHAR LAS DOS O TRES OBRAS DE VALOR — ¿POR QUÉ TENDRÁN DE SER POCAS? — QUE SE HAYAN PROYECTADO EN NUESTRAS PANTALLAS DURANTE EL TIEMPO TRANSCURRIDO ENTRE LA APARICIÓN DE DOS NÚMEROS DE OTRO CINE, Y CON ELAS ILUSTRAR ALGÚN TEMA INTERESANTE. ASÍ ES QUE, A PRIORI, NO TENEMOS NINGÚN PLAN PREESTABLECIDO: PODRÍAMOS DECIR QUE, EN ESTA SECCIÓN, LOS ESTRENOS MANDAN. PERO..., SI ALGUNA VEZ SE PRESENTA CON UN PANORAMA EXCESIVAMENTE DESOLADOR — QUE TODO ES POSIBLE — QUIZÁ NOS DEDIQUEMOS, COMO COSA EXCEPCIONAL, A REMEMORAR TIEMPOS MEJORES.

SOBRE LA PRECEPTIVA DEL DESARROLLO CINEMATOGRÁFICO

Al tratar de «el final» en nuestra serie de artículos sobre «Iniciación al análisis del Film», (1) escribimos: «Sabido es que el Cine es un arte visual, y sabido es cuán rápidamente comprenden los ojos — "vale más una imagen que cien palabras", reza un viejo proverbio chino —. Es por ello que nuestro arte no puede detenerse y debe marchar siempre en línea recta, hacia adelante. Y no sólo seguir, ya que el espectador, que rápidamente da cuerpo a las ideas sugeridas, pide más y más. Resultado de ello es que la obra cinematográfica debe ir creciendo en ritmo e intensidad dramática desde su arranque hasta que el haz luminoso cierra definitivamente en negro». Expusimos asimismo los principios estéticos y preceptivos a que era necesario sujetarse para dar forma cinematográfica a este insoslayable crescendo; especialmente a la inevitable relación entre lo que se ha venido llamando ritmo y la culminación dramática. Si volvemos a hablar de este problema es porque hemos visto una nueva solución del mismo.

Nos referimos al film de Leo Joannon, *El renegado* (*Le défroqué*). Como es natural, dado el carácter de la obra, ésta no puede ofrecer una culminación «dinámica»: el momento cumbre del desarrollo dramático de la misma no puede, en rigurosa

lógica, llevarse a coincidir con una persecución, un huracán o cualquier otro de los múltiples recursos por el estilo.

Por otra parte, es evidente que, pese a toda su patética intensidad, el solo paroxismo de la línea argumental no constituye una solución específicamente cinematográfica del problema. Y entonces ha sido cuando el realizador, con singular pericia y acierto, ha echado mano de la banda sonora. Mientras el joven sacerdote viaja al encuentro de su amigo, del renegado, todos piden a Dios ayuda para ambos: voces masculinas y femeninas; voces que suenan estridentes o apagadas; voces claras y voces que resueñan entre muros vacíos; voces que se entremezclan, que subrayan patéticamente las figuras, que elevan una clamorosa sinfonía alrededor de la imagen.

Y he aquí como, de una manera «estática», se ha resuelto cinematográficamente el problema.

* * *

Otra película nos lleva a hablar de la «tensión» en el desarrollo argumental: *La puerta del Infierno*, de Teinosuke Kinugasa, director nipón que ya nos había dado muestras de su talento, tanto en cintas mudas — *Jujiro* (1928) — como parlantes — *Cheingura* (1932).

En ella se confirma algo que apunta a través de todas las obras provenientes del extremo oriente: el alma del japonés cuando vibra no transmite sus vibraciones al espacio circundante; «físicamente», se entiende. Es por ello que la vibración de la obra artística es sutil, interna; pero se «comunica» — sin «establecimiento de contacto» no hay arte —, cuando menos al espectador sensible.

Ello conduce, naturalmente, a una preceptiva cinematográfica diferente de la occidental. El clásico crescendo visible ha desaparecido: *La puerta del Infierno* comienza nerviosa, para acabar serenamente con una tensión uniforme y constante a lo largo de toda ella. Otras veces, como en *Rashomon*, de Akira Kurosawa, que todos deben recordar, el desarrollo contiene una extraña serie de culminaciones parciales.

No me pregunten cuál de las dos concepciones considero mejor: ni la occidental ni la oriental pueden considerarse como mejores. Son, sencillamente, diferentes.

J. MONTORIOL



Del film LA PUERTA DEL INFIERNO (JIGOKUMON)

(1) Números 6, 7, 8, 9 y 10 de OTRO CINE.

LA LÁMPARA VOTIVA SE HALLA EN SU SITIO

Nuestros lectores conocen el proceso de esta Lámpara Votiva. Conmemorando la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña el vigésimoquinto aniversario de su creación, que en realidad es el del cine amateur español, quiso rendir homenaje a la Virgen de Montserrat, Patrona de la región catalana donde nuestro cine amateur nació y ha prosperado hasta conseguir un primerísimo puesto en el orden internacional.

La iniciativa se concretó en la ofrenda de una Lámpara Votiva, donde figurarau las marcas de los cineastas amateurs y los emblemas de las entidades de cine amateur españolas y extranjeras que quisieran sumarse al homenaje de los cineastas catalanes a su «Moreneta».

El proyecto tuvo una cordialísima acogida y el 13 de mayo fué llevada la Lámpara, obra del artífice y socio de la Sección don Alfonso Serrahima, a la Basílica montserratense, donde se reunieron más de un centenar de peregrinos integrados por cineastas amateurs de distintos lugares de Cataluña y algunos de otras provincias españolas, con sus esposas la mayor parte de ellos.

En el Ofertorio del solemne Oficio, y después de haber sido encendida la Lámpara por el Presidente de la Sección, don Felipe Sagués, la Junta en pleno subió al presbiterio y don Delmiro de Caralt, uno de los fundadores de la Sección y Presidente Honorario de la misma, pronunció la oración de Ofrenda que fué difundida por los altavoces en el interior del templo y por los micrófonos de Radio Nacional.

Después de la ceremonia los peregrinos fueron recibidos por el Rdo. Padre Prior, quien se mostró muy interesado por la actividad cinefística amateur y pronunció un emotivo parlamento sobre la belleza de las cosas terrenas, que es reflejo de la Belleza de Dios y que se acrecienta con el ingenio del hombre, reflejo también de la Sabiduría divina.

Un almuerzo en el Restaurante del Monasterio reunió en cordial camaradería a los peregrinos, y se pronunciaron breves y espontáneos discursos, siendo leídas, entre otras adhesiones, la del Director General de Cinematografía y Teatro, señor Fontán, y la del Gobernador Civil de Segovia, señor Marín, entusiasta cineísta amateur.

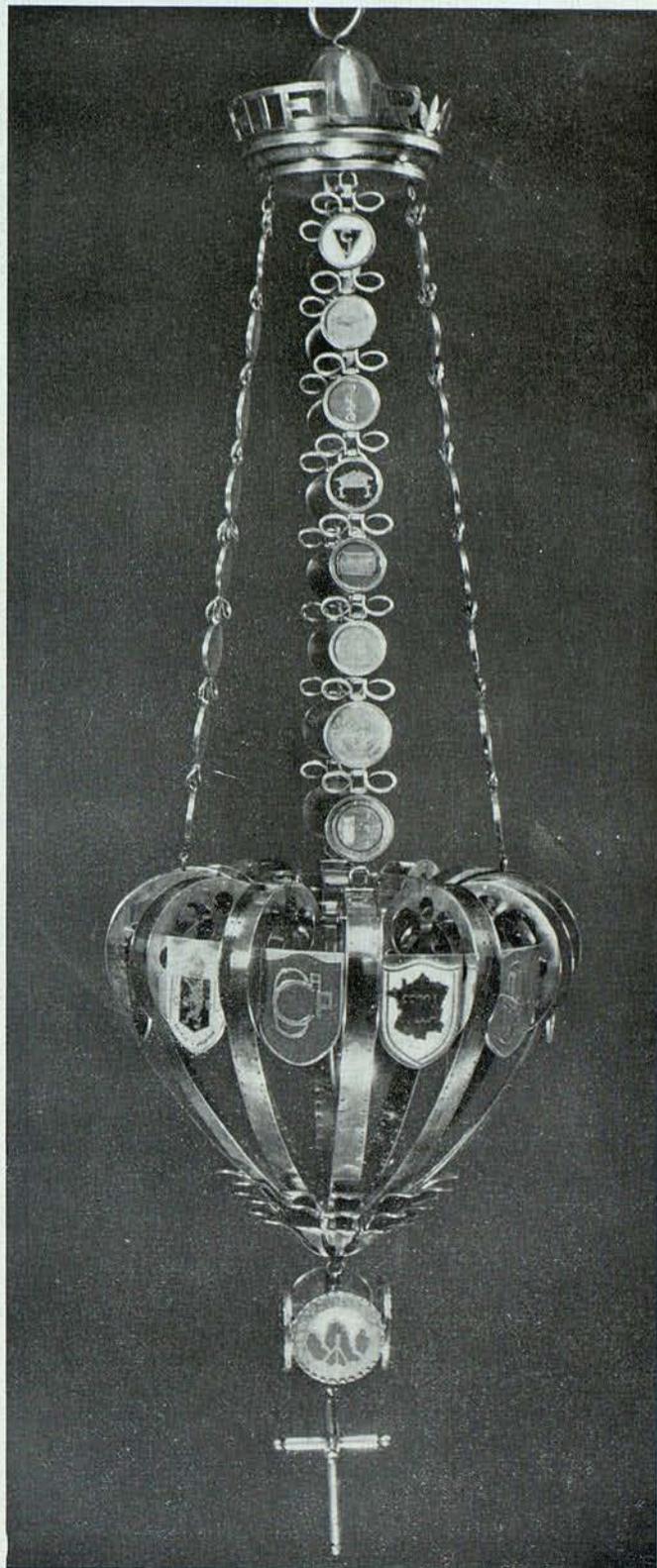
A continuación reproducimos el texto de la Ofrenda y la relación de emblemas y marcas que figuran en la misma.

OFRENDA

Señora de Montserrat: Vos sabéis que hace ahora un cuarto de siglo nació en un grupo de hombres de esta tierra, que se halla bajo vuestro patrocinio, la afición a captar, por puro entretenimiento y mediante un ingenio por entonces ya de uso universal, las bellas imágenes de la naturaleza, del arte, de la vida familiar e incluso de la fantasía, al objeto de reproducir su visión distintas veces y en lugares distintos, dando así una relativa permanencia a la gracia frágil de unos instantes huidizos.

Si aquel pequeño grupo no ha cesado de renovarse y ampliarse, y su tarea, amada por nosotros con la ilusión de cosa propia, ha sido elogiada por los demás, dentro y fuera de nuestro país, como excelente y digna de imitarse, hoy nos es grato el venir a Vos recordando que fué justamente una visión devota y poética de vuestra Santa Montaña lo que nos abrió el camino hacia el mundo, y nos place pensar que nuestro lucimiento en tierras extrañas lleva el signo de la espiritualidad que Vos conferís a las cosas nobles de esta tierra nuestra, que sin Vos languidecerían y en Vos buscan cimentar su impulso inicial.

Ahora, en la oportunidad de las bodas de plata con esta afición que tanto nos seduce y para que todos sepan cómo a quienes nos complace captar fugitivas, móviles imágenes, nos acucia también el anhelo de las cosas perennes, hemos querido



Reportaje gráfico de los actos de la ofrenda



testimoniar nuestra gratitud por la protección constante que Vos nos otorgáis, Señora, ofreciéndonos una lámpara que venga a unir su llama viva a la de tantas otras que son en este recinto expresión de fervoroso amor filial. Y os rogamos queráis aceptar esta humilde ofrenda, que nuestros hermanos de afición dispersos por tierras de España han contribuido a hacer más valiosa, así como la colaboración de numerosos países extranjeros, algunos de los cuales no conocen tal vez las dulzuras de vuestro patrocinio.

Queráis, Señora, iluminarnos a todos. Y concedednos que el recuerdo de vuestra electa Montaña preste, en todo instante, anhelo de elevación a nuestra humilde tarea. Vos, a quien nuestros antepasados aclamaban como "Virgo Serena" en los antiquísimos "gozos", haced que siempre nuestra retina gobierne el objetivo serenamente; y con fe inquebrantable y continuidad en las buenas obras conduciéndonos, a través de un montaje diestro, al final feliz de la contemplación de la belleza perfecta, que es vuestro Santísimo Hijo, Dios Nuestro Señor.

Así sea.

EMBLEMAS QUE FIGURAN EN LA LAMPARA

De entidades nacionales:

SECCION DE CINEMA AMATEUR DEL CENTRO EXCURSIONISTA DE CATALUNA, de Barcelona.
CENTRO EXCURSIONISTA DE CATALUNA, de Barcelona.
Agora Foto Cine Club, de Oviedo.
Agrupación Cine Amateur, de Lérida.
Agrupación Cinematográfica Amateur, de Madrid.
Agrupación Fotográfica de Cataluña, de Barcelona.
Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur, de Murcia.
Sección de Fotografía y Cinema de la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, de Barcelona.
Sección de Cinema Amateur del Atento Cultural, de Manresa.
Sección Española del Grupo Internacional de Cineastas Aficionados, de Tánger.

De entidades extranjeras:

UNICA (Unión Internacional del Cinema Amateur).
Alemania. Bund Deutscher Film-Amateure E. V.
Argentina. Cine Club Argentino.
Bélgica. Fédération des Amateurs Cinéastes de Belgique. — Fédération der Amateur Cineasten van Belgie.
Brasil. Foto-Cine Clube Bandeirante.
Francia. Fédération Française des Clubs de Cinéma d'Amateurs.
Gran Bretaña. The British Amateur Cinematographers Central Council.
Holanda. Nederlandse Organisatie van Amateur Filmclubs.
Italia. Federazione Italiana dei Cineclub (FEDIC).
Id. Cine Club Milano.
Luxemburgo. Fédération Grand-Ducale des Cinéastes Amateurs.
Nueva Zelanda. Federation of New Zealand Amateur Cine Societies.
Portugal. Clube Português de Cinema de Amadores.
Sarre. Interessengemeinschaft der filmamateure.
Suiza. Fédération Suisse des Clubs de Cine-Amateur.

MARCAS DE FILM DE LOS CINEASTAS AMATEURS

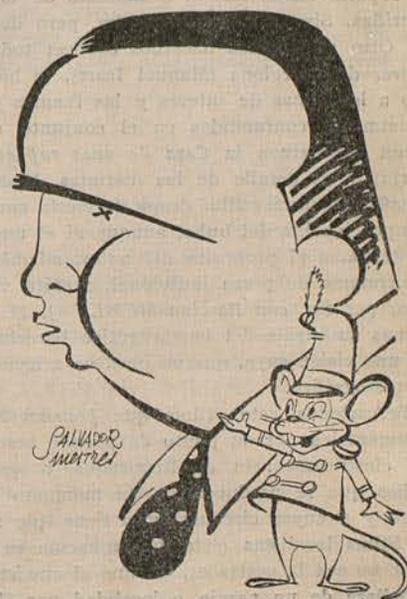
José Arraut de Osso, de Barcelona.
Salvador Baldé, de Barcelona.
Juan Bas Bofill, de Barcelona.
Delmiro de Caralt y Pilar de Quadras, de Barcelona.
José Castellort, de Igualada.
Francisco Comas, de Barcelona.
Luis Pierro, de Madrid.
Enrique Fité, de Mataró.
Pedro Font Marcet, de Tarrasa.
Francisco Font Pons, de Tarrasa.
Gente Joven del Cine Amateur, de Barcelona.
Arcadio Gili, de Sabadell.
Domingo Giménez, de Barcelona.
Modesto Gual, de Barcelona.
Lorenzo Llobet Gracia, de Sabadell.
Juan Llobet Prunés, de Sabadell.
Pascual Marín, de Segovia.
José Mestres, de Barcelona.
«Paac», grupo de Vich.
Quirico Parés, de Barcelona.
Juan Prats, de Barcelona.
Salvador Rifá, de Barcelona.
Felipe Sagués, de Barcelona.
Domingo Saret, de Barcelona.
Salvador Sindreu, de Badalona.

HAN CONTRIBUIDO CON DONATIVOS LOS CINEISTAS AMATEURS Y SIMPATIZANTES:

José M.^a Aymerich, de Barcelona.
Luis Baltá Sala, de Barcelona.
Antonio Botella, de Barcelona.
Manuel Bravo Rosales, de Málaga.
Esteban Canals, de Barcelona.
José M.^a Clavell, de Barcelona.
Rafael Corominas Cot, de Barcelona.
Agustín Fabra, de Tarrasa.
Francisco Flo, de Barcelona.
Luis Grech Abellán, de Barcelona.
Jorge Juyol, de Barcelona.
Juan Olivé Vaqué, de Barcelona.
Manuel Pérez Sala, de Cáceres.
José Piqué, de Barcelona.
Joaquín Puig, de Barcelona.
German Ramón Cortés, de Barcelona.
Luis Ribas, de Barcelona.
Calixto Sabaté, de Barcelona.
Maximino Santurio, de La Coruña.
Francisco Solá, de Gerona.
José Torrella, de Sabadell.
Federico Torres Cuesta, de Málaga.
Emilio Werner, de República Argentina.
Alberto Winterhalder, de Barcelona.

Además, Domingo Giménez cedió la plata, recuperada en el revelado de película amateur, que ha sido labrada por el artífice de la lámpara, Alfonso Serrahima.

EL CINÉISTA,
SU MASCOTA
Y SU
CARACTERÍSTICA
por
Salvador Mestres



El cineísta: ARCADIO GILI.

Su mascota: Timoteo el ratón, amigo de Dumbo.

Su característica: Ser la máxima figura del cine en color y hacer olvidar a uno que va a ver cine.

EL XIX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

MUCHO RUIDO y POCAS NUECES

Por JOSÉ TORRELLA

O sea, gran cantidad de films, en número casi doble al de otros años anteriores, pero una vez pasados por la criba del Jurado quedan reducidos a una cifra cualitativa más o menos igual, quizá inferior, a la de otros concursos.

El número de films de este año aconseja prescindir aquí de un comentario individual y reunir las opiniones críticas en géneros y modalidades. Es posible que este procedimiento deje fuera de comentario algunos títulos de muy escasa valoración, pero que, sin embargo, pueden considerarse indirectamente aludidos en juicios de tipo general.

DOCUMENTALES

Pero, ¿es que ha habido algún documental —lo que se dice documental-documental— en el Concurso de este año, a pesar de los 34 títulos inscritos en el género?

Algunos cineastas, muy pocos, armados de buena fe, han intentado producir sendos documentales de tipo didáctico. Pero no basta la buena intención. Uno, con *Nihil novum sub sole*, (S. Baldé), tuvo una buena idea: ofrecer el paralelo visual entre ciertas estructuras creadas por el ingenio humano y algunos seres vivos de la naturaleza. Lástima que se limitara a cuatro ejemplos contados de patente elementalidad y dominio público. Otro, con *La figura de belén* (Medina Bardón), ha querido dar un soporte anecdótico al documento de la construcción de esas figurillas. Simpático y breve film, pero de poco valor documental. Otro se propuso hacernos conocer todas las *Fuentes y surtidores* de Barcelona (Manuel Isart), si bien no acercó el objetivo a los temas de interés y las fuentes y surtidores quedaron visualmente confundidos en el conjunto ambiental. Otros quisieron enseñarnos la *Caza de aves rapaces con buho* (Pascual Marín) y el detalle de las distintas *Modalidades de pesca en España*. El primer film despierta cierta curiosidad por la actitud siempre insólita del buho, aunque ni el uno ni el otro consiguen con eficacia el propósito del autor, además de que el segundo, por tratarse de pesca individual, resulta visualmente monótono. Otro, por fin, con *Barcino MCMLV* (J. M. Subirá), quería mostrarnos su visión del barrio gótico barcelonés y, efectivamente, fué una visión suya, que no obedece a leyes lógicas ni de interés cinematográfico.

Descartados estos films que *podrían* haber sido excelentes documentales por su punto de partida temático, los demás pueden clasificarse así: a), Reportajes, o sea crónicas visuales de hechos que se producen en un momento dado, que no permanecen y a cuyas circunstancias tiene que someterse el cineasta. b), Films localistas (esta denominación es de cosecha propia y quizá no sea la acertada), en que el cineasta se deleita captando la *belleza de un paraje* o localidad por él conocido y, seguramente, amado. c), Films impresionados de paso, en excursiones y viajes.

De las dos primeras de dichas modalidades han salido los más aprovechables films documentales del certamen, en el sentido amplio de la clasificación. De la tercera, films de turismo, no pueden lógicamente esperarse buenos films de concurso. El reportaje ofrece el interés humano de su vitalidad; el film localista puede conseguir pequeños poemas visuales de lugares hasta insignificantes, e incluso inconcretados geográficamente, si el cineasta planea previamente su film, sabe ahondar en el tema y logra hacer al espectador partícipe del ambiente; el film de turismo o de excursión es siempre superficial porque el cineasta

mira mucho pero tiene poco tiempo para *ver*, o sea que este tipo de films tiene el inconveniente del reportaje —la circunstancia que manda— sin el interés de su vibración humana.

Buenos reportajes del Concurso son los del maestro en el ramo, José Roig Trinxant: *Tren de chapa*, *El descenso del Sella* y *Sanfermines en Pamplona*. Del primero, sin explicación ni dato algunos, puede decirse que su interés documental queda superado por la *intriga* de las operaciones de descarga, transporte y colocación de la gran pieza metalúrgica, que describe, y por el *clima* que la cámara logra en torno a dichas operaciones, casi convertidas en narración argumental. Los otros dos son ricos en vitalidad humana e interesantes por su folklore. El segundo, menos personal, quizá por dificultades de desplazamiento de la cámara.

Reportaje de categoría excepcional es el fragmento de la pesca del atún en el film *Tres playas*, de Arcadio Gili, cuyo valor restante entra en el estilo del film localista y en su conjunto ofrece un absoluto dominio de la cámara y del color y una suave continuidad.

Impresionante por su tema, y con oportunos primeros planos de gran realismo, es *Después de muchos años*, de Ramón Zulaica (debutante). Se trata de la llegada del «Semiramis» al puerto de Barcelona, con los repatriados de Rusia. El autor ha querido dejar totalmente en silencio la proyección, lo que no deja de ser una manera de acentuar su dramatismo. Comparable en cierto modo a este film es *Pelegrins a Lourdes*, de Salvador Baldé, si bien ante un tema del que todo el mundo tiene referencias, el cineasta ha preferido rehuir el estilo de reportaje y ha dado a su film una estructura cinematográficamente trabajada, a base de impresiones sueltas, abundantes en detalles emotivos —primeros planos de peregrinos en oración y de enfermos ávidos de milagro— y culminando en una fotogénica procesión nocturna.

He aquí un buen reportaje de una corrida de toros completa: *Toros en Barcelona*, del debutante Juan Olivé. Tiene detalles de «entre bastidores», primeros términos interesantes y variedad de planos.

Finalmente, hay dos reportajes deportivos de un gran contenido documental en imagen y texto. *II Juegos Mediterráneos*, de José Arraut, y *Cortina d'Ampezzo*, del debutante Juan Torrens. El primero, en blanco y negro, está desarrollado con una perfecta disciplina informativa, que alcanza incluso grados de excesiva impersonalidad. Un buen fragmento, por humano, es el recorrido del ánfora simbólica como apertura de las competiciones. En el segundo, el color, la belleza del paisaje no alcanza a compensar una evidente monotonía temática.

En los films localistas, o de paisaje, en que se da más valor al interés estético del mismo que al documental, destacan mayormente el ya citado *Tres playas* y *La Vall Ferrera*, de Juan Capdevila (otro debutante); este segundo muy sensible y de una extraordinaria suavidad de ritmo y de colorido. Les siguen, a poca distancia, *Flors de Rupit*, de José Mestres, con un inteligente montaje que alterna motivos de flores silvestres con las visiones rústicas del pueblo; *Un pueblo*, de Medina Bardón, tan formalísticamente académico que llega a ser frío; y, en menor escala, *Week-end en Cadaqués*, de Manuel Isart; *Bañolas*, de Antonio Botella, y *Otoño*, de J. M. Cardona. Estos dos últimos adquieren un tono lírico que en el segundo es alterado lamentablemente por la presencia de figuras extrañas al paisaje.

Nos quedan los films de excursiones y viajes. El más perso-

nal, por más humano —no pasando de discreto— es *Visions de Pedraforca*, de Antonio Rosich. Los demás adolecen de la superficialidad propia del género. Un solo cineísta, el autor de *Cortina d'Ampezzo*, presentó cuatro films de gran turismo, de los cuales merecen ser mencionados *Egipto*, donde la cámara se mueve con mayor seguridad y analiza más, y *En la India*, por su interés exótico siquiera, aunque en el motivo principal, el Río Sagrado Ganges, el cineísta es vencido por la riqueza vital del tema; nervioso, quiso mirar mucho y vió poco.

Se impone un comentario sobre el comentario de los films documentales. En primer lugar, el cineísta tiene que saber comprender si su film necesita texto literario o es preferible dejarlo sin él. Por ejemplo, a *Barcino MCMLV* le eran precisas unas explicaciones —que pueden ser orales o escritas—; fué un error no aplicárselas. En cambio el más breve texto hubiera estropeado el clima de *Tren de chapa*.

En segundo lugar, hay que cuidar la extensión y densidad del comentario. No hay inconveniente en que se produzca sin solución de continuidad si así es necesario, con tal que no se digan cosas inútiles o que constituyan redundancia con la imagen. Pero siempre es preferible reducirlo a su mínima expresión, limitándolo a los momentos y términos precisos. Un buen ejemplo en este sentido es *Toros en Barcelona*. Lo que no resulta es que un texto concebido con una continuidad narrativa se recite espaciadamente, como a modo de puntos suspensivos, a fin de acomodarlo a la imagen. Es el caso de *Fuentes y surtidores* y *Week-end en Cadaqués*. El espectador tiene que hacer un esfuerzo para empalmar la ilación de las ideas que se le van dando a pequeñas dosis.

Por último, hay que dar al texto un contenido apropiado al tema. *La Vall Ferrera* va acompañado de un texto de gran dignidad literaria. *II Juegos Mediterráneos* lleva un texto de una densidad informativa tan minuciosa que para el amante del deporte puede ser de gran interés documental aunque cinematográficamente es excesivo y fatigante.

Y lo que debe evitar el amateur es el comentario de estilo y tono profesionales. De los cuatro films de viajes de Torrens, dos, *Egipto* y *En la India*, son comentados de una manera llana, justa y agradable. Los otros dos, *Estocolmo* y *Noruega*, llevan un texto muy de guía turística, dando datos incluso de motivos que no aparecen en el film, y con los mismos comentarios inefablemente inútiles que adornan el texto oral de muchos cortometrajes profesionales.

FANTASIAS

En este género se ha impuesto por su perfección técnica, riqueza cromática y belleza de escenificación miniaturista, *Gessen*, de Felipe Sagués, sobre un guión de Eugenio León (el mismo tándem de *Desirée* y *Consumatum est*). Es un relato minucioso, aunque cronométricamente apretado, y en estilo jeroglífico, del paisaje bíblico de José vendido por sus hermanos y todas las derivaciones del hecho en la corte del Faraón hasta ser nombrado José su primer ministro. Desaparecida la intención poética de *Desirée* y el latigazo efectista, al mismo tiempo que el símbolo ideológico, de *Consumatum est*, la estricta narración argumental de *Gessen*, en esquemática representación de laboratorio, pone de manifiesto el frígido mecanismo de este estilo. Aunque, como se ha dicho, se trata de un mecanismo perfecto y con un riguroso y documentado esfuerzo de sugerencia reconstructiva.

Ricos de inquietudes experimentales son *Concierto*, de Jorge Feliu, y *Forma, color y ritmo*, de José Mestres. Nos hallamos ante cine puro. El segundo, con procedimientos que parten de Mc. Laren, intenta crear un ritmo visual estricto, sin ayuda de sonorización alguna. ¿Lo consigue? Creo que sí en algunos momentos en que los movimientos y combinaciones de líneas alcanzan una belleza esencialmente cinematográfica. No me convence, en cambio, cuando inmoviliza la imagen y cuando cierra en negro y reabre. Creo que hubiera sido preferible una sucesión ininterrumpida de ritmos. Como creo, también, que le hubiera

ido mejor al film un soporte musical. Pero se trata de un experimento y respeto la audacia de su autor; y hasta, equivocada o no, la aplaudo. En cuanto al film de Jorge Feliu, éste se ha valido de un ritmo musical dado. Las imágenes no son dibujadas sino fotografiadas de la realidad; sombras que se transforman, a su paso por el objetivo y por el montaje, en caprichosas figuras y ondulaciones, y que el cineísta hace realmente bailar al ritmo sincopado del fondo musical. Breve y contundente.

En otro orden de cine puro, el del movimiento artificial de objetos inánimes, resulta simpaticuísimo *Ballet burlón*, de Fermín Marimón, sobre la feliz idea de un ballet clásico a cargo de compases y tiralíneas que se burlan graciosamente de su amo. Realizado con medios técnicos elementales, alcanza superarlos con su certera ejecución, siendo de lamentar que su excesivo preámbulo le haya privado de una calificación más alta. No tan feliz, *Fantasia de cristal*, de Medina Bardón —a pesar de contar con la ayuda del color, tan decisiva en estos casos—, ofrece la idea expresiva de los corchos, que supera al movimiento poco original y sugestivo de las botellas.

Serenata, de Juan Capdevida; *Somni*, de Jorge Feliu, y *Primera danza*, de A. D. Films, son motivos de cine libre muy estimables.

Han sido clasificados en «Fantasia», porque en algún sitio tenían que clasificarse, los films *Idilli imaginari*, de José Vallhonrat, y *Un programa completo en 16 mm.*, de Francisco Seix. El primero es un film de humor surrealista, que prescinde de la lógica, realizado con garbo, chispa y bastante imaginación. El segundo, como todos los de la serie «Programa completo», del inefable veterano señor Seix, tiene una parte que él considera argumental y otra que constituye el noticiario. La originalidad y comicidad, seguramente «malgré lui», de la primera parte, movió al Jurado a otorgarle una mención honorífica. El reportaje central, a pesar de la seriedad del tema, resulta también cómico por estar empalmado al revés y uno ve a Colón señalando a las Américas en sentido opuesto. La tercera parte es una película o fragmento profesional porque, como el propio cineísta se justifica en uno de sus tantos y suculentos rótulos, «no tenía nada más de qué echar mano para completar su programa completo».

ARGUMENTOS

No faltan ningún año aquellos films —casi siempre de gente muy joven— que intentan imitar el cine «grande». Ni los sermones de quienes ciertamente predicamos en el desierto, ni la experiencia, consiguen eliminar del cine amateur esos mimetismos estériles. Menos mal, se comprueba que siempre son gente nueva, no escarmentada aún, y debemos disculparles por su misma juventud e inexperiencia. Entran en este apartado *Sin salida*, *No, Amaneció* y *Lecciones de inglés*. No obstante, uno admira el enorme esfuerzo realizado y quisiera ver éste premiado de un modo u otro, si no fuera que ello representaría un estímulo para que los interesados prosiguieran en su erróneo camino. Por esto ve uno paternalmente, con dolor, cómo suelen ir a parar al cesto, o se libran de él por un hilo, esta clase de films, de otra parte tan simpáticos por la ingenuidad que reflejan. Permítaseme que salve del naufragio el genérico —portadas— de *Lecciones de inglés*, original y gracioso entremés merecedor de otro menú.

En el género humorístico, que ha dado tan óptimos como pésimos frutos al cine amateur, sobresale por su corrección narrativa y técnica *La frágil felicidad*, de Carlos Puig (debutante). Se trata del marido de una comadróna, que no sabe nunca cuando puede tener a su mujer para sí, hasta que pierde los estribos en un final de bastante inferior calidad a todo el resto del film. Mucho más cinematográfico, *Un nido para dos*, de Juan Buxó, tiene el sello humorístico de un René Clair aprendiz, con la pareja de novios vestida de ceremonia nupcial corriendo por la calle en busca de piso y la instalación, con muebles funcionales y todo, en el augurio de hotelito. Parodia

del film de Hitchcock «La ventana indiscreta», *La persiana indiscreta*, del debutante Juan Capdevila, resulta muy discretito. *Okay Mercurio*, de Fermín Marimón, es un film que me desconcerta; bien fotografiado y montado, pero mal relatado. Hay, finalmente, un film de un humor tierno, poético, que toma por base un texto de José Carner: *El diumenge del senyor Pere* de Nicolás Gallés. La sujeción al verso limita en este film la libertad re-creadora del cineasta, y subordina la imagen a mera ilustración del texto. La verdadera versión cinematográfica de una poesía sería la que fuese capaz de expresar el contenido poético de la obra original sin la obra original.

Films ambiciosos por su estructuración son *El puente*, de Jorge Feliu; *Amargo revivir*, de Francisco Font, y *Wolfrán*, de Manuel Pérez-Sala. En el primero es donde más se acusa la dificultad que supone para un film amateur, siempre breve, el desarrollo de una acción sin unidad de tiempo. Feliu intenta compensarla con la relativa unidad de lugar que significa el puente donde nace y se mantiene, personalmente o por correspondencia, el idilio de los protagonistas. Sin embargo, la línea narrativa resulta un tanto quebrada, sobresaliendo del conjunto el encuentro en la plaza desierta, donde la muchacha ahoga la revelación de su enfermedad, y los planos finales en que el muchacho espera inútilmente a su enamorada. Estos fotogramas con la desnuda escenografía del puente visto en profundidad y la seca vertical de la chimenea descansando sobre las demás líneas horizontales, todo ello en una triste luminosidad gris, son de una belleza expresiva muy notable.

Amargo revivir ofrece una buena solución del problema tiempo, reduciendo la acción a pura cuestión argumental, gracias a una evocación desarrollada en esquemas mentales de la protagonista. Una mujer, ya madura, evoca su juventud, en la que su indecisión entre un pretendiente rico y entrado en años y otro pobre pero joven, y una excesiva confianza en su fuerza atractiva, la dejaron solterona y, por lo que es sugerido, la llevaron a una vida irregular. El preámbulo y el final son un tanto folletinescos, pero la evocación tiene sus aciertos. Algunas imágenes a base de símbolos corresponden a un estilo completamente distintos del resto.

Wolfrán tiene de bueno su tema y su ambientación y tipos. Se trata de un enfoque colectivo, de tipo social, muy poco frecuente en cine amateur, siempre limitado a los temas individuales. Por algo he colocado este film entre los ambiciosos. Un pueblo rural, extremeño, ve turbada su tranquilidad por el descubrimiento de wolfrán en sus tierras, durante la guerra mundial. El dinero fácil y abundante acarrea toda suerte de calamidades a aquella gente hasta entonces sencilla y sobria. Hasta que, cesada la contienda, el mineral no interesa y todo vuelve a su cauce normal. Hay secuencias ambientadas y vivas, como las de la taberna y la explosión, si bien en conjunto sería necesario un guión más preciso y una planificación más rigurosa.

Luego hay varios, entre los films de argumento, que se acogen a una narración breve —la similar al cuento en literatura—, con la mayor unidad de lugar y de tiempo posible. Es la que más encaja al film amateur. A veces ni casi puede hablarse de un argumento, sino de una simple idea argumental. Tal es el caso de *Nunca y siempre*, de Pedro Sanz y Medina-Bardón; *Aplicación: Mala*, de Sergio Schaaff; y *El suicida*, de Juan Buxó.

Nunca y siempre expresa con certera brevedad la rara confusión mental que se produce en el cerebro de una muchacha entre un joven vecino inválido y un monigote espantapájaros. Es el film de mayor riqueza imaginativa entre los de argumento, y está realizado con imágenes muy expresivas. *Aplicación: Mala* recoge el contraste entre el desasosiego y el temor de un niño que regresa del colegio con mala nota y el casi nulo interés con que le recibe su padre, que en aquel momento se dispone a partir de viaje. Tiene una excelente secuencia final en la casa, pero su primera parte no es suficientemente expresiva y repite detalles que vimos notablemente

desarrollados el año pasado en «La aventura de papel». *El suicida* describe la distracción salvadora de un intento siniestro por la simple preocupación que despierta en el protagonista una flor que va a ser arrollada por el tren. Excelente idea si no pensáramos en el enorme convencionalismo que supone una flor nacida y crecida junto a los rieles y si la dilatada caminata del protagonista no nos mal predispusiera de antemano.

Otros films, dentro de la condensación aludida, ofrecen un mayor desarrollo argumental. Son: *Cuento de reyes*, de Fermín Marimón, sobre una narración de Andreiev bien iniciada en ambiente de miseria, enfrascada luego en una inevitable caminata del niño protagonista y terminada un poco confusamente. *Noche de reyes*, de Antonio Calvo, que tiene una bonita secuencia de ballet a cargo de la propia niña protagonista, que sueña en una muñeca, y unos interesantes fotogramas del padre deambulando por la calle, en la noche de la ilusión infantil, buscando la manera de satisfacer el deseo de su hijita. *La receta*, de Manuel Vilanova, historia de un niño que vela a su madre enferma y que, ante la gravedad de ésta, vence el terrible miedo infantil que le infunde llegarse desde las afueras donde vive hasta el pueblo, en plena noche, y despertar al farmacéutico para que le despache el medicamento necesario.

El film mejor calificado del certamen, *Las tijeras*, de Pedro Font, se halla dentro de este último grupo. Basado en un tema del escritor José Pla, nos presenta el siguiente caso: Una viuda con un niño toma un huésped a toda pensión. Es un hombre un poco raro, con una extraña pasión coleccionista de recortes de periódico relativos a crímenes. Enseguida pide unas tijeras y le son prestadas. Cuando el hijito de la patrona le sube la cena a su habitación ve las tijeras y decide tomarlas para substituir las que él utiliza en el recorte de sus «modelos», ya en muy mal estado. Pero el huésped encuentra en falta el valioso instrumento que se le facilitó y el niño tiene que devolver las tijeras. Otro día vuelven a faltar las famosas tijeras. Se malicia enseguida del niño, pero éste niega y, ante la amenaza de abandonar la casa el huésped, la madre, nerviosa, pega al muchacho. El hombre, terco, hace su maleta y en el momento de ir a salir advierte que lleva las tijeras en un bolsillo. Pero no quiere entonces revelar la verdad y pedir disculpa. Así es que comete la crueldad de irse, dejando sin su auxilio económico a la desolada mujer, y ya en la calle arroja las tijeras a una alcantarilla.

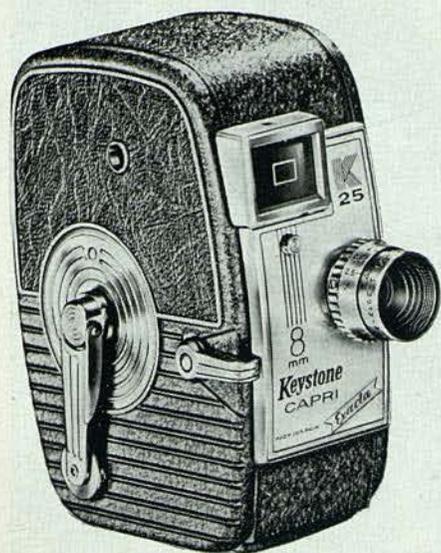
El tema tiene cierta repelencia que no tendría si en lugar de tratarse de un anormal fuese el hombre simplemente egoísta y cruel. Es, eso sí, efectista y de un efectismo que bordea la inútil morbosidad. En cuanto a la forma narrativa, planificación, calidad fotográfica, color, ambientación, montaje e interpretación, es extraordinario y quizá el más perfectamente cortado —ya no tendría que referirse a unas tijeras— que ha salido de las manos maestras de la artesanía cinematográfica amateur que son las de Pedro Font. Lo más notable, empero, de *Las tijeras* es su ambientación sórdida y nocturna lograda a base de fotografía en color. Creo que a nadie se le hubiera ocurrido fotografiar un tema como este en color. Amateurs y profesionales buscan para el color temas que ofrezcan posibilidades de colorido. Una vulgar calle de noche, una cocina y una habitación humildísimas, como escenario de un tema de angustia, parecen inseparables de la fotografía en blanco y negro. Font ha tenido la audacia de buscar la ambientación de su film en el color y el acierto de haberlo logrado plenamente.

Una breve alusión a los intérpretes. Destacan en este concurso las interpretaciones femeninas de *Nunca y siempre*, de *Las tijeras* y de *Amargo revivir*. En esta última existe la particularidad de que las dos edades de la protagonista son representadas por dos intérpretes distintas, pero con un vago parecido físico y, lo que es también importante, con un mismo estilo expresivo. La escena del teléfono, cuando la muchacha titubea entre atender a la llamada del pretendiente y desoirla como definitivo rechazo, es magníficamente interpretada.

(Pasa a la pág. 28)

Keystone

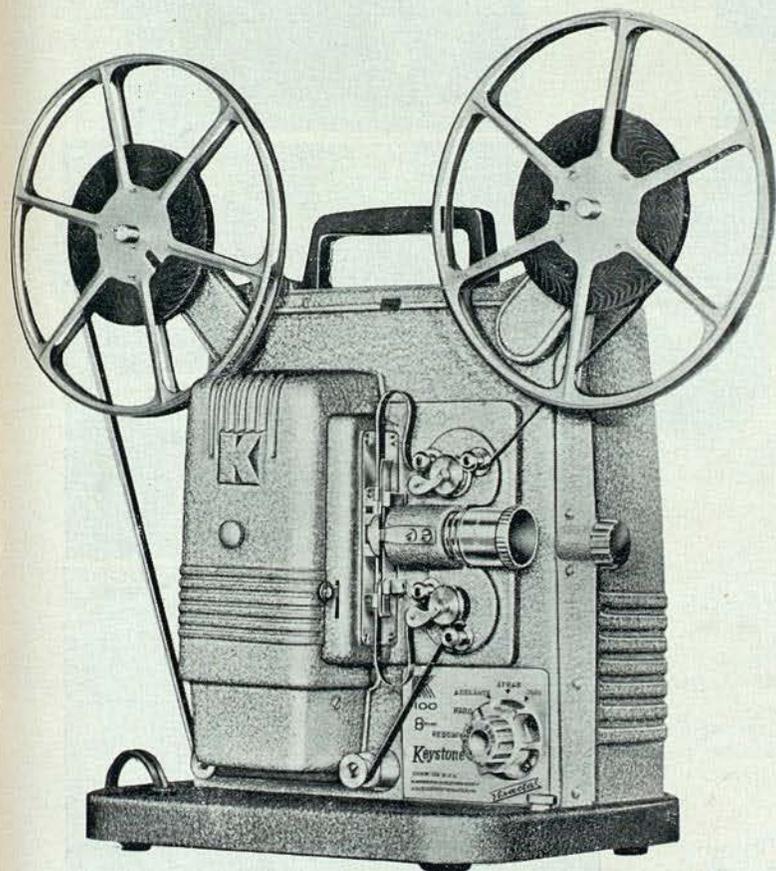
facilita la ilusión de su vida
hacer cine...



K 25 CAPRI F = 1 : 1'9
K 25 CAPRI F = 2 : 2'5

- • • • • **con la máxima simplicidad,**
porque Ud. sólo debe ajustar el diafragma, mirar por el visor y disparar...
- • • • • **con el máximo resultado,**
por la precisión de su mecanismo y la calidad de su óptica tratada...
- • • • • **con la máxima economía,**
porque por el precio de una foto Ud. tendrá una escena con vida...

...a punto de proyectar con el
Keystone K 100



el proyector que da una pantalla casi cuatro veces mayor que cualquier otro aparato desde la misma distancia gracias a su objetivo **MAGNA-SCOPE F=1:1'6**.

Todos los mandos reunidos en un solo botón. Marcha atrás, paro sobre imagen y rebobinado rápido. Lámpara de 500 vatios. Ligero. Compacto. Proyector-Maleta, enteramente metálico.

DISTRIBUIDOR

Cinama
AL SERVICIO
DEL CINE AMATEUR

Ronda Universidad, 24
BARCELONA

dos productos **Exacta**



LAS TIJERAS
de Pedro Font



UN NIDO PARA DOS
de Juan Buxó



NUNCA Y SIEMPRE
de Sanz-Medina



LA PERSIANA
INDISCRETA
de Juan Capdevila

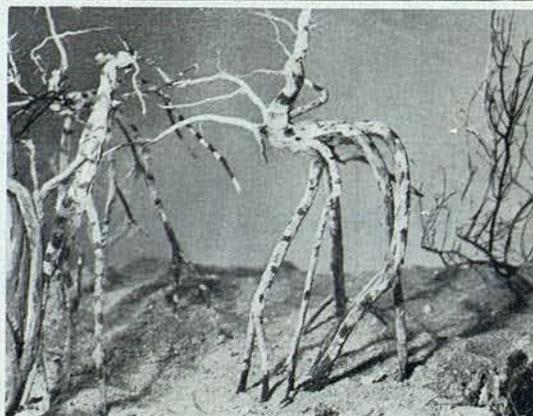


AMARGO REVIVIR
de Francisco Font

NOCHE DE REYES
de Antonio Calvo



WOLFRAM
de Manuel Pérez-Sala



GESSEN
de Felipe Sagués

Nizo 8 mm., la motocámara

Nizo Heliomatic 2 × 8 Mod. S 2 R

conocida y solicitada
en todo el mundo

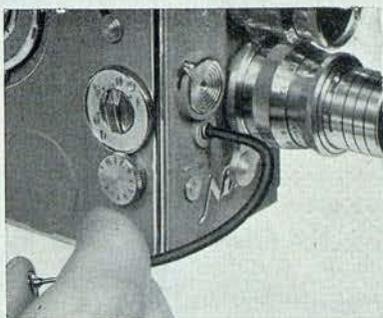


El visor lateral permite operar casi sin ser advertido, mirando aparentemente en otra dirección.

Haciendo coincidir mediante la palanquita del diafragma, las dos agujas del visor, la célula fotoeléctrica regula automáticamente los diafragmas de los dos objetivos.



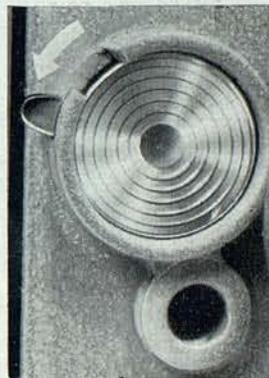
El dispositivo para la impresión de fotogramas individuales sirve para realizar trucos, dibujos y títulos animados.



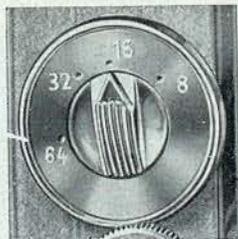
Vd. mismo puede aparecer en la escena, mediante el dispositivo de marcha continua.



Las dobles exposiciones y los fundidos se logran fácilmente mediante el dispositivo para el retroceso de la película.



La velocidad de avance de la película puede variarse progresivamente entre 8 y 64 fotogramas por segundo para el rodaje de escenas de movimientos retardados o acelerados.



A los objetivos de distancia focal normal y larga, montados en la corredera de cambio, se les adiciona un dispositivo gran-angular que facilita el rodaje de interiores o escenas a corta distancia.



REPRESENTANTE:

Pablo A. Wehrli S.A.

Teléfono 30 98 04

C. José Bertrán, 3 - BARCELONA

Niezoldi & Krämer

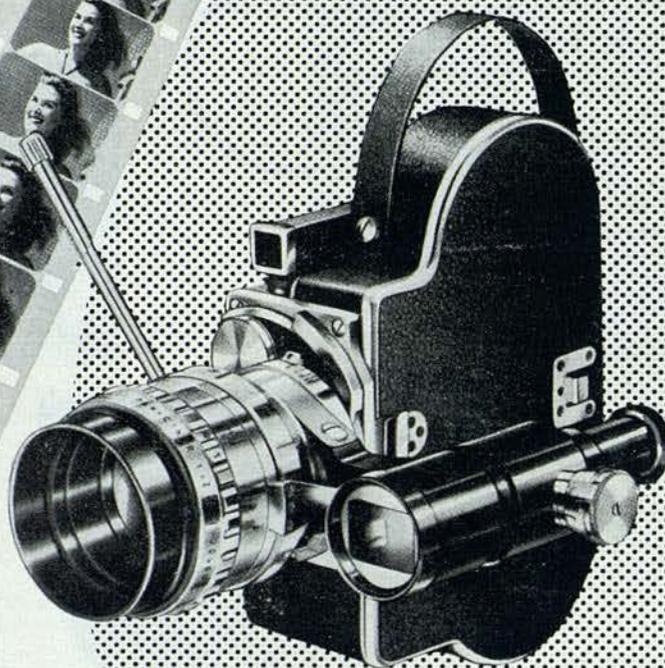
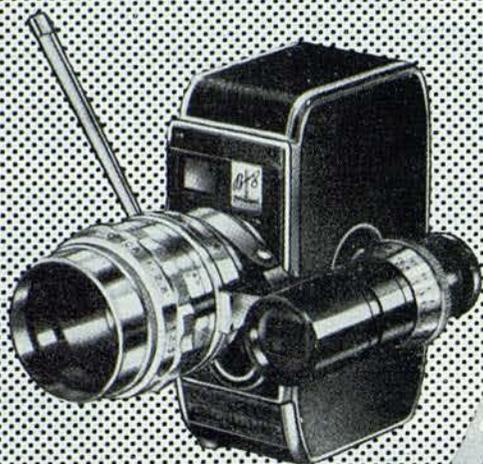
Fabrik für Schmalfilmapparate

MUNCHEN 38



Desde 1925, famoso en el mundo.

SOM
BERTHIOY
125, bld. DAVOUT
PARIS



**PAN
CINOR**

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



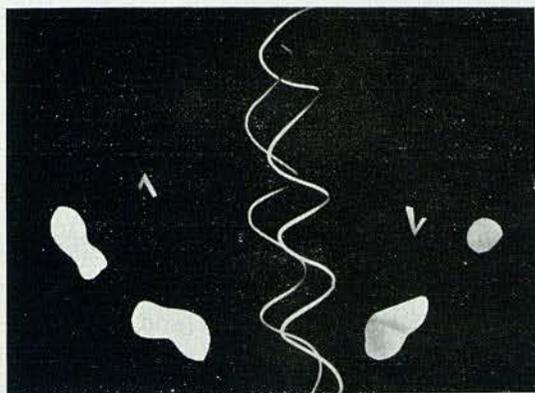
DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO DEL MUNDO ENTERO



BALLET BURLÓN
de Fermín Marimón



TREN DE CHAPA
de José Roig



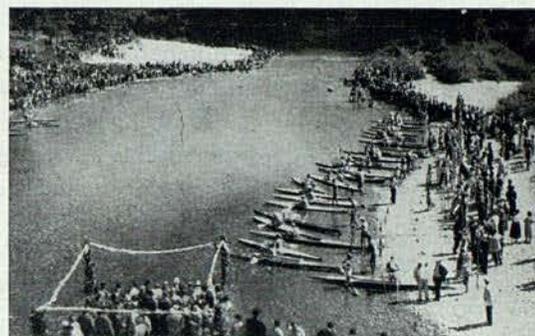
FORMA, COLOR Y RITMO
de José Mestres



SANFERMINES EN
PAMPLONA
de José Roig



FANTASIA DE CRISTAL
de Medina-Bardón



EL DESCENSO DEL SELLA
de José Roig



LA FIGURA DE BELÉN
de Medina-Bardón



TRES PLAYAS
de Arcadio Gili
(de la colección de fotos
galardonadas con el premio
OTRO CINE)



EL USO DE LOS FOTOMETROS

I

En varias ocasiones hemos sido requeridos para dar una razonada explicación sobre el mal resultado fotográfico de unas determinadas tomas de vista realizadas casi siempre por amateurs de reciente incorporación al cine y bien equipados.

—¡ Es imposible! ¡ Esta escena, que ha quedado oscura, tenía que salir bien!

Y a renglón seguido, el gran argumento, la gran baza en la discusión:

—¡ Fué tomada con un posómetro de célula fotoeléctrica!

Uno se queda un poco turulado del contundente golpe argumental, pero después de un atento examen de las escenas en cuestión todavía nos quedan arresos para insinuar tímidamente:

—Pues yo diría que a pesar de su fotómetro, esta escena está corta de luz. Verá: usted filmó todo el rollo siguiendo las indicaciones del fotómetro, ¿verdad?... Entonces... unas quedaron bien y estas otras mal, ¿no? Pues en unas u otras equivocó la forma de medir la luz...

En este momento, el nuevo cineísta amigo pasa de creer ciegamente en la absoluta verdad de las indicaciones de su fotómetro a una posición contraria: la de abjurar del aparato.

—Entonces... ¿me quiere decir para qué sirven estos... «trastos» si es que no siempre dicen la verdad?

—¡ Alto, amigo! Los fotómetros de célula no mienten. Lo que pasa es que son instrumentos — y de precisión — que deben ser utilizados con conocimiento de causa, con discernimiento. El fotómetro pone precisión en toma de medida... pero es el cineísta quien debe saber *dónde* y *qué* debe medir su fotómetro, e *interpretar* después los *datos* obtenidos para ajustarlos al logro del *resultado* que espera obtener de una toma de vistas determinada. El fotómetro es un fiel instrumento, pero ciego. Es el cineísta quien pone los ojos... de su inteligencia. Pues verá...

Y ahora es cuando uno se extiende en explicaciones, razonamientos, ejemplos, consejos.

¿Vamos a suponer hoy que el posible lector de esta sección es uno de estos perplejos amigos que han vis-

to alguna vez cómo le quedaban mal algunas escenas filmadas sobre datos de su flamante fotómetro?

* * *

Veamos en qué consiste un posómetro de célula fotoeléctrica: Esencialmente está compuesto de una placa (la llamada célula) formada por un soporte metálico, recubierto de una capa de selenio, cubierta a su vez por una delgadísima y traslúcida película metálica.

No vamos a entrar en detalles. Sólo interesa saber que el conjunto de esta placa tiene la particularidad de emitir una corriente eléctrica al ser herida por la luz, corriente eléctrica que se mide con un microamperímetro. La corriente eléctrica que proporciona la célula es proporcional a la intensidad de la luz que llega a su superficie. Se comprende, por lo tanto, que una célula fotoeléctrica es un instrumento de absoluta fidelidad: nos indica, por la corriente que emite, la *intensidad* de la luz que llega hasta ella.

Ahora bien, para que este dato sea aprovechable fotográficamente tiene que ser tomado en ciertas condiciones.

Indudablemente el fotómetro ideal sería el que midiera la iluminación de la imagen que se forma *sobre* la emulsión. Esto no ha sido realizado. Los fotómetros actuales, por el contrario, miden la luz que *refleja* el modelo o la luz que *recibe* (luz reflejada o luz incidente). Vamos a ver con unos ejemplos cómo las indicaciones de los fotómetros pueden ser erróneas.

Filmamos una persona sobre un fondo oscuro. Naturalmente, lo que nos interesa es que el rostro de la figura quede bien. Dirigimos el fotómetro al asunto. Nos da, por ejemplo, F. 2,8. Con la misma luz, cambiamos el fondo oscuro por otro claro. Nueva medida: F. 5,6. ¿Cómo es posible? La luz que ilumina el rostro es la misma. En cambio tenemos *dos* medidas. ¿El fotómetro no sirve? Pues, sí. El fotómetro es exacto en sus medidas. Ha dado en cada caso la medida de *toda* la luz reflejada por el campo.

Otro ejemplo: una figura vestida de blanco. Medimos: F. 5,6. Sin mover la cámara filmamos otra persona... pero vestida de negro. Nueva medida:

F. 2,8. Dos medidas diferentes para una misma luz. Ya vemos que esto no debe ser. Si un cineísta no advertido ha filmado estas escenas, en ninguna de ellas tendrá un rendimiento fotográfico correcto, y no por culpa del fotómetro precisamente. La solución, en estos casos, es medir la luz del rostro acercando el posómetro al mismo. Es fácil prever que en los cuatro casos de medición habría sido la misma; aproximadamente un diafragma intermedio: F 4.

Todo ello se reduce a la siguiente regla que conviene tener presente:

Ante escenas con grandes diferencias de luz procede la medición de cerca sobre el sector de más interés.

* * *

Indudablemente los fotómetros están contruidos para que den mediciones correctas de un tipo de escenas que podríamos llamar «normales» y filmadas con objetivos «normales» y emulsiones «normales». Hemos visto unos ejemplos de escenas «anormales». Veamos ahora qué pasa al filmar con otro objetivo.

Los fotómetros tienen su ángulo de visión que podríamos considerar ajustado al ángulo de visión de una cámara fotográfica. Ahora bien, en las cámaras de cine, el objetivo que llamamos *normal* es, en proporción con el normal de foto, bastante más largo; es decir, el campo del objetivo de cine es menor que el de la célula. Por ello procede casi siempre ajustar los fotómetros a las características de la filmación. En resumen, los fotómetros para foto dan, para el cine, aberturas demasiado pequeñas pues miden un campo luminoso más extenso que el abarcado por el objetivo normal de cine.

De todo ello sacamos la conclusión de que al cambiar de objetivo deberíamos cambiar las características del fotómetro. Esto se subsana con correcciones en las lecturas.

Otras causas pueden falsear las lecturas de los fotómetros. Veamos: La sensibilidad cromática de las células no coincide con la de las emulsiones pancromáticas, teniendo la máxima diferencia en los verdes. Es por lo tanto conveniente efectuar algunas pruebas para establecer las correcciones necesarias. Por ello no es correcto el sistema muy usado de medir los coeficientes de los filtros colocándolos delante del fotómetro, especialmente si de filtros verdes se trata.

Cabe hacer correcciones también entre filmar primeros planos y lejanías, según se use un gran angular, un normal o un tele. En un tele de 100 mm, la diferencia entre filmar un primer plano ó una lejanía está en una proporción de 0.63. Por lo tanto, considerable. La iluminación de una imagen de 8 mm. difiere de la obtenida sobre 16 mm., siendo iguales las

condiciones de luz y proporcionales sus objetivos.

Todas estas cosas es lógico que el fotómetro no las pueda ver. Hay diferencias, por ejemplo, entre objetivos de una misma abertura teórica debidas a sus diferentes coeficientes de transparencia. No hay fotómetros que puedan tener previstas tantas eventualidades. Todo esto puede asustar a los usuarios de los fotómetros por considerarlo todo muy complicado. Pero en la práctica es todo bien diferente. Cada una de estas correcciones que deberíamos hacer no son de gran monta y son perfectamente soportadas por la latitud de pose de las buenas emulsiones actuales y sobre todo por los procedimientos de corrección de los modernos sistemas de revelado con control de la segunda pose por medios electrónicos.

En la mayoría de los casos, por lo tanto, no pasa nada... aparentemente por lo menos, para el cineísta que contempla satisfecho el resultado de su filmación. Hasta que un día, ¡plaf!, la gran sorpresa: una escena que *tenía* que salir bien y ha salido mal, ya por exceso, ya por defecto. Y lo que ha pasado ha sido simplemente que aquellas correcciones que una por una no tienen importancia, por azares de filmación se han *sumado* y entonces sí, han influido en un desastroso resultado. No culpéis al fotómetro. Si teóricamente no son perfectos para *todos* los usos, lo son suficientemente para la mayoría de casos. Las diferencias a corregir ya hemos dicho que una por una no son de gran monta. Es más, unas pueden neutralizar a las otras en una misma escena. Se restan. Pero, aunque tan raro como acertar una quiniela, es posible también que en alguna ocasión estas diferencias se *sumen* y llegue lo inexplicable aparentemente: un mal resultado. Lo malo es que no dan *premio*.

Domingo GIMÉNEZ BOTEY

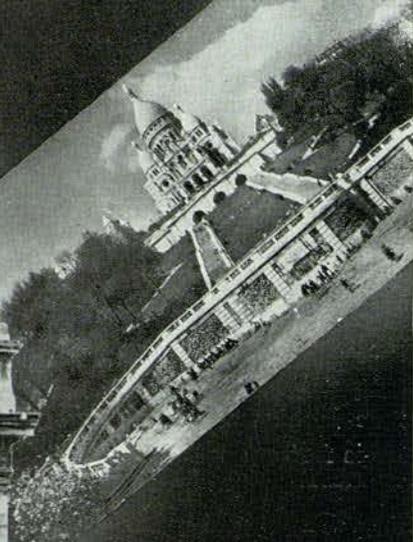


—¿Qué le pasa al Duque de Guisa?

—Nada; que lo dejan «frito»...

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



LEONARDO Y EL CINE

LEONARDO de Vinci fué un hombre excepcional que, no satisfecho con transmitirnos sus obras, quiso transmitirnos también su pensamiento, tan rico y variado. Entre sus obras didácticas ninguna tan importante como el «Tratado de la pintura» en la que, con una visión extraordinaria, no trata sólo de la pintura en sus aspectos técnicos y artísticos, sino que va más allá y nos abre insospechados caminos a la meditación de cuestiones filosóficas, morales, psicológicas, poéticas, y aún —¿por qué no habría de ser así?— cinematográficas.

Esto, que puede parecer gratuito o, en el mejor de los casos, temerario, es cierto que se pone de manifiesto en más de una ocasión de una manera velada, pero firme, a poco que se considere. No puede extrañar demasiado esto referido a un hombre de una intuición sorprendente, que ha sido uno de los mayores genios de la humanidad; no porque intuyera precisamente el cine, sino porque al definir y acotar el campo de la pintura halló una serie de conceptos que hoy pueden ser aplicados sin temor al cinema, tal vez porque, en su tiempo, la pintura, además de su caracterización puramente artística, tenía una misión ilustradora, representativa y aún recreativa que le era ajena, porque la pintura venía a suplir un campo que hoy ha pasado al dominio de la fotografía y el cine.

En fin, ahora se trata de pasar una somera revista a esta prefiguración cinematográfica de Leonardo, si bien antes es preciso hacer algunas advertencias. Es evidente que esto de parafrasear sus textos, de aplicarlos a una concepción del cine, puede dar pie a exageraciones que se deben evitar, porque el peligro de las citas ajenas es el poder presentarlas amañadas a nuestro modo y hacerles decir lo que pretendamos; para evitarlo ahora, que sobre ser ilícito sería demasiado atrevido, no vamos a intentar ligarlo todo de una manera homogénea y urdir una teórica vinciana del cinema, sino simplemente a presentar estos breves párrafos en un orden preestablecido que nos permita esbozar unos conceptos-base. Para mayor garantía del lector insertamos las acotaciones precisas que sitúan los párrafos extractados en el lugar que les corresponde en el libro (1). Pero para entendernos desde un principio, tendremos que reducir ambos conceptos — cine y pintura — a términos semejantes, en el bien entendido que ahora no pretendemos, ni mucho menos, hacer impropios paralelismos entre dos artes completamente distintas. Reduzcamos el cine a pintura, a través de una frase de Leonardo: «todo lo visible concierne a la ciencia pictórica» (196, 580); creemos que con ello no puede haber confusión posible en cuanto que se toma el cine en su acepción de arte visual y se le introduce en el campo vago de la

«ciencia pictórica». Es esta cualidad de visual lo que precisamente interesa fijar ahora y que Leonardo enlaza, cuando establece las diferencias existentes entre la poesía y la pintura, de este modo: «El nombre de los hombres cambia según el país; la forma, en cambio, es la misma por doquiera, hasta su muerte» (34, 63); esto es, supremacía de la imagen sobre la palabra, el eterno dilema de pintura-poesía o, para nosotros, cine-literatura. Y precisamente caracteriza a la imagen su carácter mágico, un incentivo recóndito que hace no sólo que la imagen viva en nosotros, sino que en cuanto está en nosotros se transforma; esto, a la vez que indica una poesía de la imagen, indica un movimiento innato de la misma: el hecho de que se transforme nos dice que la imagen, aún estática, se mueve... «No he de dejar de incluir entre todos estos preceptos una nueva invención teórica, que si bien puede parecer mezquina y casi ridícula, es muy adecuada y útil para inducir al espíritu a múltiples invenciones. Es la siguiente: si te fijas en algunas paredes llenas de manchas... y te aplicas a inventar cualquier espectáculo podrás ver sobre aquel muro formas parecidas a paisajes con montañas, ríos, rocas, árboles, valles y colinas, o podrás ver batallas con figuras movidísimas, rostros de expresión extraña y otras mil cosas que podrás luego traducir en buena y completa forma» (204, 619); esto, que puede parecer tan banal, se convierte, a poco que lo consideremos, en una pura intuición cinematográfica, tanto por lo que tiene de imaginativo y de móvil en sí mismo, cuanto que lo que esta asociación de imágenes representa para nosotros no es otra cosa que el fundido y el encadenado en el film. Asimismo, acentúa el carácter mágico de la imagen el hecho de que ella, por sí misma, representa un engaño a los sentidos: «La primera maravilla que aparece en la pintura es la de poder destacarse de una pared y engañar los juicios sutiles, fingiendo forma, cuerpo, con la superficie de la pared» (55, 104), lo que nos trae consigo la consideración del cine: un mundo animado sobre un mudo lienzo. Pero esta cualidad imaginativa, este engaño a los ojos, va aún más lejos, en cuanto que puede lograr sorprendentes efectos: «La escultura... carece del carácter milagroso de la pintura, dueña de hacer palpable lo impalpable, hacer que parezca de relieve una superficie plana y *podér acercar lo que está lejos*» (56, 104). Este subrayado nuestro, sobre todo, nos da una clarísima sensación cinematográfica, casi diríamos que es el punto capital de esa supuesta teórica vinciana, porque nos hace suponer el movimiento de la cámara y toda la jerarquía de planificación que lleva consigo, y que constituye la verdadera sintaxis visual del cinema. Por lo demás, el cariz imaginativo de la imagen nos puede hablar de la índole intelectual del cinema, contra cuantos piden un cine elaborado para no tener que pensar, un cine primario que halague los sentidos. Es la neta superioridad de la razón

(1) La edición consultada para este trabajo es la de Espasa-Calpe, Colección «Austral», núm. 650, Buenos Aires, 1947. Las cotas que siguen al fin de cada párrafo extractado corresponden al número de la página y del párrafo, respectivamente, que los contienen en la citada edición.

sobre lo sensorial, una de las batallas que hay que librar urgentemente contra nuestro cine anquilosado, y que Leonardo traduce con una frase exacta en su medida: «Los sentidos son terrestres, mas la razón se mantiene fuera de ellos cuando contempla» (111, 326).

Este primer capítulo dedicado a la imagen halla su complemento en el problema lumínico — común a pintura y cine — y que vamos a abordar a continuación. Va a ser un proceso inverso al seguido hasta ahora, pues si hemos puesto el cine en función de la pintura a través de la fórmula de Leonardo, ahora la fórmula se vuelve al revés y nos muestra la pintura en función del cine al reducirla a un puro problema de sombra y luz. Da la tónica esta frase que dice: «La pintura está compuesta de luces y de sombras, entremezcladas» (206, 626), apreciación que nos sostiene y nos matiza en otras frases análogas. Así, cuando dice: «No siendo la pintura más que un efecto y una composición de sombra y luz, de claro y de oscuro, no hay nada necesario para ella más que estos dos colores» (168, 511); o bien cuando nos brinda esta perfecta secuencia cinematográfica: «La primera pintura del mundo fué una línea única que rodeaba la sombra de un hombre que el sol dejaba caer sobre el muro» (186, 560); y aún cuando afirma: «Podemos reducir la pintura a dos partes iguales: las líneas que rodean la figura de los cuerpos representados, o sea el dibujo, y las sombras» (196, 585).

Bajo otros aspectos, enfoca Leonardo el problema de su pintura — el problema de nuestro cine — anotando ciertas particularidades interesantes que enumeraremos brevemente. Por ejemplo, en un momento dado, nos habla de lo que, para llamarlo de algún modo, denominaríamos «psicología de la pintura» (o del cine): «El pintor debe observar las maneras de los hombres cuando hablan entre sí, ya con frialdad, ya con calor, tratando de comprender por sus movimientos lo que digan, y viendo si los movimientos son apropiados al tema que los ocupa» (204, 618), consejo que parece escrito a propósito para los directores que no tienen el concepto debido de la medida en la interpretación. Otras veces resulta curioso comprobar el desdén de los escritores de su tiempo por la pintura (análogamente al que sienten ciertos intelectuales de hoy): «Con justicia se queja la pintura de que no es incluida en el número de las artes liberales... Sí; os equivocasteis, ¡oh escritores!, cuando la dejasteis excluida de las artes liberales, pues no se limita ella a las obras de la Naturaleza, sino que se aplica a multitud de cosas que la naturaleza no puede crear...» (29, 56); o bien el que se le reproche a la pintura su cualidad técnica y manual: «Habéis colocado vosotros la pintura entre las artes mecánicas» (30, 57), que es una de las cosas que se le viene reprochando tantas veces al cine.

Y, por último, nos habla de un par de temas de orden interior del cine, como cuando establece la verdadera proporción entre el guión y su realización: «De la poesía a la pintura va la misma distancia que de la inspiración al acto» (31, 59) o como cuando expresa la relación entre sonido e imagen al decir que «la Música no debe ser llamada sino hermana de la pintura, subordinada al oído, sentido que sigue a la vista» (44, 84).

Estos son los apuntes, los esbozos que nos dejó Leonardo de Vinci para una teoría cinematográfica, pero

como elaborarla sería deformar las cosas, es preferible dejarla así apuntada y hacer resaltar la hondura de esos conceptos que, ya por sí solos y sin una posterior elaboración, nos dan pie para resolver algunos de los problemas del cine y nos llevan a pensar en la calidad que hubiera tenido esta teoría de haberla podido establecer el propio Leonardo, o la que hubiera tenido también el film que su genio no pudo realizar jamás.

Juan RIPOLL

A sus films les falta algo:

¡EL SONIDO!

AHORA PUEDE UD. SONORIZARLOS
CON LA MAXIMA SENCILLEZ
CON EL SISTEMA MAGNETICO

Basta aplicar a sus films terminados una pista magnética, con la cual, en su propia casa, podrá dotarlos de palabra y música a su gusto, permitiendo toda clase de efectos y de correcciones.

Pistas magnéticas "MAGNESON"
SISTEMA SONOCOLOR

sobre película de 8, 9'5 y 16 mm.
Máxima calidad sonora.

PROYECTORES SONOROS
MAGNETICOS Y OPTICOS

MATERIAL VIRGEN CON PISTA MAGNETICA

CINEMATOGRAFIA
AMATEUR

la casa especializada

RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELEFONO 22 14 70
BARCELONA



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

Sesiones semanales

4 abril 1956. — Proyección de *El último villancico*, documental argumentado sobre la Leprosaría de Fontilles, del P. Enrique Rifá, S. J., y el cineísta amateur Pedro Font Marçet. Este film, en color, constituye un documento impresionante sobre las víctimas de la lepra y los admirables seres que se dedican a su cuidado. El propio Padre Rifá hizo una presentación de la película, que fué muy interesante conocer en estas sesiones, toda vez que, dado su carácter, no había de ser inscrita en el Concurso Nacional.

11 abril 1956. — III del ciclo «El Jurado tiene la palabra». José Torrella analizó el film *Variación (La huella)*, de Jorge Feliu; *Sincopada*, de Jorge Juyol; *La aventura de papel*, de Pedro Balañá B.), y a continuación se proyectó el film.

18 abril 1956. — IV del ciclo «Aspectos del cine». El joven cineísta amateur Pedro Balañá B. disertó sobre el tema «Valores expresivos de la cámara», y a continuación fué proyectada la secuencia del ballet final del film *Un americano en París*.

25 abril 1956. — VII de la serie «Valores del cine profesional». El prestigioso escritor cinematográfico y profesor de la Escuela de Bellas Artes, don Tomás G. Larraya, disertó sobre «El dibujo productor de sonidos», con ilustraciones. Se trata de un interesante y curioso tema, del que el señor Larraya nos prometió un artículo para OTRO CINE.

Con estas sesiones del mes de abril terminaron las ordinarias del curso, para dar paso a las del Concurso Nacional.

Concurso Nacional

Se inscribieron al XIX Concurso Nacional (1956) 67 films, de los cuales no pudieron ser entregados en el plazo señalado dos, quedando definitivamente en 65.

De dichos 65 films, 33 fueron inscritos en documentales y 32 en no documentales, con arreglo a las bases.

Clasificados por pasos, son: 23 de 8 mm.; 10 de 9,5 mm., y 32 de 16 mm.

Treinta y uno son en color y treinta y cuatro en blanco y negro.

Por procedencias, se clasifican del siguiente modo (orden alfabético de poblaciones): Alcoy, 1; Barcelona, 29; Cáceres, 1; Málaga, 3; Murcia, 5; Oviedo, 5; Prat de Llobregat, 4; Rubí, 2; Sabadell, 5; San Sebastián, 3; Segovia, 2; Tarrasa, 3; Tetuán, 1; Valencia, 1.

La longitud total de estos 65 films es de 6.767 metros.

La proyección de los films concursantes se dividió en nueve sesiones de calificación, celebradas los días 30 de abril, 2, 4, 5, 7, 8, 11 y 14 de mayo, por las noches. El día 22 de mayo se hizo público el fallo en el tablón de anuncios de la Entidad y puede leerse en este mismo número, Sección «Concursos». También en este número figura un artículo del redactor-jefe de OTRO CINE, comentando los films concursantes.

Peregrinación a Montserrat

Coincidiendo con las sesiones del Concurso, para facilitar así la asistencia a cineístas foráneos que se hubiesen desplazado a Barcelona, el día 13 de mayo se efectuó la peregrinación a Montserrat, con objeto de ofrendar a la Virgen Santísima la Lámpara Votiva conmemorativa del vigésimoquinto aniversario de la Sección. Por la importancia de este acto se le dedica el espacio adecuado, con fotografías, en otro lugar de este número.

Cena conmemorativa y de entrega de premios

El 2 de junio tuvo lugar en el Gran Casino del Parque de la Ciudadela la tradicional cena en honor del Jurado del Concurso Nacional, que este año revistió también carácter conmemorativo

del vigésimoquinto aniversario de la Sección. Además de la entrega de premios a los cineístas concursantes, fueron impuestas sendas medallas conmemorativas a los socios que cumplieran sus bodas de plata con la Sección y que por esta primera vez se trataba, naturalmente, de socios fundadores. He aquí sus nombres, por orden alfabético: Ignacio Canals Tarrats, Delmiro de Caralt Puig, Antonio Pach Buirá, Juan Prats Vidal y Pedro Prats Puig. Finalmente, el Presidente de la Sección, señor Sagúés, hizo entrega al señor de Caralt —quien además de socio fundador es Presidente Honorario de la Sección y a él se debe la iniciativa de ofrendar una Lámpara Votiva a la Virgen de Montserrat— de una reproducción en miniatura de dicha Lámpara, primorosamente ejecutada por el propio artífice de la misma, el orfebre Alfonso Serrahima. El señor de Caralt, sorprendido y emocionado, agradeció la delicadeza y tuvo palabras de elogio, tanto por la idea como por su ejecución, prometiendo que la lamparita tendría un sitio de honor en su Biblioteca del Cine.

Este acto, que estuvo concurridísimo, fué presidido por el Iltr. Sr. Delegado Provincial de Información y Turismo, don Demetrio Ramos, en quien el Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro delegaba su representación mediante telegrama que fué leído. Acompañaban al señor Ramos en la mesa presidencial el doctor Castillo, de la propia Delegación, el señor Vallés, de la Excm. Diputación Provincial, el Presidente del Centro Excursionista de Cataluña, don Luis de Quadras, y las señoras de Vallés y de Catalina.

La fiesta no terminó hasta muy entrada la madrugada, con animadísimo baile.

Selección para la UNICA

Convocada por esta Sección, ha tenido lugar la reunión de representantes de entidades españolas de cine amateur, para seleccionar los films que deben representar a España en el Concurso Internacional de la UNICA de este año. En la Sección destinada expresamente a información de la UNICA encontrará el lector el detalle de dicha selección.

Carnets para filmación en la vía pública

En la Secretaría de esta Sección, calle Paradís, 10, Barcelona, se entregan a los socios que los soliciten los carnets que han sido emitidos para justificar la autorización de filmación en la vía pública concedida a los cineístas afectos a la labor puramente amateur de esta Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Los cineístas amateurs no socios de esta Sección pueden solicitar el carnet a través de la entidad a que pertenezcan. La Sección facilita a los señores Presidentes de las entidades de cine amateur los impresos de petición que deben ser requisitados y firmados por ellos mismos, y acompañados de dos fotografías del cineísta interesado.

INFORMACION VARIA

FILMS AMATEURS ESPAÑOLES EN BURDEOS

El 13 de abril 1956 fué presentada por «Amateurs Cinéastes d'Aquitaine», en Burdeos, una Gran Gala Cinematográfica, a cargo del cineísta español don Pedro Font Marçet, quien se hallaba de paso en aquella ciudad francesa. El programa fué el siguiente: *Corpus Christi en Montserrat* y *Las tijeras*, de Pedro Font; *Pinceles*, de Juan Segúés; *Plegaria a la Virgen dels Colls*, de Lorenzo Llobet-Gracia; *La taza de café* y *Amargo revivir*, de Francisco Font.

AGRUPACIÓN CINE AMATEUR DE LERIDA

Con motivo de la entrega del premio del Concurso de Guiones, de cuyo fallo dimos cuenta en el número anterior y en el presente publicamos el guión premiado, la Agrupación leridana celebró una interesante velada en el Casino Principal, con asistencia del autor premiado, don Juan Blanquer, y del cineísta amateur don Arcadio Gili, ambos sabadellenses. Fueron proyectados los films *Quessar*, de Jorge Feliu; *Desirée*, de Felipe Sagúés; *Lo Pelegrí*, de Lorenzo Llobet-Gracia, y varios documentales en color de Arcadio Gili. Además, y a petición de los cineístas sabadellenses, se proyectaron dos films locales: *Festa Major*, de José Estadella, e *Historia de una gota de agua*, de Antonio Sirera. En el transcurso de la velada el Presidente de la Agrupación, señor Estadella, hizo entrega a don Juan Blanquer del premio otorgado a su guión *Veinticuatro horas de la vida de una rosa*. Por la tarde, en sesión íntima reservada a

los socios, los visitantes señores Blanquer y Gili, en animado coloquio, emitieron consejos y opiniones sobre diversos puntos del cine amateur.

Esta misma Agrupación, inquieta en todo lo que a cine se refiere, y no queriéndose limitar al ámbito estricto del cine amateur, ha ofrecido también al público una sesión de films de Norman McLaren, que, como la anterior, ha sido ampliamente comentada en la revista local «Labora».

SESIONES DIVERSAS

En Oviedo, la Colonia catalana celebró con diversos actos la festividad de su Patrona la Virgen de Montserrat. Uno de ellos consistió en una sesión de cine amateur en «Agora Foto Cine Club», a cargo de don José Roig Trinxant, con los films *Hockey, Demag, El descenso del Sella, Sanfermines en Pamplona y Corpus en Siles*.

En el *Carrefour des Etudiants de l'Institut Français*, de Barcelona, la «Gente Joven del Cine Amateur» presentó el día 14 de abril 1956 una sesión con el siguiente programa: *Fantasia en cuatro tiempos, Rapto y Adventum*, de Jorge Feliu; *Entrevias*, de P. Balañá, y *Variación*, de Feliu-Juyol-Balañá.

En la «Asociación de Padres y Alumnos» del Instituto de Enseñanza Media «Milá y Fontanals», de Barcelona, se celebró el 24 de marzo 1956 una sesión de cine amateur a cargo de don Pedro Font, con los títulos *Corpus en Montserrat, Gotas y Rojo y azul*. Los films fueron presentados y comentados por don José María Aymerich.

El Centro de Mujeres de Acción Católica de la Parroquia del Santo Espíritu (Tarrasa), en conmemoración de su fiesta patronal, la Anunciación de Nuestra Señora, ofreció, el 8 de abril 1956, una sesión cinematográfica a cargo del cineasta tarrasense don Pedro Font, con los films *El último villancico* y *Marionetas*.

PALABRAS DE MARCEL ICHAC

Aunque un tanto retrasados, no queremos dejar de recoger unos elogios indirectos para el cine amateur que encontramos en el periódico francés «Figaro», edición de 13 de diciembre 1955. Con motivo de la presentación de su film *Tour du monde express*, el reputado cineasta francés Marcel Ichac hizo a un periodista de «Le Figaro» la siguiente declaración: «He rodado mi película en formato reducido y en las mismas condiciones que los cineastas amateurs, gente hacia la cual tengo gran estima por cuanto, como ellos, he experimentado la dificultad de coger la imagen al vuelo».

Y el periodista añade por su cuenta: «En verdad, el film de Marcel Ichac tiene todo el encanto, el imprevisto y la desigual cualidad de los buenos films amateurs. Nos ofrece tomas que el cineasta profesional no sabe ofrecer con la suficiente ingenuidad para que podamos creer en ellas».

UN GRAN FILM DE MONTAÑA

El Centro Excursionista de Cataluña ofreció a sus socios, el 24 de mayo de 1956, en la Caja de Jubilaciones de la Industria Textil, la proyección única de *Etoiles et Tempêtes* (aventuras y desventuras de un célebre violoncelista y un gran guía en las caras Norte más difíciles de los Alpes). Esta película, realizada en colores por el conocido guía de Chamonix Gaston Rebuffat y comentada por el mismo, que obtuvo Gran Premio en el Festival Internacional de Trento en 1955, constituye en su primera parte un modelo de film documental donde los cineastas amateurs deberían aprender a dosificar, seleccionar y divertirse.

«MARIONETAS» EN ALEMANIA

La joven y espléndida revista alemana de cine amateur «Der Film Kreis», publicada en Zurich, dedica en su número 6, noviembre-diciembre 1955, una página al cineasta amateur español Pedro Font y a su film «Marionetas», que tantos galardones internacionales ha conquistado. La página aparece ilustrada con fotografías del propio film y de su realizador.

BODAS DE PLATA DE «CINÉ AMATEUR»

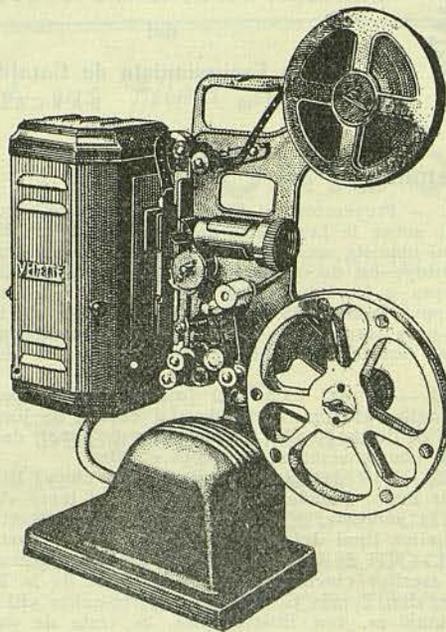
La revista francesa «Ciné Amateur», decana de las dedicadas a esa rama del cine, ha cumplido veinticinco años. A este propósito, nuestra querida colega recuerda los siguientes datos históricos: en 1922, Pathé Baby lanzó su famoso formato 9,5 mm. con proyección a manivela. Poco después Kodak creó la cámara y el proyector de 16 mm.

Reciba «Ciné Amateur» nuestra sincera felicitación por tan señalado aniversario.

VEDETTE

333

“El cine de sus hijos”



SENCILLO
SEGURO
PRECISO
LUMINOSO
BARATO

p. v. p. 928 ptas.

y su complemento *films*

VEDETTE

«la alegría de sus hijos»

Concesionario exclusivo para España
de las producciones WALT DISNEY

VENTA AL MAYOR

Cinama

AL SERVICIO
DEL CINE AMATEUR

Ronda Universidad, 24 - Teléf. 22 14 70

BARCELONA



XIX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR (1956)

FALLO

PREMIO EXTRAORDINARIO:

Cedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Información, al mejor film del Concurso: *LAS TIJERAS*, de Pedro Font (Tarrasa).

FILMS DE ARGUMENTO

MEDALLA DE HONOR:

LAS TIJERAS, de Pedro Font (Tarrasa). Premios de cooperación: «Tijeras de Plata Delmiro de Caralt», al film que no le sobre ni le falte un palmo; «Cinematografía Amateur», Barcelona, al mejor desarrollo discursivo; «Sociedad Coral Juventud Tarrasense (Sección Cinema Amateur)», Tarrasa, a la mejor ambientación o a la mejor interpretación infantil, desglosado para los dos conceptos, adjudicándose el segundo al niño Enrique Font; «Paillard 16 mm.» y «Kodak, S. A.», al mejor film impresionado con cámara y película de dichas marcas; premio interpretación masculina cedido por la Entidad organizadora a José Bellot.

MEDALLA DE PLATA:

NUNCA Y SIEMPRE, de Pedro Sanz y Medina-Bardón (Murcia). Premios de cooperación: «Paillard Regional», Barcelona, al mejor film impresionado con cámara Paillard, de un cineísta residente en la región murciana.
AMARGO REVIVIR, de Francisco Font (Tarrasa). Premios de cooperación: «Cámara Club», Sabadell, a la mejor utilización expresiva de los recursos técnicos; premio interpretación femenina, cedido por la Entidad organizadora a Carmen Terrén.
EL PUENTE, de Jorge Feliu (Barcelona). Premios de cooperación: «S. O. M. Berthiot», al film cuyos encuadres, ángulos de toma y movimientos de cámara sean los más expresivos al servicio de la idea desarrollada; «Paillard 8 mm.», al mejor film impresionado con cámara de esta marca.
LA FRAGIL FELICIDAD, de Carlos Puig (Tarrasa). Premios de cooperación del Debutante, Sección C. A. del CEC, al mejor film de un amateur que se presente por primera vez al Concurso Nacional.
WOLFRAM, de Manuel Pérez-Sala (Cáceres). Premios de cooperación: Trofeo «Josep Punsola», cedido por Enrique Pité, Mataró, al mejor tema argumental; «Paillard Regional», al mejor film impresionado con cámara Paillard, de un cineísta residente en Extremadura.

MEDALLA DE COBRE:

UN NIDO PARA DOS, de Juan Buxó (Barcelona). Premios de cooperación: «Joyería Serrahima», Barcelona, a las mejores escenas humorísticas.
APLICACION: MALA, de Sergio Schaaff (Barcelona).
EL DIUMENGE DEL SENYOR PERE, de Nicolás Gallés (Barcelona).
LA PERSIANA INDISCRETA, de Juan Capdevila (Barcelona).
CUENTO DE REYES, de Fermín Marimón (Prat de Llobregat).
OKAY, MERCURIO, de Fermín Marimón (Prat de Llobregat).

MENCION HONORIFICA (por orden alfabético de autores):

NO, de Juan Ignacio de Blas (San Sebastián). Premios de cooperación: «Paillard Regional», al mejor film impresionado con cámara Paillard, de un cineísta residente en las Vascongadas.
EL SUICIDA, de Juan Buxó (Barcelona).
NOCHE DE REYES, de Antonio Calvo (Valencia). Premios de cooperación: «Casa Alexandre», Barcelona, al film más genuinamente amateur entre los no premiados.
LECCIONES DE INGLES, de Silvestre Torra (Rubí).
LA RECETA, de Manuel Vilanova (Prat de Llobregat). Premios de cooperación: «Cidas Films», Mataró, al film de mayor intuición cinematográfica entre los no premiados.

FILMS DE FANTASÍA

MEDALLA DE HONOR:

GESSEN, de Felipe Sagués (Barcelona). Premios de cooperación: «Paillard Bolex», a los mejores recursos técnicos; «Salón Rosa», Barcelona, a la mejor fantasía no argumental.

MEDALLA DE PLATA:

CONCIERTO, de Jorge Feliu (Barcelona). Premios de cooperación: «Jorge Ferret Isern», Villanueva y Geltrú, al mejor film con metraje máximo de 30 metros en 9,5 ó 16 mm., ó 15 metros en 8 mm.; «Discos Columbia», Barcelona, a la sonorización más expresiva; «Bauchet», Barcelona, al mejor film impresionado con película de esta marca.
BALLET BURLON, de Fermín Marimón (Prat de Llobregat). Premios de cooperación: «Trofeo Gevaert», cedido por Infonal, Barcelona, a destinar por el Jurado.
FORMA, COLOR Y RITMO, de José Mestres (Barcelona). Premios de cooperación: «Juan Bas Bofill», adjudicado al film más audaz.

MEDALLA DE COBRE:

IDIL-LI IMAGINARI, de José Vallhonrat (Rubí).
FANTASIA EN CRISTAL, de Medina Bardón (Murcia).
SOMNI, de Jorge Feliu (Barcelona).
PRIMERA DANZA, de A. D. Films (Barcelona).

MENCION HONORIFICA:

SERENATA, de Juan Capdevila (Barcelona).
UN PROGRAMA COMPLETO EN 10 mm., de Francisco Seix (Barcelona), (Por su primera parte.)

FILMS DOCUMENTALES

MEDALLA DE PLATA:

TREN DE CHAPA, de José Roig Trinxant (Oviedo). Premios de cooperación: «Asociación Nacional de Ingenieros Industriales», Agrupación Barcelona, al mejor film o escenas de tema o ambiente industrial; «Paillard Regional», al mejor film impresionado con cámara Paillard, de un cineísta residente en Asturias.
EL DESCENSO DEL SELLA, de José Roig Trinxant (Oviedo). Premios de cooperación: «Diputación Provincial de Barcelona», Sección Cultura, al mejor film sobre deportes.
TRES PLAYAS, de Arcadio Gili (Sabadell). Premios de cooperación: «Revista OTRO CINE», Barcelona, a la mejor colección de fotografías relativas a un film concursante.
SANFERMINES EN PAMPLONA, de José Roig Trinxant (Oviedo). Premios de cooperación: «Junta Provincial Turismo», Barcelona, al film que mejor despierte el interés turístico de España.
PELEGRINS A LOURDES, de Salvador Baldé (Barcelona).

MEDALLA DE COBRE:

TOROS EN BARCELONA, de Juan Olivé (Barcelona).
LA VALL FERRERA, de Juan Capdevila (Barcelona). Premios de cooperación: «Luis Baltá», Barcelona, al mejor film sobre excursiones o viajes.
DESPUÉS DE MUCHOS AÑOS, de Ramón Zulaica (Tetuán). Premios de cooperación: «Viuda Riba», Barcelona, al mejor film de reportaje.
LA FIGURA DE BELEN, de Medina Bardón (Murcia).
UN PUEBLO, de Medina Bardón (Murcia).
II JUEGOS MEDITERRANEOS, de José Arraut (Barcelona).
FLORS DE RUPIT, de José Mestres (Barcelona).
CORTINA D'AMPEZZO, de Juan Torrens (Barcelona).

MENCION HONORIFICA (por orden alfabético de autores):

NIHIL NOVUM SUB SOLE, de Salvador Baldé (Barcelona).
BAÑOLAS, de Antonio Botella (Barcelona).
OTOÑO, de José María Cardona (Barcelona).
VACACIONES EN ANDORRA, de Arcadio Gili (Sabadell).
SAN BERNAT, de Arcadio Gili (Sabadell). Premios de cooperación: «Amigos de los Jardines», Barcelona, a las mejores escenas sobre jardines.
WEEK-END EN CADAQUES, de Manuel Isart (Barcelona).
FUENTES Y SURTIDORES, de Manuel Isart (Barcelona).
CAZA DE AVES RAPACES CON BUHO, de Pascual Marín (Segovia). Premios de cooperación: «Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia», Barcelona, al mejor film sobre caza; «Casa Pibe», de Madrid, al mejor film realizado por un amateur de Madrid o Segovia; «Paillard Regional», al mejor film impresionado con cámara Paillard, de un cineísta residente en Castilla la Vieja.
ANDALUCIA, de Medina Bardón (Murcia).
VISIONES DE PEDRAFORCA, de Antonio Rosich (Barcelona). Premios de cooperación: «Federación Española de Montañismo», Delegación Regional Catalana, al mejor film sobre alta montaña o escalada.

BARCINO MCMLV, de José María Subirá (Barcelona).
EN LA INDIA, de Juan Torrens (Barcelona).
EGIPTO, de Juan Torrens (Barcelona).

Además se concede una «Distinción de estímulo regional Paillard» al film *MOMENTO MUSICAL*, el mejor impresionado con cámara «Paillard» por un cineasta residente en Andalucía.

Premios desiertos: «Churry», a las mejores escenas interpretadas por perros o gatos; «Manuel Villanueva», Burgos, al film de argumento que mejor exalte el sentimiento católico; «Industrial Gráfica Español», Barcelona, a la originalidad o perfección en la narración descriptiva de un documental; «Amigos de la montaña de Sant Llorenç de Munt», al mejor film o escenas sobre este macizo; «Paillard 9,5 mm.», al mejor film impresionado con motocámara de esta marca.

Composición del Jurado: Delmiro de Caralt (Presidente); doctor José Castillo, Francisco Flo, Francisco Ibáñez, Lorenzo Llobet-Gracia, Salvador Mestres, Salvador Rifá, Juan Ripoll y José Torrella (Secretario).

Barcelona, 22 de mayo 1956.

III CONCURSO REGIONAL DE CINE AMATEUR

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

Fallo del Jurado

PREMIO EXTRAORDINARIO (Copa del Excmo. Ayuntamiento de Murcia), al film *Nunca y siempre*, de don Pedro Sanz Romero y don Antonio Medina Bardón.

CATEGORIA DOCUMENTALES

MEDALLA DE PLATA, a *Andalucía*, de don Antonio Medina Bardón.
MEDALLA DE COBRE, a *La figura de Belén*, del mismo.
MEDALLA DE COBRE, a *Un pueblo*, del mismo.
MEDALLA DE COBRE, a *Estampas del mar*, de don Angel García.

CATEGORIA FANTASIA

MEDALLA DE PLATA, a *Nunca y siempre*, de don Pedro Sanz Romero y don Antonio Medina.

CATEGORIA ARGUMENTO

MEDALLA DE COBRE, al film *Sin salida*, de don Enrique Llorens Llorca, de Alcoy.
MEDALLA DE COBRE, a *La muñeca*, de don Julián Oñate López.
MEDALLA DE COBRE, a *Caridad*, de don Pedro Sanz Romero.

PREMIOS DE COOPERACION

Copa Paillard, al mejor film de 16 mm., a *Nunca y siempre*.
Copa Paillard, al mejor film de 8 mm., a *La muñeca*.
Placa Kodak, al mejor color, a *Primavera murciana*, de don Luis Mejón Carrasco.
Medalla Agfa, a la mejor fotografía en blanco y negro, al film *Caridad*.
Copa «Oliver Sallera», a la mejor interpretación, a la señorita Conchita Bermejo, protagonista de *Nunca y siempre*.
Copa al debutante, a don Angel García, por el conjunto de sus films presentados.
Copa «Arte Foto», a la mejor película de 9,5 mm., a *Sin salida*.
Mención honorífica a los efectos en color de los films *Don Ezequiel Alvarez* y *Semana Santa en Guadix*, de don Aureliano del Castillo, de Guadix (Granada).

El Jurado ha estado compuesto por los señores don Juan Hernández Fernández, don Ramón Sierra Carrillo, don Mariano Ballester Navarro, don Gabriel López Hernández y don Rafael Hernández Fernández.



GRAN PREMIO DE AUVERGNE DEL CINE AMATEUR

La Asociación Departamental de Turismo de Clermont-Ferrand (Francia), convoca un concurso titulado «Gran Premio de Auvergne del Cinema Amateur» sobre el tema impuesto de «Lagos y volcanes de Auvergne». Se conceden numerosos premios en especies y en metálico. Inscripciones antes del 31 de octubre de 1956. Entrega de films antes del 30 de abril de 1957.

Local social: Prefecture du Puy-de-Dome. Clermont-Ferrand (Francia).



SELECCION DE FILMS ESPAÑOLES PARA EL CONCURSO INTERNACIONAL 1956 EN ZURICH

Los films amateurs que representarán a España en el Concurso Internacional de la UNICA, que tendrá lugar este año en Zurich (Suiza), en el mes de septiembre, son los siguientes:

CATEGORÍA ARGUMENTO. — *Las tijeras*, de Pedro Font Marcet, 15 mm., color.

CATEGORÍA FANTASÍA. — *Gessen*, de Felipe Sagués, 16 mm., color. *Angulos y polichinelas*, de José Mestres, 16 mm., blanco y negro.

CATEGORÍA DOCUMENTAL. — *Nostalgia*, de Enrique Fité, 16 mm., color.

La selección se ha efectuado, como todos los años, con el beneplácito de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, habiendo estado integrado el Comité seleccionador por el Vicepresidente de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, entidad miembro de la UNICA en España; el Delegado de Relaciones Exteriores de la misma Sección; y los representantes de las entidades «Agrupación Fotográfica de Cataluña», de Barcelona, «Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros (Sección de Fotografía y Cine)» de Barcelona, «Cámara Club» de Sabadell, «Sociedad Coral Juventud Tarrasense (Sección de Cinema Amateur)» de Tarrasa, «Agora Fotocine Club» de Oviedo, «Agrupación Fotográfica de León», «Ateneo Jovellanos» y «Agrupación Torrecerredo» de Gijón, «Agrupación Cine Amateur» de Lérida y «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur» de Murcia.

SOBRE LA PROHIBICION DE PRESENTACION DE FILMS A UN CONCURSO PREVIO AL DE LA U.N.I.C.A.

Por especial concesión, la Unión Internacional de Cineastas Amateurs ha autorizado la presentación en el próximo Festival de Cannes de aquellas películas que hayan de participar en el Certamen internacional de la UNICA que tendrá lugar en Zurich el mes de septiembre del presente año. La UNICA había decidido que ningún film participante en su concurso podría tomar parte previamente en otra competición internacional, pero ha adoptado ahora la decisión de hacer una salvedad en el caso del festival de Cannes, dado que el concurso de Zurich no se celebrará hasta septiembre.

CONCURSO ESPECIAL CON OCASION DEL CONGRESO DE 1956 EN ZURICH

La Oficina central suiza de turismo ofrece a los participantes en el Congreso un concurso especial cuyas condiciones son:

TÍTULO DEL FILM: *Pequeño viaje por Suiza*. (La ciudad de Zurich no debe ser el sujeto exclusivo, sino el punto de partida o de llegada del viaje.)

FORMATO: 16 mm., en blanco y negro o en color.

LONGITUD: 100 metros como mínimo.

FECHA DE CLAUSURA PARA ADMISIÓN DE LOS FILMS: 31 de marzo de 1957, en la Oficina central suiza de turismo (9, rue de la Gare. Zurich), con la mención: Concurso del Congreso de la UNICA 1956.

JURADO: Un miembro del OCST (Office central suisse du tourisme) y dos miembros de los clubs zúriches de cine amateur.

PREMIOS: 1.º premio: una semana de vacaciones en Suiza; 2.º premio: un «fin de semana» de tres días en Suiza; 3.º premio: un «fin de semana» de tres días en Suiza; todo ello para una persona.

Las decisiones del Jurado son inapelables. El OCST se reserva el derecho de reproducir los films premiados. Otros buenos pasajes de films pueden ser adquiridos mediante una remuneración apropiada.

(Viene de la página 12)

En los hombres sobresale el protagonista de *Las tijeras*, el de *La frágil felicidad*, el de *Noche de reyes* y el de *El puente*. Y en los niños también el de *Las tijeras*, el de *Aplicación: Mala*, el de *La receta* y la niña de *Noche de reyes*.

Observemos cómo abundan este año los personajes infantiles con sus problemas. Esto está bien. Lo que no lo está es la progresiva tendencia a las caminatas. No sé por qué los cineístas amateurs hacen andar tanto a sus héroes. Esto ya se acusó en años anteriores, pero en el presente llega a grados inexplicables como el de *El lechero*. Creo fué Salvador Mestres, el humorista del jurado, quien dijo que por lo menos hemos recorrido en este concurso veinte mil leguas de viaje terrestre.

NOTICIARIO

La revista «Correo Fotográfico Sudamericano» que se publica en Buenos Aires, en su número 770, 15 febrero 1956, contiene una información titulada «Ecos del Concurso y Congreso de la UNICA», en la cual se reproducen algunos fragmentos y se extractan otros del artículo «Triunfos resonantes en Angers», original de Delmiro de Caralt, que fué publicado en OTRO CINE, núm. 18.

— La revista francesa «Cinéma Privé» basa su artículo editorial del núm. 160, noviembre 1955, firmado por su director Pierre de Chateaumorand, en el artículo de nuestro Redactor-Jefe José Torrella «¿Hacia la desnaturalización del cine amateur?», aparecido en el núm. 15 de OTRO CINE.

EN SAN BERNAT DE MONTSENY...



...le espera un auténtico perro de San Bernardo para filmar dócilmente las escenas que le interesen.

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

CINEMATOGRAFIA AMATEUR

La única casa dedicada
exclusivamente al cine amateur



RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22 14 70
BARCELONA

MOTOCAMARAS
PROYECTORES
ACCESORIOS
PELICULA VIRGEN
PANTALLAS

—
ALQUILER
DE FILMS
8-9'5-16
MUDOS Y
SONOROS

—
SESIONES
A DOMICILIO

—
SALA DE
PROYECCION

—
REPARACIONES
MECANICAS
OPTICAS
ELECTRICAS

REVELADO
CONTINUO DE
COMPENSACION
AUTOMATICA

—
8-9'5-16
TODAS
LAS MARCAS

—
REVELADOS
INDIVIDUALIZADOS

—
COPIAS
TITULOS
TRUCAJES

—
REPORTAJES
DE BODAS.
COMUNIONES.
BAUTIZOS.
EXCURSIONES

ENVIOS A PROVINCIAS
FACILIDADES DE PAGO



MEDITACIÓN Y ALCANCE DE UN CURSO CINEMATOGRAFICO

No es un empeño fácil, ciertamente, llevar a cabo todo un verdadero curso cinematográfico, y por eso debe llenarnos de gozo a todos cuantos amamos el cine el que tal empeño se haya hecho realidad.

A todos nos alcanza el imaginarnos el esfuerzo que le haya podido costar al Cine-Club Monterols, de Barcelona, el realizar este su primer curso cinematográfico que, habiendo comenzado a primeros de febrero, se clausuró a mediados del pasado mes de abril. Nuestro mundo cinematográfico es un mundo un tanto artificioso: por un lado cierta inercia y un reconocido espíritu de grupo encerrado en sí mismo; por otro, un demasiado frecuente snobismo, cuando no una confusión de ideas que nos lleva a subdividir el fenómeno cinematográfico en compartimientos estancos, en detrimento de su propia esencia: del cine arte al cine comercial, o del cine amateur al profesional, van creándose confusiones y conceptos erróneos que en su esfuerzo ha querido superar el Cine-Club Monterols en este curso cinematográfico, dándonos una visión de conjunto valiente y universal que hace del cine un hecho artístico trascendente.

Dentro de su brevedad cronológica, porque hablar de cine con ambición formativa durante dos meses y medio es bien poco, este curso ha querido abarcar los más acuciantes problemas de la cinematografía. Sus sesiones, a razón de cinco por semana, han sido desglosadas por temas: así los lunes se habló de la técnica; los miércoles, de aspectos sociológicos y generales del cinema; los viernes de sus interpretaciones teóricas; los domingos por la mañana hubo prácticas de rodaje y, por la tarde, proyecciones de películas de cada una de las principales nacionalidades seguidas de conferencias dictadas por destacados profesionales.

Entre los temas estudiados dentro de cada sesión cabrá citar el de los ejes, el «raccord», el sonido, el tiempo del montaje, el vocabulario cinematográfico, el dibujo animado, el cine y lo social, el cine y lo económico, el cine y la moral, el cine y la crítica, el cine y la Iglesia... Entre los nombres a cuyo cargo iban los respectivos estudios están los del Dr. González-Simancas, José Torrella, José Castañer, Juan Gabriel Tharrats y los de otros elementos jóvenes del Cine-Club. En el capítulo de los profesionales hablaron: de la dirección, Lazaga y Berlanga; de la producción, Paolo Moffa; de la fotografía, Salvador Torres Garriga; del guión, Rafael Salvía y Comerón; del montaje, Isasi Isasmendi; del maquillaje, Antonio Turell; de la escenografía, Alfonso de Lucas, y de la técnica, Francisco Pérez-Dolz. En turno de proyección estuvieron Delmiro de Caralt y Enrique Fité por el cine amateur, y luego Méliès, Lang, de Sica, Clément, Rossellini, Kurosawa, Emilio Fernández, Berlanga, Renoir...

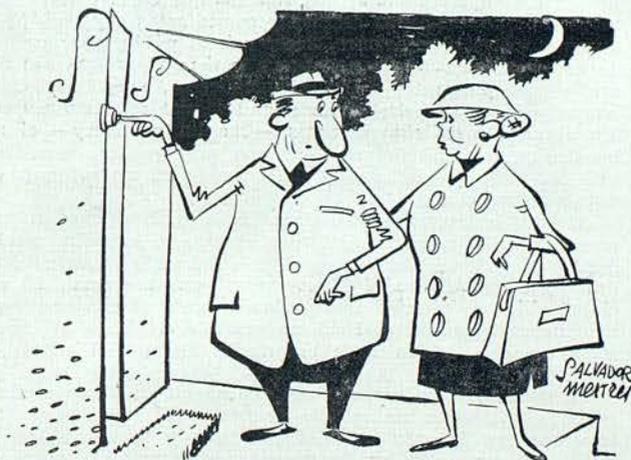
Esta sucinta lista es reveladora y tras su monótona transcripción se puede vislumbrar el alcance del curso, pero su verdadera esencia radica, además, en unos hechos que bien podríamos llamar revolucionarios. En efecto, el curso de Monterols no ha querido limitarse a una simple recopilación de temas y películas, sino a construir una verdadera estructura cinematográfica con firmes bases. La primera manifestación ha sido la importancia dada al conjunto de charlas destinadas a exponer las ideas de los teóricos del cine. El cine en general, y el nuestro en particular, peca tal vez por querer ser demasiado empírico, aprendido más con la cámara a cuestas que sobre el libro de teoría; es evidente que una debe complementar a la otra: no hay razón

para querer reinventar por cuenta propia lo establecido ya teóricamente por personas consecuentes; no hace ninguna falta pretender ser como Pascal cuando niño que dicen que reinventó los principios de la geometría... de Euclides. Porque demasiadas veces esto se olvida, ha querido insistir este curso sobre tal necesidad y así, en sus sesiones de los viernes se han ido exponiendo las teorías cinematográficas desde Canudo hasta nuestros días. El alcance de este propósito es muy elogiabile: no basta con conocer, a lo sumo, a los teóricos primitivos o llegar como meta final a Eisenstein, estudiados más como valores arqueológicos que como vigentes. En el curso se empezó con Canudo y Delluc, ciertamente, y se prosiguió con Béla Balasz, Arnheim, Pudovkin y Eisenstein, pero a partir de aquí se abrieron las ventanas de los climas enrarecidos y se prosiguió con Chiarini, Mario Verdone, Henri Agel, Renato May, hasta llegar a las recientes concepciones trascendentes del cinema que nos ofrecen Nino Ghelli y Jean d'Yvoire, de una tal importancia que hoy en día a ningún buen amante del cine le es lícito ignorar.

Pero no sólo aquí iba a llegar la realización del curso, sino que hemos dejado para el final la verdadera idea audaz que ha hecho que nos detuviéramos a considerarlo en este artículo. Como colofón y resultante de los conocimientos técnicos y teóricos expresados se ha venido realizando los domingos por la mañana una película que es verdaderamente toda una introducción a la técnica del lenguaje cinematográfico. El hecho consistió en realizar la idea pirandelliana de hacer una película que explicara cómo se hace una película. El valor pedagógico de la misma salta a la vista, sobre todo si se considera que tiene una doble eficacia, pues a su rodaje han asistido los cursillistas, que a su vez han intervenido en las tareas secundarias de realización, y porque luego, una vez montada la película, ha de servir de lección constante tantas veces cuantas sea proyectada. La película didáctica en cuestión ha sido fotografiada por Salvador Torres Garriga, bajo la dirección de Pérez Dolz y con montaje a cargo de Isasi Isasmendi. Sin lugar a dudas, bien podemos decir que ésta es la única película de tal índole que se ha realizado cuando menos en todo el occidente europeo, toda vez que por ahora no tenemos noticias de las prácticas de las escuelas cinematográficas de ámbitos más lejanos.

En definitiva, debemos rendirnos ante la evidencia del éxito obtenido por este primer curso cinematográfico, cuya intención primordial parece definirse en la idea rectora de Mario Verdone en su estudio sobre los intelectuales y el cinema, de que hay que esforzarse para que los verdaderos intelectuales lleguen al cine y para que los verdaderos cineastas tengan una sólida formación intelectual, aproximación mutua que debe redundar, ni más ni menos, en beneficio del cinema, que es, a última hora, lo que a todos sus amantes debe interesarnos.

J. R. BISBE



—Seguro que están en casa. Son cineístas amateurs de los que se cierran a cal y canto.

ACTIVIDADES

CLUB UNIVERSITARIO DE TORTOSA. — Primeras charlas sobre cine: Víctor Canicio «El cine español», Fernando de Torres «Lo social en el cine», Jaime Arnal «El sonoro». (Días 28, 29 y 31 marzo 1956.) Proyección de *Monsieur Verdoux* (1 abril).

CINE CLUB UNIVERSITARIO DEL SEU, BARCELONA. — 5 abril: *El infierno verde* y *Viva Zapala*. 12 abril: *La gran ilusión* y *El río*. (Estas dos sesiones, en colaboración con la «Asociación de Escritores Cinematográficos»). 15 mayo: *Les charmes de l'existence* y *Les amants de Verona*. 30 mayo: *El acorazado Potemkin*.

CINE CLUB UNIVERSITARIO DEL SEU, SALAMANCA. — Ciclo «El cine y los niños». Primera sesión: Cine infantil; *La chèvre de M. Seguin*, dibujos y *El nuevo Gulliver*. Segunda sesión: *El niño en su mundo (I)*; *Bim* y *Crin blanc*. Tercera sesión: *El niño en su mundo (II)*; *El sol sale mañana* y *Poil de Carotte*. Cuarta sesión: *El niño como elemento cinematográfico*; *Capitanes intrépidos* y *El pequeño rey*.

AGRUPACION DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS, DE BARCELONA. — 17 marzo: Charla por Luis G. de Blain y *El forastero*. 24 marzo: Charla por Sebastián Gasch y *Charlot en el bar* y *Tiempos modernos*. 21 abril: Charla de Juan Francisco de Lasa sobre el libro «Historia de Charles Laughton» y proyección de *Rebelión a bordo*. 27 abril: Charla de Juan Francisco de Lasa sobre el libro «Charlots» y proyección de *Monsieur Verdoux*. 5 mayo: Charla del mismo sobre el libro «Historia en cien palabras del cine español» y proyección de *Cómicos*.

CINE CLUB ORENSE. — 9 marzo: *El último caballo*. 4 abril: *Vivir en paz*.

CINE CLUB UNIVERSITARIO, DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. — 4 marzo: *La barrage de la Girotte* y *Le petit Roi*.

11 marzo: *Suite française* y *Poil de carotte*. 18 marzo: *Pequeñas ciudades suizas* y *La última oportunidad*. 15 abril: *Mascarada* y *Mazurca*. 10 mayo: *Sinfonía en azul*, *Sinfonía en color*, *Balele* y *El espectro de la rosa*.

CINE CLUB DE ZARAGOZA. — 6 abril: Documentales franceses de Georges Rouquier. 12 abril: *Mi hijo, profesor* y *Vivir en paz*. 8 mayo: *Me hicieron un fugitivo* y *El ídolo caído*. 11 mayo: *Siempre dinero* y *La balada de Berlín*. 15 mayo: Documentales canadienses e ingleses.

CINE CLUB PONTEVEDRA. — 26 febrero: *El Greco en su obra maestra* y *La puerta del cielo*. 18 marzo: Cortometrajes franceses. 1 abril: *Goya* y *Corazón de piedra*. 8 abril: Documentales daneses. 22 abril: *Museo Cerralbo* y *Tiempos de esplendor*.

CATOLICISMO Y CINE

— En Valladolid, la Delegación Provincial de Información y Turismo celebró del 20 al 25 de marzo de 1956 su PRIMERA SEMANA DE CINE RELIGIOSO. Se proyectaron los films *Una cruz en el infierno*, *Cristo*, *Balarrasa*, *La mies es mucha*, *La guerra de Dios* y *El Judas*.

— Organizada por el Centro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, de Alcoy, se celebró en la industrial ciudad alicantina del 30 de abril al 5 de mayo de 1956 una PRIMERA SEMANA DE ORIENTACION CINEMATOGRAFICA EN HOMENAJE AL PAPA, bajo la presidencia del Excmo. y Rdmo. Sr. Obispo de Coria. El tema de la Semana fué «Necesidad de una mayor comprensión de los valores del cine». Conferencias: «Lo real y lo fantástico del cine», «Principios rectores de la actitud del espectador ante un final», «Elementos del lenguaje cinematográfico», «El movimiento verista del cine italiano», «La influencia del cine: ambiente, moralidad, superficialidad» y «El niño y sus reacciones ante el cine». Proyecciones: *Ladrón de bicicletas*, *Qué bello es vivir*, *Napoleón*, *Milagro en Milán*, *La balada de Berlín* y documentales. Después de cada proyección hubo discusión y coloquio.



«LA COMEDIA EN EL CINE». — De John Montgomery. — Editorial A. H. R. — Barcelona.

El género cómico ha tenido un peso muy considerable en la historia y el desenvolvimiento del cine. Especialmente durante todo el período silente, en que las prerrogativas visuales fueron el trampolín para que una gran hueste de payasos y artistas procedentes en su mayoría del «music-hall», hallaran en el cine ancho campo para manifestar sus aptitudes histriónicas.

Este libro de John Montgomery describe desde el nacimiento del cine hasta nuestros días lo más sobresaliente de este género. En él aparecen todos los cómicos que en el cine han sido, todos los más afamados artistas y comediantes cuya misión fué, durante varias generaciones, hacer reír al público. De cada uno de estos cómicos se da una breve noticia biográfica, su filmografía más destacada y, en algunos casos, una definición del humor y los trucos empleados por el cómico con más asiduidad. En algunos casos excepcionales —Chaplin y Disney— el autor les dedica un capítulo completo, por más que creamos discutible la inclusión de la obra del segundo en un volumen dedicado al cine cómico.

Al detalle individual se unen las consideraciones sobre el proceso evolutivo global del cine cómico y, también, su lento declive a partir de la tercera década del siglo, cuando la palabra dió al traste con el humor genuinamente visual. El autor circunscribe su examen casi exclusivamente al cine anglosajón, habiéndose agregado al final un capítulo dedicado al cine cómico español, debido a la autorizada pluma del crítico Juan Francisco de Lasa.

La obra tiene un carácter específicamente divulgativo sin que pueda considerarse un estudio profundo del tema, pero es interesante por la gran cantidad de datos y la información que aporta sobre una de las facetas más cuantitativas y cualitativas del cine.

J. BALAGUER

PUBLICACIONES DEL CINECLUB DE OPORTO (Portugal)

El Cineclub de Oporto es uno de los más activos no sólo del vecino país, sino de toda la Península. Una de sus particularidades más interesantes es la celebración de sesiones infantiles, de las que lleva realizadas unas sesenta (que nosotros sepamos, tan sólo ha sido imitado en España por el Cineclub de Zaragoza y aún en fecha reciente). Junto con programas de sus interesantes sesiones, hemos recibido de dicho Cineclub tres cuadernos editados bajo su nombre. Uno de ellos se titula «Cinema português (Retrospectiva 1923-1942)» y en él se glosan la «infancia» y la «adolescencia» del cine portugués cifradas en las dos fechas del título. Otro, debido, como el anterior, a la pluma de Alves Costa, se titula «Breve história da imprensa portuguesa» y es un inventario agudamente comentado de todas las publicaciones cinematográficas de carácter periódico que se han editado en Portugal. El tercer cuaderno, que es ya un libro con 120 páginas, está dedicado al tema de «El cine y los niños» y contiene textos de autores diversos, en los que se estudian los problemas planteados por la asistencia de los menores al cine y la creación de un cine expofeso para niños. Contiene además, una bibliografía sobre el tema y el decreto-ley que reglamenta en Portugal el acceso de los menores a los espectáculos públicos. Los tres cuadernos son profusamente ilustrados y constituyen un esfuerzo, muy bien orientado, que acredita la vitalidad de un cineclub.

LAS PUBLICACIONES DEL I. D. H. E. C.

Es conocida en Francia la actividad del I. D. H. E. C. (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) funcionando bajo el patronato del Centro Nacional de la Cinematografía y cuyo objeto es formar jóvenes técnicos.

Al margen de esta actividad principal, y completándola en el terreno de la cultura, el I. D. H. E. C. edita unas «Fichas Filmográficas» sobre las principales películas. Estas fichas, redactadas generalmente por alumnos del I. D. H. E. C., constituyen preciosos elementos de documentación y de estudio sobre las películas más importantes. Son indispensables para los dirigentes de Cineclubs, periodistas y a todos aquellos que quieran penetrar en el carácter y las tendencias del cine francés en estos últimos años.

Más de cien fichas (que ocupan varias páginas) han aparecido ya, refiriéndose a películas antiguas o recientes. Señalemos entre estas últimas publicaciones: *Le salaire de la peur* (núm. 88), *Orphée* (núm. 95), *L'amour d'une femme* (núm. 106); *Juliette ou la clef des songes* (núm. 107), etc.

Estas fichas, cuyo precio oscila entre los 60 a los 100 francos, pueden ser pedidas directamente al I. D. H. E. C. (92, Champs Elysées. — París 8.º). La lista de las fichas disponibles se envía a quien lo solicita.

MAHIER



MAHIER FILMS

Provenza, 215, pral. Tels. { 37 73 86
37 15 33

B A R C E L O N A

Se honra en ser la PRIMERA Distribuidora de películas que presenta en España sus selectas producciones simultáneamente en las versiones de 35 mm. y 16 mm.

Vd. puede proyectar en su sala los principales éxitos mundiales **cualquiera** que sea su tipo de proyector.

AVANCE DE LA 1.ª LISTA



AFRICA BAJO EL MAR

Por Sofia Loren - Steve Barclay

NAGANA

Por Bárbara Laage - Renato Baldini

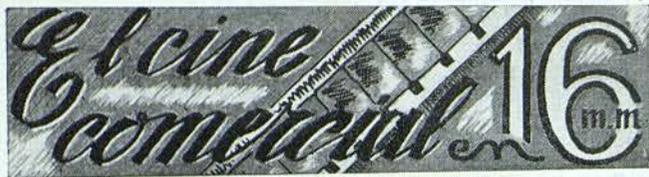
EL JAPÓN BAJO EL TERROR DEL MONSTRUO

FILM DE APASIONANTE ARGUMENTO Y ACCION



MAHIER FILMS lanza al mercado de 16 mm. films de palpitante actualidad.

Solicite a MAHIER FILMS, calle Provenza, 215, pral, condiciones de alquiler.



IMPORTANCIA DEL CINE EN 16 MM.

Por J. M.^o TINTORÉ

La industria cinematográfica es de las que, en menos tiempo, ha conseguido alcanzar mayor desarrollo y difusión, convirtiéndose en un espectáculo mundial. Raro es el núcleo de población del más apartado rincón de la tierra que no conozca el Cine, ya por medio del llamado paso universal, bien por el de formato reducido, y las principales figuras interpretativas, las marcas de ciertas productoras, sus directores, etc., son de sobras conocidas en todas las latitudes del globo.

Además, gracias al 16 mm. el Cine no sólo es un espectáculo recreativo para las masas, sino que se ha convertido también en un instrumento de eficaz ayuda en el campo de la enseñanza y para el investigador científico.

Por todo lo cual, el Subsecretario del Espectáculo del Gobierno Italiano, On. Giuseppe Brusaca, al referirse al 16 mm. ha dicho: «El cine de paso reducido realiza un servicio social, por cuanto penetra capilarmente en todas las zonas periféricas y permite a los sectores de población menos dotados económicamente asistir a proyecciones culturales y científicas, así como igualmente gozar de singulares films de espectáculo».

Así pues, en el Cine de 16 mm. se reúnen dos aspectos muy interesantes: el puramente recreativo y el de tipo didáctico; el que ayuda al recreo del espíritu y el que viene a fomentar y elevar el nivel cultural del pueblo.

Una vez más, el Cine de 16 mm. va a jugar un importante papel, y en esta ocasión va a ser colaborando en la III Reseña Internacional Electrónica, Nuclear y Telerradiocinematográfica, que se celebra del 28 de junio al 15 de julio, en el Palacio de los Congresos de la ciudad de Roma; el cine de paso reducido será el método más utilizado para demostrar y difundir los grandes adelantos técnicos habidos en la materia Físico-Nuclear y en su aplicación a la Radio y Televisión.

Un amplio sector del Palacio de los Congresos había sido habilitado como Exposición del Cine de Paso reducido, presentando las mejores firmas mundiales del ramo, sus respectivos equipos y utillajes cinematográficos, de rodaje, laboratorio y de proyección, para que así tanto técnicos como público en general puedan tener la oportunidad de conocer las más recientes orientaciones de la técnica del Cine de 16 mm.

Y teniendo en cuenta además la falta de una «Unión Internacional», que sea base de intercambio de las diversas iniciativas para una mayor penetración de la Cinematografía de Paso Reducido en sus peculiares sectores de aplicación, con motivo de la III Reseña, se promueve la constitución de una Federación Internacional del Cine de 16 mm., proyecto al que también ofrece su alto patrocinio la UNESCO.

Durante el desarrollo de este interesante certamen, tiene lugar la celebración de un concurso del film de paso reducido, en sus tres aspectos:

1.º Films espectáculo producidos en 35 mm. y editados posteriormente en 16 mm.

2.º Films de aficionados, en sus cinco categorías:

- a) Argumentales.
- b) Dibujos animados.
- c) Documentales.
- d) Científico-didácticos.
- e) Films de fantasía.

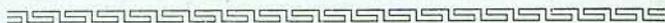
3.º Films científicos producidos en 16 mm. con asuntos concernientes a la investigación científica y a las aplicaciones de la Física Nuclear Electrónica.

También se ha establecido un Premio especial, para galardonar al mejor documental de 16 mm. referente a la IIIª Reseña,

films que han de haber sido presentados tres días antes de la clausura del certamen.

Los organizadores de este Festival Internacional, que bajo el patrocinio de la Presidencia del Consejo de Ministros del Gobierno italiano se lleva a cabo, han cursado invitación a nuestro país para concurrir al mismo, bien con películas profesionales sobre las materias citadas, bien a base de films de nuestro cine de aficionados, que, a decir verdad, son considerados en Italia como de los mejores.

Nuestro deseo es que éstos hayan recogido la gentil invitación, y podamos ver a España triunfar una vez más en el campo de la cinematografía de 16 mm., y así demostrar que nosotros también creemos en el magnífico porvenir que espera al Cine de Paso Reducido, y que también estamos convencidos de la importancia del cine de 16 mm.



TALLER MECANICO DE APARATOS
CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5
Y 8^{mm}, MUDOS Y SONOROS
PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK
AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Julio

JULIO CASTELLS
 FERLANDINA, 20
 TELÉFONO 31 07 39
 BARCELONA



LA BIBLIOTECA DEL CINEMA
 de DELMIRO DE CARALT
 Escuelas Pías, 103 BARCELONA

✶

AGRADECERÁ OFERTAS
 por escrito
DE LIBROS RAROS O CURIOSOS SOBRE CINEMA



EL MARAVILLOSO PROYECTOR DE CINE DE 16 MM. TAN ESPERADO

MODELO **MARIN-75** MAGNETICO

Borra, graba y reproduce sonido por pista magnética

Reproduce sonido fotográfico

CONJUNTO EN UNA SOLA MALETA - ESTUCHE BELLAMENTE PRESENTADA

¡Un extraordinario proyector como no podía imaginárselo jamás!

Fabricado por

Cinematografía MARIN

Balmes, 178 - Teléfono 27 97 63
BARCELONA

AGENCIAS:

ALMERIA: D. José Góngora Casti-
llo. Rbla. Alfarrerros, 67.

BARCELONA: Casa Alexandre; Ci-
nematografía Amateur; Georgia.

BILBAO: D. Ricardo Marin. Bai-
lén, 1.

CASTELLON: Radio Jovino. Ma-
yor, 111.

CORUÑA: Industrias Varias Miran-
da. Marcial del Adalid, 4.

MADRID: D. Enrique Plo. Valleher-
moso, 42.

PALMA DE MALLORCA: Frau y
Arague. Pl. España, 5.

STA. CRUZ DE LA PALMA: D. An-
tonio Herrera. A. Cabré Pont, 40.

STA. CRUZ DE TENERIFE: Radio
Mundo. San José, 13.

SEVILLA: D. Salvador Manzano.
Cuna, 35.

VALENCIA: Cinematográfica Berna-
beu. Alcoy, 9.

VALLADOLID: Optica Iris. Ferrari,
n.º 11.

DISTRIBUCIÓN DE PELÍCULAS SONORAS
DE LARGO METRAJE EN 16 MM.

SOLICITE CATÁLOGOS DE LOS INTERE-
SANTÍSIMOS TÍTULOS





CADA
ESTACION
TIENE
SUS
TEMAS...

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



Del film
Arcadio
T. R.
PLA

ADEMÁS