

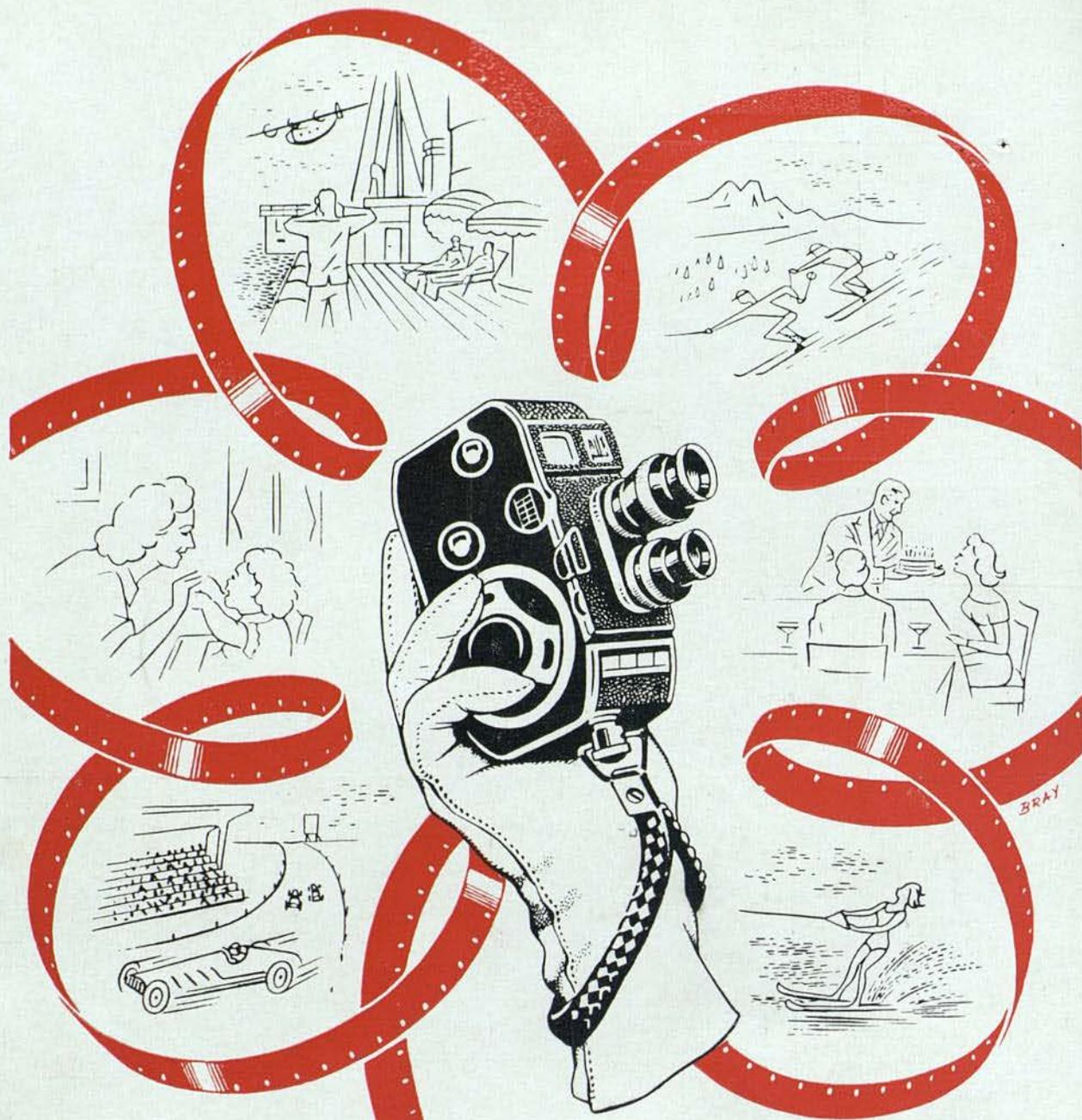
AÑO V - 1957 - N.º 28

PERSONA Y PERSONAJE EN CHAPLIN
ROSSELLINI
BAJO EL SIGNO DEL TERROR
EL SONIDO, MEDIO EXPRESIVO
SOBRE EL AUTOR DEL FILM
EL EJE ÓPTICO
CONVOCATORIAS DEL CEC PARA 1957-58
NUEVAS PELÍCULAS EN 16 MM.



FilmoTeca
de Catalunya

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



Filme su vida



ACUERDOS
DE
VERANO

AÑO V 1957 NÚMERO 28

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la
SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de CataluñaRedacción y Administración:
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85Redactores-Jefe:
JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA
Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86Distribución en Portugal:
SERVIÇO INTERNACIONAL DE INFORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
Rua Morais Soares, 119 - 3.º - LISBOAPublicidad:
PUBLICIDAD BORRÁS
Paseo de Gracia, 87 - Teléfono 37 58 29 - BARCELONA

Sumario

- Portada Del cortometraje francés "Dimanche à Pékin.
- Editorial Acuerdos de verano.
- Artículos José Palau: La persona y el personaje en la obra de Charles Chaplin.
Juan Ripoll: Rossellini, redentor de la realidad.
J. Montoriol: Bajo el signo del terror.
M. Somacarrera: Julio Verne y sus predicciones sobre el sonido y las proyecciones filmicas.
Tomás G. Larraya: Hablemos del sonido.
Tomás Galant y D. Giménez Botey: Opiniones en torno a la personalidad del autor en la obra cinematográfica
- Información El intrusismo.
San Sebastián, certamen paradójico.
Selección española para el XIX Concurso Internacional. Roma, 1957
- Secciones El cine amateur.- Para el principiante.- Compra-venta de ideas.- Concursos (Convocatorias de la Sección de C. A. del C. E. de C. para 1957-58) - Nombres nuevos del cine amateur.- Consultorio técnico.- El obturador variable.- Cine comercial en 16 mm.- Bibliografía.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85	
5 números	100 Ptas.
Suscripción de protector (5 números)	300 »
Portugal (5 números)	120 \$
Demás Naciones (5 números)	150 Ptas.
PRECIO DEL EJEMPLAR	20 »

CUALQUIER sesuda encuesta estadística nos revelaría seguramente que en el estío se trabaja menos que durante el resto del año. Sin embargo, la Junta de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña ha trabajado este verano último por lo menos como en pleno curso.

De reuniones celebradas en mangas de camisa durante noches calurosas del solsticio han surgido las tres convocatorias —TRES— para otros tantos Concursos a celebrar durante el curso 1957-58 que publicamos en la correspondiente sección de este mismo número.

No recordamos que nunca la convocatoria del Concurso Nacional se redactara con tanta anticipación. Y justamente se ha batido este record ahora, en que por vez primera se convocan simultáneamente nada menos que tres certámenes. Ya el curso pasado se introdujo un nuevo certamen: el de excursiones y viajes, y se insinuó su carácter de tanteo con intenciones de crear aún alguno más a fin de descongestionar — digámoslo así, aunque no nos satisface la palabra en este caso concreto — el Concurso Nacional.

En este nuevo curso se sostiene el certamen de films de excursiones y viajes, pero añadiéndole los reportajes, y se establece una "competición de estímulo" que abarca todos los géneros cinematográficos y cuya particularidad estriba en estar limitada a cineastas que no hayan participado aún en el Concurso Nacional o que, habiéndolo hecho, no hayan conseguido superar la "mención honorífica".

Este es el concurso menor que realmente faltaba para completar el plan de descongestión (¡y dale con el vocablo ese!) y de dignificación del Concurso Nacional. El de films de excursiones y de reportajes reduce el más numeroso y menos cualitativo contingente de cintas de amateurs, y el de principiantes (o aun no "consagrados" con medalla en un Concurso Nacional) evita participaciones que pueden desentonar en un certamen de rango nacional y tiene la virtud, además, de estimular la concurrencia de cineastas que nunca o muy raramente se decidirían a participar en el concurso "grande".

Otro acuerdo importante surgido en plena céntrica es el de la Junta General de la Sección (que sólo se reúne una vez al año y precisamente en verano) relativa a OTRO CINE. En virtud de tal acuerdo, a partir de 1958 nuestra revista sufrirá probablemente una señalada innovación, la cual consistirá en la edición de un suplemento mensual que con la puntualidad posible mantenga al vivo la información cineística amateur entre número y número. En el próximo número de fin de año, daremos detalles concretos de este proyecto que actualmente se halla en vías de estudio por parte de la Directiva de la Sección y de la Redacción de OTRO CINE.

LA PERSONA Y EL PERSONAJE EN LA OBRA DE CHAPLIN

Por JOSE PALAU



O CUPARSE de Charlie Chaplin, de «Charlot», constituye una tentación permanente para cuantos escriben sobre temas cinematográficos. Y no obstante, si el tema es de los más sugestivos, ¿cómo no comprender que de todos es el más arriesgado? Arriesgado, claro está, para el escritor que responsabilizándose en sus tareas sabe lo mucho que se ha publicado sobre este autor y su personaje y, por lo mismo, sabe cuán difícil es en tal caso no repetir lo que se ha dicho anteriormente. La circunstancia de contar con una bibliografía abundante es para desanimar a cualquiera que pretenda nuevamente llamar la atención de sus presuntos lectores sobre la importancia y la significación de este singular personaje, el más popular de cuantos se han dado a conocer en la pantalla.

Sin embargo, vamos a correr este riesgo por considerar que la actualidad del tema se ha incrementado últimamente debido a la reposición de obras tan considerables como *El chico*, *La quimera del oro* y *Luces de la ciudad* — la segunda esperamos verla la próxima temporada —, las cuales, debidamente reimpresas, han vuelto a rodar por el mundo. Con esto se ha conseguido que los innumerables espectadores pertenecientes a la generación más joven hayan podido conocer estas películas memorables de las que tanto habían oído hablar. Estas reposiciones, a base de copias en flamante estado, han permitido verificar aquello de lo que, por otra parte, ya estábamos convencidos: la perennidad del arte chapliniano en lo que constituye su creación máxima, el personaje llamado Charlot. A despecho de los cambios sobrevenidos desde la primera aparición del famoso vagabundo, este tipo permanece vivo e interesante, demostrando con su permanencia hasta qué punto responde a un arte cabal que ha sabido dar cuenta de una creación entrañablemente humana.

He aquí que nuestra época ha visto la unificación material del mundo, en espera de que con el tiempo se llegue a la deseada unificación espiritual. Unificación material que no ha podido darse hasta nuestros días. Siempre había existido el sentido de lo que un célebre historiador americano llamaba «el sentido de la frontera», sentido que aludía a un más allá desconocido, a

una tierra por explorar, a un «finisterrae». Actualmente, el hombre ha recorrido en todas direcciones su hogar planetario. Y por primera vez, en tal situación, pudo surgir, como exponente de esta nueva constelación social, un hombre universal: Charlot. Se calcula que son más de cuatrocientos millones de personas desparramadas por todas las latitudes las que están más o menos familiarizadas con esta popular figura. Popularidad que se debe, no sólo a la genialidad con que fué forjada por su creador, sino también a la enorme difusión del espectáculo cinematográfico.

Charlot viene a ser el «alter ego» de Chaplin. Es el seudónimo de que se sirvió, hasta el advenimiento del cine hablado, para comunicarnos sus confesiones. Resulta que el personaje ha cobrado tanta existencia que ha llegado a suplantar al autor. ¡Cuán interesante resultaría, por lo tanto, una biografía de Charlot a la manera como Unamuno concibió la de Don Quijote y Sancho! Transfiriendo la anécdota al ámbito de la categoría, por decirlo en términos orsianos, Charlie Chaplin ha dado a luz a un personaje que es más que un tipo cualquiera. Representa un arquetipo rico en significaciones con respecto a la situación del hombre en el mundo.

Con ser un sujeto tan singular, tan excéntrico, corresponde a un personaje realísimo con el que todos hemos simpatizado. No habría alcanzado tal grado de popularidad de no encontrar un eco profundo en nuestra vida emocional más íntima y constante. Presentimos, de manera más o menos oscura, que más allá de las apariencias existen vínculos secretos por los cuales el destino de este hombrecillo tiene mucho que ver con el nuestro.

Las aventuras y desventuras de Charlot han ejemplificado la situación del hombre abandonado que siente imperiosa la necesidad de anular una insoportable soledad mediante el amor. Afán y exigencia que han de verse frustrados una y otra vez.

Sin duda, la mayoría de los espectadores que acuden a Charlot para divertirse serán incapaces de reconocerse en aquel raro vagabundo cuyos sustos y carreras resultan tan hilarantes, mayormente cuando ellos

advertirán que las desventuras y fracasos del personaje parecen dimanar de su falta de sentido práctico, un sentido del cual ellos se consideran bien provistos. Y, no obstante, ¿cómo atreverse a negar que más allá de las diferencias individuales, del grado de éxito y de fortuna que nos puede corresponder en lote, cómo negar, decimos, que esta visión del hombre como un ser excéntrico, es decir, desorbitado con relación a las realidades materiales y sociales que le envuelven, como un ser perdido y arrojado a un mundo que no acaba de comprender, es una visión en la cual cada uno puede reconocerse? Naturalmente, se trata de una caricatura, pero también la caricatura caracteriza una determinada fisonomía. La denuncia con un grafismo elocuente, si bien intencionadamente deformante de acuerdo con una voluntad de expresión que trata justamente de poner al descubierto los rasgos considerados como más peculiares, como más genuinos.

El humor que se descarga en la caricatura representa una estrategia defensiva con la que mitigar la áspera dureza de la vida. Chaplin se defiende de la miseria con la risa. Se ríe de sí mismo. Al crear a Charlot se convierte en espectáculo, con lo cual encuentra aquel alivio que todo artista halla siempre al proyectar en su obra sus cuitas personales. No es este el sitio para desarrollar una teoría del humor destinada a poner de manifiesto hasta qué punto esta actitud desempeña una función compensadora en la vida emocional del hombre. Función que explica por qué tantas veces detrás del humorista se oculta un pesimista empedernido. El caso es que Chaplin habrá sido un maestro genial en el arte de esgrimir esta arma defensiva. Su personaje es una insuperable caricatura del hombre ocultándose detrás de la máscara. El sombrero fuerte dice rango; el bigote recortado, presunción; el bastón, seguridad y aplomo. Todo lo que más falta le hace.

Probablemente haya sido André Gide el que ha dicho la palabra definitiva sobre el arte chapliniano cuando escribió: «Chaplin ha conseguido ponerme de acuerdo con todo el mundo». Este artista tan popular y a la vez tan representativo — lo uno explica lo otro — ha realizado la incomparable hazaña que supone disponer y servirse de un lenguaje entendedor para todo el mundo sin excepción. Decíamos que se trata de un hombre universal y al decirlo pensábamos en que sus cintas han podido proyectarse con éxito en todas las latitudes, pero también resulta universal porque ha cautivado a todo el mundo sin distinción de clases, lo mismo en lo que se refiere a los valores espirituales como a los materiales. Una unanimidad semejante es el mejor testimonio del grado de extensión y de profundidad a que responde el personaje.

Un personaje que murió con el advenimiento del cine hablado. Chaplin pensó con razón que no sobreviviría a la prueba que significaba la palabra y el diálogo. Habría sido infiel a sí mismo. Había conservado una identidad tan rigurosa a través de todas sus múltiples aventuras que de abandonar su actitud primitiva habría significado un desatino. Desaparecido, después de sus peripecias en el mundo mecanizado de hoy, un mundo en el cual el hombre puede convertirse en un empleado en toda la fuerza del término, es decir, pasar a ser «algo» que se emplea, como se emplea un instrumento (que es lo que vimos en su última película titulada

Tiempos modernos), Chaplin ha cedido el puesto a otros personajes. Estos revelan ciertos rasgos fisonómicos que recuerdan a su antecesor. Diríamos que Monsieur Verdoux y Calvero pertenecen a la misma familia. El autor ensaya otros seudónimos, pero le cuesta encontrar aquella exuberante imaginación, aquella fértil fantasía que durante tantos años le permitió prodigar a manos llenas las invenciones y ocurrencias más divertidas que nunca iluminaron las pantallas del mundo.

José PALAU



CHARLOT HA CAÍDO A LO MÁS BAJO

Declaraciones de Mary Pickford sobre Chaplin

Mary Pickford ha estado recientemente en Barcelona. En una entrevista publicada por Del Arco en «Destino» aparecen estas fuertes declaraciones sobre su ex consocio en la fundación de «Artistas Asociados»:

«—El (Charlot) representaba a la humanidad desahuciada y su filosofía dignificaba su vida miserable, para esperanza de todos. Era un mensaje de amor. Cuando hizo *El dictador* fué su primera equivocación, y *Monsieur Verdoux* fué feo, repugnante y desagradable.

—¿Y *Candillejas*?

—Gustaron momentos de arte, pero el argumento, un viejo enamorado de una joven, es un fermento de disolución social. Charlot fué el artista más grande del mundo, y ha caído a lo más bajo. Él no tenía privilegio, ni derecho, a matar a Charlot, porque ha matado algo que era de todos.

—Le obligaría a evolucionar su edad.

—Charlot era un personaje sin edad; solamente él podía interpretarlo. Las otras películas posteriores pudieron ser interpretadas por otros; Adolphe Menjou pudo haber hecho *Monsieur Verdoux*, *El dictador* y *Candillejas*. Yo sólo pude hacer papeles de ingenua. Charlot pudo continuar en Charlot. El desastre mayor a nuestro cine no era necesario.»

ROSSELLINI,

REDENTOR DE LA REALIDAD

CONCEPTO TRASCENDENTE DEL CINE. — Debemos a Jean d'Yvoire, teórico francés del equipo «Telé Ciné» la revisión del concepto tradicional del cine para elevarlo a la categoría de trascendente. Resumiéndola, la tesis de d'Yvoire se remonta a la misma esencia del arte cuando, en sus principios, era expresión del sentimiento de lo sagrado y la técnica se identificaba con el rito. Al cabo de miles de años, el arte se ha ido volviendo progresivamente laico, hasta el punto de llegar a ser, de puro realista e independiente, casi la antítesis de este sentido religioso. Pero llega el cine y, arte sin ninguna tradición trascendente, es a él a quien corresponde cerrar este círculo evolutivo para darnos de nuevo la fusión de ambos conceptos: arte y religión. En efecto, el cine, en cuanto a forma expresiva, carece de toda clase de límites que, por otra parte, la técnica le ayuda a romper; vamos hacia un «cine total» que encierra en sí un alto espíritu demiúrgico: el cine nos rescata la realidad, nos la devuelve pura, tal como es ella en sí, sin mixtificaciones y, poderosamente, se apropia de todo lo sensible, dando a cualquier objeto banal un alto valor poético, cuya intensidad sólo depende del contexto, eso es, del montaje.

Esta constante transfiguración nos da la idea de un cine *redentor de la realidad*, en cuanto la trasciende, la sublima hacia todas las dimensiones (el mismo San Agustín habla de que «las mismas piedras esperaban la salvación»). Ello da poder al cine, a través de su sugestión, de devolver a la masa amorfa del mundo de hoy la espiritualidad perdida. «En vez de ser un instrumento de esclavitud o embrutecimiento, debería ayudar a los hombres de buena voluntad a elevarse, a encontrarse al nivel de los valores más elevados y hacerse así *católico*, lo que no ha de significar una mentalidad y una obra parciales, sino al contrario, y según la etimología de la palabra, una comunión de los hombres en el amor *universal*.»

Pues bien, toda esta ambiciosa teórica que puede parecer una quimera, nos la ha hecho realidad tangible un cineasta como es Roberto Rossellini.

EL ESTILO Y EL MITO. — En verdad, que pocos hombres han sido tan denostados y discutidos, no sólo en el campo del cine, sino del arte, como Rossellini.

Dueño de un estilo desconcertante, por lo que tiene de antitradicional, Rossellini abre con su obra una nueva era del cine, por más que parezca atrevida tal afirmación. El «caso» Rossellini queda planteado con unas palabras suyas en el curso de una entrevista, cuando él preguntó a sus propios interrogadores si el hecho de verse tan combatido era provocado por escoger temas no cinematográficos o por tratarlos en forma anticinematográfica.

Para Rossellini, el cine no tiene límites; no es un lenguaje ordinario y ordenado de antemano, sino un descubrimiento personal. Técnicamente, trabaja sin guión y sin buscar los consabi-



En EUROPA 51 se expone una idea de clara raíz ascética: no hay amor sin dolor.

dos trucajes y «efectos cinematográficos» tan usados por tantos virtuosos, sino sin subrayar con la forma ningún momento importante de sus argumentos. Para Rossellini lo único que importa es el ritmo, y eso, dice, no se aprende, sino que se lleva dentro; por otra parte la ausencia de formalismos se justifica por el mismo hecho de que en la vida las cosas importantes se dan del mismo modo que las superfluas. La propia vida es una inagotable fuente de interés dramático y, atraído por ella, Rossellini no va a la caza de momentos culminantes, sino tan sólo de momentos cotidianos, de trozos de vida, para darnos así, en sus obras, no arquetipos, sino simplemente hombres. El hombre y su problemática espiritual, le aquí por lo que se afana este autor de cine; al modo a como el cine tradicional trata al personaje en función del guión y la cámara, eso es, dándonos primero el ambiente y luego el personaje situado en él (el consabido paso del plano general al primer plano), responde Rossellini dándonos primero el hombre y, luego, con la cámara tras él, el ambiente en que se mueve, el ambiente que le es propio.

Este interés por el hombre es ni más ni menos que amor. Rossellini, verdadero fundador del tan traído y llevado «neorealismo», habla de él como de una posición moral para interpretar el mundo, más que como una posición estética; el neorealismo consiste en seguir a un ser con amor, en todas sus vivencias e impresiones. Entonces, lo que importa, no son, pues, los acontecimientos, la anécdota, sino el hombre y su vida interior, la categoría, lo que hace que el cine sea algo más que un espectáculo, que sea un medio de expresión de profundas realidades de la condición humana, lo cual equivale a decir que el cine de Rossellini es un cine nada cómodo, un cine que le exige al espectador un esfuerzo de meditación interior, un cine, en fin, *impopular*.

Pero, más que esta posición intelectual o aún metafísica, si se prefiere, lo que no se le ha perdonado a Rossellini es el haber dado a su obra una dimensión derechamente *espiritual positiva*, el hacer de ella un instrumento de purificación, de «catarsis», aportando a sus contemporáneos problemas y soluciones de orden superior. En este aspecto, en la sorda batalla ideológica de la que el cine es el arma más eficaz, la obra de Rossellini ha de quedar como un gran ejemplo.

Gran ejemplo que, por serlo, ha dado pie al nacimiento del gran mito rosselliniano creado por sus detractores e insuflado inconscientemente por quienes no han llegado a comprenderle. Se le tilda de intelectual, de caligráfico, de formalista por unos, cuando no de todo lo contrario, por otros. Cita especial merece también el mito parejo de su destructiva influencia sobre Ingrid Bergman y que no es verídico sino en cuanto la ha redimido de la «standardización» a que la lanzaban la literatura y la espectacularidad americanas.

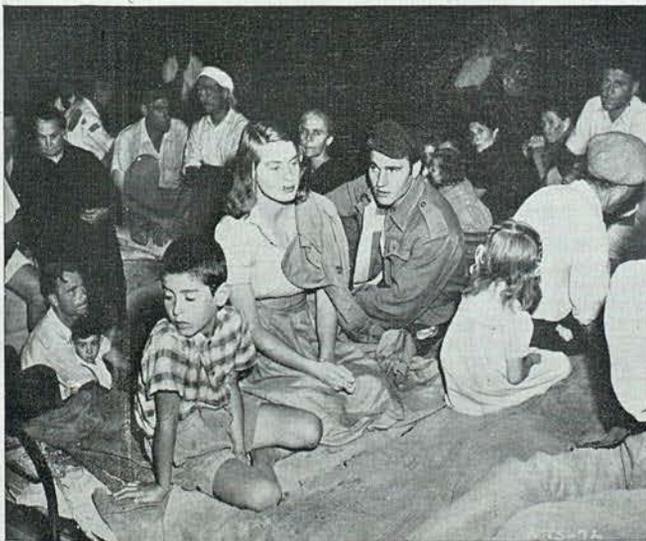
Este fotograma de **STROMBOLI** sintetiza admirablemente el choque de dos mundos contrapuestos: el nórdico y el meridional.

TEMÁTICA DE ROSSELLINI — Rossellini ha sentido como pocos el gran drama que ha planteado sobre el hombre moderno la pasada guerra mundial, y la subsiguiente postguerra. He aquí anunciados los dos grandes temas de su obra.

El primero de ellos, apuntado ya en «Un pilota ritorna» (1942) y «L'uomo della croce» (1943), alcanza carta de naturaleza en la gran trilogía que forman «Roma, ciudad abierta» (1945), «Paisà» (1946) y «Alemania año cero» (1948). La primera, sobre el tema de la ocupación nazi, narra la historia de los «resistentes» clandestinos; «Paisà», en seis episodios, nos habla de diversos aspectos del paso de las tropas aliadas por toda Italia, desde el momento de su desembarco hasta su llegada al norte; y «Alemania, año cero», el gran abandono moral del pueblo germano recién acabada la guerra. Son estas obras apasionadas, a caballo de la realidad por una parte y de un afán liberador por otra (el propio Rossellini había sido «resistente»), lo que hace que posean una gran dosis de pesimismo, sobre todo la última, en la que un niño, instruido por un fervoroso nazi, envenena a su padre enfermo creyéndole un ser inútil a la sociedad, y que luego de reconocer su crimen, se suicida.

Muy pronto, dado ya testimonio de esta atroz realidad, Rossellini pasa del drama de las ruinas al de la reconstrucción, que encierra en sí tanta tragedia como el primero. «Strómboli» (1949) y «Europa 51» (1952) serán los títulos de las obras que consagra al tema, obras que interpreta la Bergman, entusiasmada por las películas anteriores, que había visto en América.

«Strómboli» nos presenta el drama de los prófugos inadaptados. Karin, la refugiada nórdica que se casa con un pescador italiano, a fin de poder salir del campo de refugiados, se enfrenta con un mundo nuevo, que le es hostil. Aquí se apunta el problema de la mutua incomprensión por falta de amor, amor que por otra parte se manifiesta al final, cuando Karin decide regresar, después de su intento de fuga, en el sentido de amor hacia Dios, aún confuso, pero expresión de una dinámica espiritual. La frase de San Pablo que abre el film: «Yo me he manifestado a quienes no me buscaban», es el punto de partida de los futuros héroes de la historia de Rossellini. Frente al cinismo y la pasividad, frente a la falta de fe y la desgana de luchar por nada, la propia realidad reclama la participación del amor para hacer viable la vida, que hará que Karin vuelva a su hogar, se adapte a su nueva vida y ame a este fruto de sus entrañas que ahora la humilla.



Este nacimiento incipiente de la fe, se reafirma con mayor intensidad, cuando en «Europa 51», Rossellini nos narra la aventura de su aburguesada heroína en busca de verdades superiores, a raíz de la muerte de su hijo. La fe se une aquí con la esperanza (la propia búsqueda, el desgajarse de su ámbito social a la espera de un mundo superior) y a la misma caridad, dándonos así una concepción claramente positiva de la verdad que busca la angustiada madre. El trasfondo espiritual del tema es múltiple: el proceso interno del personaje sigue su marcha frente a la cobardía de verse despreciado por los demás (nótese, en este aspecto, la analogía del tema de la obra de Calvo Sotelo, «La muralla»)... La fe va actuando, quizá más como una verdad futura que como una realidad presente, pero se la ve venir segura, impulsada por el amor que provoca el dolor de los hombres...

«VIAGGIO IN ITALIA» O EL MONTAJE CONTINUO. — Pero este problema de la fe se afianza cada vez más, y llega a darse implícito en el ambiente. En efecto, hasta ahora Rossellini nos ha hablado de la fe como de una realidad objetiva, casi teológicamente podríamos decir, pero ahora nos da la fe diluida en el ambiente, la fe vivida con naturalidad por todo un pueblo. Estamos ahora ante una obra como «Viaggio in Italia» (1953), entre nosotros mal conocida por el absurdo título de «Te querré siempre», y que es, sin duda, no sólo la mejor película de Rossellini sino una de las mejores de todo el cine sonoro.

Tema caro a Rossellini, tal vez con algunos ribetes autobiográficos, «Viaje a Italia» nos plantea, de nuevo, el problema del amor humano en función del divino, y el choque de dos mundos

STROMBOLI o la evolución de Rossellini: del neorealismo al uso a la problemática espiritual, pero con la constante característica de su fidelidad al mundo actual.

Escena de rodaje de la secuencia final de VIAGGIO IN ITALIA reflejo del gran drama existencial de la adaptación al mundo.



distintos, problemas apuntados ya en «Strómboli» y ahora desarrollados en toda su magnitud. «Viaje a Italia» es, sencillamente, la historia de un matrimonio anglosajón mal avenido que descubre su amor durante unas vacaciones vividas en Italia, descubrimiento provocado por el ambiente, el modo de vivir, y la misma fe de un pueblo meridional, ardiente y fervoroso.

Rossellini ha situado la acción en Nápoles, escenario de infinitas aventuras singulares («Nápoles millonaria», «El oro de Nápoles», «Carrusel napolitano»), símbolo y signo de todo un modo de vivir, vida de pureza, de inocencia y de pasión extraordinarias, en que lo bueno lo es por ser bello y lo malo por ser feo (el propio idioma italiano ofrece esta acepción: el lenguaje se vuelve aquí una concepción de la vida). Este ambiente fogoso es el que provoca la reacción de unos seres (el matrimonio inglés) fríos, cerrados a toda espontaneidad vital, que no comprenden un clima humano tan violento y de tanta intensidad pasional. De nuevo surge aquí el gran drama existencial de la adaptación al mundo: el matrimonio no se comprende, cada uno de los cónyuges está absorto en su propio mundo y los negocios, las diversiones, los hábitos inveterados absorben toda su actividad; su matrimonio es una fórmula, un mero contrato y no tiene otro sentido. Es el contacto con un mundo nuevo, un mundo que vive la vida de un modo inmediato lo que provoca la reacción.

En efecto, el matrimonio ha decidido separarse. Y mientras tanto, asistimos a las visitas que Catherine realiza al Vesubio, a los museos, a las excavaciones. La efervescencia del volcán es un símbolo de la vida, y un símbolo temperamental; las obras del museo son un documento fehaciente de la misma vida; las mujeres napolitanas, ubérrimas, dan testimonio de ella. Catherine asiste al descubrimiento de esta vida que ella tenía negada, que ella no alcanzaba a comprender, y así sólo se fija en los desnudos del museo, en la gran cantidad de mujeres embarazadas, hasta que el descubrimiento, durante su visita a las ruinas pompeyanas, de los restos de un matrimonio a quien la catástrofe sorprendió en un momento íntimo, provoca en ella una fuerte crisis. Pensemos también ahora en la heroína de «Strómboli», para quien, llena de un cinismo y un orgullo incomprensibles para un meridional, el estado grávido le es algo innoble y bestial. También ahora Catherine comprende. Llevada por su marido hacia Nápoles, una procesión les interrumpe el paso y, apeados del coche, asisten a un milagro que se obra en la persona de un enfermo, de forma que cuantos lo presenciaban, llevados por el apasionamiento, se arremolinan separando en su ímpetu al matrimonio inglés. Y es entonces, cuando Catherine ha comprendido, cuando Catherine se ve, por otra parte, separada materialmente de su marido (según proyectaba hacer) que se decide a llamarle y a arrojarse en sus brazos. La incomprensión mutua ha sido superada, de forma que el milagro de la procesión no es tanto un milagro exterior en sí, cuanto la exteriorización del propio milagro que se ha obrado en sus almas respectivas. El problema del amor, hondo, superior, está aquí solucionado.

De esta obra ha dicho un crítico francés que es el primer film que, con la utilización constante de los recursos cinematográficos, significa más de lo que dice; de nuevo, el cine es mo-

vimiento interior, y no sólo de introspección psicológica, sino de hallazgos espirituales. Es ahora el contacto del espíritu con la realidad, pero de una realidad inmersa en la fe, de una realidad redimida, no panteísta sino profundamente trascendente.

De nuevo también Rossellini nos habla un lenguaje natural, sin efectismos, pero con una sintaxis precisa. La película no tiene principio, ni punto culminante ni desenlace propiamente dichos. Es, simplemente, un fragmento de vida, casi escogido al azar, un fragmento de una vida que era anterior a nosotros y que va prosiguiendo en cuanto dejamos de verla en el lienzo. En la película, como en la propia vida, lo extraordinario es que las cosas pasen como pasan, igual las grandes que las pequeñas, las buenas que las malas.

En este sentido, totalmente revolucionario, Rossellini es el instaurador de un montaje suave, vital, que podríamos calificar de *montaje continuo*, en contraposición al montaje tradicional, sincopado, preparado de antemano, que nos pueden ofrecer, citemos como ejemplos máximos, un Eisenstein, un Hitchcock, incluso un Bardem. La distinción entre «tiempo real» y «tiempo cinematográfico» establecida por Pudovkin y todos los teóricos «clásicos» se supera en este nuevo concepto fluido del montaje, cuyo otro ejemplo señero puede ser «El río» de Jean Renoir, feliz en hallar la imagen exacta: la vida como un río.

ROSSELLINI, REDENTOR DE LA REALIDAD. — Situado en este plano superior que le es propio, Rossellini realiza, pues, los deseos de d'Yvoire en el sentido de liberarnos lo real de toda la banalidad que lo envuelve, de redimirlo, de devolvérselo puro y sin aditamentos. También en el sentido de expresarnos esta realidad de una manera *total*, eso es, sin someterla a las pretendidas leyes rígidas de la forma cinematográfica, que él ha conseguido superar con ventaja, y así ensanchar el campo de acción del cine hacia todas las dimensiones, abriendo el horizonte hacia esta redención del hombre del siglo XX ofreciéndole un cine para meditar, ofreciéndole la oportunidad de poner algo por su cuenta, en una hora triste en que el cine no es más que una puerta falsa para huir de la problemática contemporánea, que el hombre de hoy no sabe afrontar.

Estemos atentos, pues, a las obras de este autor independiente que últimamente ha rodado «Juana de Arco en la hoguera» (1954) según el oratorio de Claudel, y posiblemente ha dejado terminado ya otro film sobre un tema de Zweig, «El miedo», que pone de manifiesto la importancia de la confesión como instrumento liberador.

Juan RIPOLL

COMENTARIOS AL PROGRAMA

BAJO EL SIGNO DEL TERROR

RÁPIDA PANORÁMICA DESDE
"EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI"
HASTA "LAS DIABÓLICAS"

Por J. MONTORIOL

UN buen día del año 1919 los espectadores salieron de la sala de proyección verdaderamente asombrados, casi aturridos; habían presenciado lo inenarrable, algo que no esperaban; sus nervios habían sido puestos a dura prueba: acababan de ver *El gabinete del doctor Caligari*. Este film de Robert Wiene — extraña historia de un loco narrada de manera no menos extraña — es obra que marca una fecha en la historia del Cine. Me apresuraré a decir que la obra en sí es francamente deficiente, pues fué realizada con una concepción totalmente anticinematográfica que da lugar a un gran derroche de medios inadecuados; no obstante, logró dos resultados que deberían dejar profunda huella y ensanchar el campo de nuestro arte: en primer lugar, atraer a los artistas e intelectuales hacia el Cine; en segundo, constituir el primer hito de una escuela que daría mucho que hablar: el Expresionismo.

Peró el Expresionismo es arma extraordinariamente peligrosa. Siendo capaz de producir emociones fuertes, las busca en sus temas y, una vez halladas, procura que logren sobre el espectador un impacto lo más brutal posible, gracias al uso de su propia técnica. Técnica perfecta, pero irremediabilmente abocada hacia las sombras, las extrañas luces, los terribles "travellings" acercándonos hacia algo de lo que todos huiríamos sin pensarlo un instante. Y, naturalmente, las sombras se pueblan de sus genuinos habitantes; y los locos, los vampiros, los monstruos, los muertos de toda especie, amenazan, desde las múltiples pantallas del mundo, acabar con el sistema nervioso de los espectadores.

Ello fué un movimiento puramente alemán — en el que jugó el principal papel la Decla-Bioskop — y, por lo demás, propio de una postguerra. En él se mezclaron realizadores de talla — como F. W. Murnau (*Nosferatu*) y Fritz Lang (*El testamento del Dr. Mabuse*, versión muda) —; sin embargo, en conjunto, nada bueno salió de todo ello, por la muy sencilla razón de que se olvidaron del Cine y estuvieron obsesionados con problemas pertenecientes a la Pintura y a la Arquitectura: en vez de hacer hablar a la cámara, hicieron hablar al decorado. Quizá el único que escapó a la teatralidad fué Paul Leni, realizador de *El hombre*



de las figuras de cera, uno de cuyos episodios, la tremenda historia de Jack el destripador, nos es narrada en forma específicamente cinematográfica, sin perder por ello el sentido expresionista.

Los últimos coletazos de la escuela tuvieron lugar en Francia, y el estertor final fué obra de Jean Epstein, quien nos dió *La caída de la casa Usher*, adaptación de dos cuentos de Edgar Allan Poe — *La caída de la casa Usher* y *El retrato oval* —. El film logra algunos momentos de verdadera emoción y el ambiente del castillo llega a penetrar al espectador; no obstante, ello es sólo un pálido reflejo de la tremenda angustia que produce la lectura de la narración de Edgar Allan Poe.

Cómo todas las escuelas, el Expresionismo pasó a dormir el sueño de los justos, pero dejó flotando en el ambiente el gusto por lo irreal, lo angustioso, lo terrorífico; y las nuevas orientaciones creadoras que fueron naciendo se apoderaron de estos elementos en las más variadas formas.

En la mayoría de los casos es sumamente difícil poder afirmar si esta o aquella obra es la mejor de su género; pero en el caso de tener que escoger la mejor realización basada en el tema de lo misterioso, de lo irreal o terrorífico, no dudaríamos un sólo momento: lo mejor que nos ha dado el Cine es *Vampiro*, de Carl Dreyer. Se trata de una obra verdaderamente excepcional, cuyo guión — del propio Dreyer y de Christian Yul —, es adaptación de una angustiosa novela de Sheridan le Fanu, *In a glass darkly*. Para reflejar lo irreal del ambiente en que transcurre *La extraña aventura de David Gray* — subtítulo del film — Dreyer contó con la valiosa colaboración de Rudolph Maté, uno de los mejores cámaras que han existido. Pero no solamente la imagen es excepcional, sino que la banda sonora — pese a hallarnos en la primera época del cine parlante — es, con sus breves diálogos, sus lacerantes silencios y sus turbadores sonidos, de un tremendo poder de sugestión: durante los primeros planos de la obra, cuando la silueta que lleva la guadaña toca la campana cerca del río, el tañido de la misma provoca un raro frío al espectador, que queda embargado por una profunda sensación de misterio irreal.

No menos extraña que la aventura de David Gray, es la manera como Dreyer rodó el film. Por cuestiones en parte artísticas y en parte crematísticas, prescindió totalmente de los estudios, a pesar de que unas cuatro quintas partes de la acción transcurren en interiores. Para ello Dreyer, con todo su equipo, se instaló durante algo más de un par de meses en una antigua mansión señorial deshabitada que halló en Montargis, no lejos de la capital de Francia. En aquel lugar, además de la casa deshabitada, halló, en los alrededores, todos los escenarios que le eran necesarios: una casa rural, una posada frente al río, el molino, una fábrica abandonada... Con todo ello, y un grupo electrógeno montado en un camión para iluminar convenientemente los interiores, se logró esta obra excepcional. Quizá el raro ambiente en que se desarrolló la vida de todo el equipo durante la realización, no sea extraño a la inquietante impresión que la obra proyecta sobre el espectador...

Es posible que si ustedes han visto el film — que en nuestro país lleva el título de *La bruja vampiro*, y que, más o menos recientemente, ha sido proyectado en algunas sesiones especiales —, no comprendan en absoluto mi entusiasmo. Pero es que lo que han visto no es ni la sombra de la obra: un necio doblaje, a base de un diálogo absurdo, una entonación que llega a provocar la hilaridad y una grabación pésima, ha dado al traste con la sutil banda sonora..., y, por si ello fuera poco, unas manos irresponsables, en aras de ignoramos qué genialidad, modificaron el montaje dando lugar a un verdadero galimatías.

Durante largos años, la mentalidad norteamericana, no propensa a apartarse del normalismo, constituyó un valladar a los temas que exigían una impalpable irrealidad, y los vampiros, pese a sus maléficos poderes, no consiguieron atravesar el Atlántico. Pero si la mayor parte de los vampiros se quedaron en la vieja Europa, los monstruos han campeado a sus anchas por el continente americano. En general nos han resultado unos monstruos de pacotilla; pero hay una importante excepción, que debemos a James Whale.

Si la memoria no me es infiel la cosa ocurrió así. Una noche, cerca del lago Lemán, Shelley y Lord Byron sostuvieron una larga conversación sobre la posibilidad de crear o traspasar la vida. La esposa del primero, Mary Godwin, estuvo atenta a la conversación — que, según nos cuenta ella misma, se prolongó más allá de la hora de las brujas —, y, al hallarse sola en su habitación, en la cama ya, y en la obscuridad, se le ocurrió una fantástica pesadilla: un hombre que creaba a otro hombre; que se quedaba aterrizado al ver los primeros movimientos de la horrible criatura falta del soplo divino; que, al ver que estos cesaban, respiraba tranquilo al creer que su experimento había fracasado, y se iba a descansar; que oía el ruido de la puerta de la habitación al girar sobre sus goznes, y, al abrir los ojos, veía a su terrible criatura, en pie, mirándole fijamente...



Del film LAS DIABÓLICAS

Así nació *Frankenstein o el moderno Prometeo*. De la novela fué al teatro y de allí al cine.

Hay un abismo entre esta película y el alud de monstruos que siguió luego, no sólo por sus aciertos técnicos sino, incluso, por los toques humanos que contenía. El mérito de la obra no debe recaer solamente en James Whale, sino que lo debe repartir con algunos de sus colaboradores. Ante todo debe citarse al operador Karl Freund — uno de los hombres más hábiles que han existido manejando la cámara — que logró excepcionales efectos. También mencionaremos la labor de Jack Pierce, el maquillador que convirtió al desconocido actor William Pratt, en el famoso Boris Karloff, que debería, durante muchos años, sembrar el pánico por las pantallas del mundo entero.

Pero, desgraciadamente, este monstruo estuvo siempre rodeado por toda suerte de competidores, que iban desde pesados gigantes de pies planos hasta el agilísimo hombre-lobo que, en las noches de luna llena, le daba por asustar a las gentes pegando botes fantásticos. Cuando el público ya no se asustó por ver a un solo engendro, algún avisado productor tuvo la idea de llevar a cabo sabias mezclas (*Frankenstein y el hombre-lobo*).

Como es natural, y haciendo las cosas en serio, ésto no podía durar mucho, y un buen día se les ocurrió a Abbott y Costello el mezclar no sólo al monstruo y al hombre-lobo, sino el formar un terceto incluyendo en el grupo al conde Drácula (*Contra los fantasmas*). Poco tenemos que agradecer a estos vulgares cómicos, pero, por esta vez, les quedamos profundamente reconocidos pensando que habían asestado una puñalada definitiva a todos los engendros cinematográficos habidos y por haber, y que, a partir de entonces, podríamos ir al cine por la noche sin tener luego miedo al subir la escalera de nuestra casa con la luz apagada.

* * *

Pero ocurrió que un buen día H. G. Clouzot se despertó de mal humor y concibió rápidamente la idea de hacer pasar un mal rato a los públicos de todo el mundo. Hombre activo, pasó de la idea a los hechos y éstos cristalizaron en *Las diabólicas*.

La mayor parte de los análisis que hemos leído sobre esta producción comienzan considerándola punto menos que genial, para acabar confesando que no les ha acabado de gustar. A nosotros no nos agradan las consideraciones ambiguas y es por ello que, desde un principio, dejamos claramente sentado que se trata de una película algo menos que mediocre.

Para empezar, es un absurdo el pretender desligar el aspecto técnico y el humano en una obra cinematográfica: es como si, por ejemplo, ante una casa que resulta un atentado a la sensibilidad estética de los transeúntes, alguien pretendiera que se trata de una obra genial por el mero hecho de que sus vigas no son de acero sino de vidrio, lo cual es un verdadero alarde técnico; ¡qué nos importa el alarde técnico si no se alcanza el fin propuesto, o sea que la casa sea útil para sus moradores a la par que estéticamente bella!

Pero es que no se trata sólo de esto, sino que incluso técnicamente es de una vulgaridad aplastante. En primer lugar, el meter miedo a algún incauto colocando cadáveres en las bañeras, está al alcance de cualquier principiante. Durante toda la proyección estuvimos meditando sobre lo desgraciada que debió resultar la vida del protagonista durante el rodaje, alternando sus horas, vestido, entre bañeras y piscinas llenas de agua. También resulta fácil poner nerviosa a la gente haciendo viajar a la cámara a través de desérticos pasillos, en especial cuando la protagonista parece desconocer la invención de la electricidad y se olvida reiteradamente de pulsar los interruptores.

Pero lo más grave se halla en el discurso narrativo. El quid del asunto está en dar la sorpresa final; pero, ¿alguien ha tenido una sorpresa al final? Estamos seguros de que, al menos las cuatro quintas partes de los espectadores han previsto lo que iba a ocurrir. Y ello por muchas razones: porque no se ex-

(Pasa a la pág. 13)

JULIO VERNE

Y SUS PREDICCIONES SOBRE
EL SONIDO Y LAS PRO-
YECCIONES FÍLMICAS

Por Manuel SOMACARRERA

Al hombre le hace falta siempre su parte de sueño, hasta en la época menos idealista que se conozca en la historia.

JULIO VERNE

Puede decirse que Julio Verne profetizó en sus novelas todo lo habido y por haber, sin olvidar el cine sonoro. Es, con el poeta Villiers de l'Isle-Adam, el más grande profeta del séptimo arte, pues aventaja a los demás escritores por sus predicciones acerca del sonido y de las proyecciones cinematográficas.

En muchas de sus novelas de anticipación y hasta en las que nada tienen que ver con la ciencia y las invenciones, empleaba palabras que hoy son muy familiares entre la gente del cine: pantalla, visión, relieve, estereoscópico, proyección, plano, «plateau», ángulo, espejo, objetivo, reflector, fotografía, etc., etc.

En la titulada «El castillo de los Cárpatos», aparecida en 1892, se lee: «Al entrar Franz, lo primero que observó fué el contraste que ofrecía la habitación, mitad alumbrada, mitad en tinieblas. A la derecha de la puerta, el fondo desaparecía en la oscuridad. A la izquierda, por el contrario, un estrado cuyo suelo estaba cubierto de telas negras, recibía poderosa luz, producida acaso por un reverbero, colocado delante; pero de modo que no podía ser percibido».

«A unos doce pies de este estrado y separado por una pantalla de chimenea, se encontraba un antiguo sillón de alto respaldo, oculto en la penumbra que la antedicha pantalla proyectaba. Junto al sillón, sobre una mesita cubierta con un tapiz, veíase una caja rectangular. Esta tendría una longitud de 12 a 15 pulgadas por cinco o seis de anchura. La tapa, incrustada de pedrería, estaba levantada. Dentro de la caja había una especie de cilindro metálico».

La descripción que Verne hace aquí de una sala de proyección es casi completa. Al final, se complace en recrear la atmósfera, de «reinventar» la realidad, como en las películas de terror y misterio. Uno de sus personajes, el sabio inventor Orfanik, tipo extraño y perverso, es una especie de precursor de los hombres que ahora se conocen en los estudios (particularmente en Hollywood), con el nombre de «fabricantes de tempestades o catástrofes». Al hablar de él, en uno de los pasajes de la novela, su autor dice: «Y Orfanik instaló una maquinaria especial destinada a sembrar el espanto en el país,

produciendo fenómenos que no podían atribuirse más que a una intervención diabólica. Aquella noche, la maquinaria de Orfanik, siempre pronta a funcionar, produjo una serie de fenómenos puramente físicos, capaces de sembrar el mayor espanto en los alrededores: la campana echada a vuelo, la proyección de intensas llamas mezcladas de sal marina, que daba a todos los objetos una apariencia espectral. Formidables sirenas, cuyo aire comprimido escapaba semejando mugidos espantosos. Siluetas fotográficas de monstruos, lanzadas a las nubes por medio de poderosos reflectores. Placas dispuestas en el fondo del foso de la muralla y comunicadas con pilas cuya corriente había sujetado al doctor por sus botas de grandes clavos. En fin, la descarga eléctrica lanzada por las baterías del laboratorio que había herido de pronto al guardabosque en el momento de poner su mano sobre el hierro del puente levadizo».

Nada falta en lo descrito para que se piense inmediatamente en uno de esos especialistas de efectos sonoros que recurren a toda clase de artefactos para dar a las películas sensación de realismo.

Todavía el gran escritor francés y viajero imaginario, en el último capítulo de «El castillo de los Cárpatos» se muestra pródigo en descripciones, dando la explicación completa y detallada de los diversos fenómenos que nos hacen pensar en el cine, fenómenos materialmente explicados, que son más bien trucos, para emplear la palabra consagrada, como escribe el propio novelista, que ha sido un profeta del futuro y del progreso humanos.

M. SOMACARRERA

EL CINEÍSTA,
SU MASCOTA
Y SU
CARACTERÍSTICA



El cineísta: FRANCISCO FONT.

Su mascota: Gerald Mc Boing-Boing.

Su característica: Tintas y contrastes muy acusados y muy al día.



APUNTES DE CINEMATOGRAFIA

II

LOS EJES

A) Eje óptico

1. — EJE OPTICO: Eje óptico es la prolongación de la línea ideal que va del centro del objetivo al centro del lugar donde se impresiona la imagen (fotograma).

2. — EJE OPTICO Y ANGULACION: En cada toma, podemos imaginar la colocación de la cámara en uno cualquiera de los infinitos puntos del espacio comprendidos en una esfera ideal que circunda a la persona o al objeto. Cada uno de estos puntos es la base de un posible encuadre.

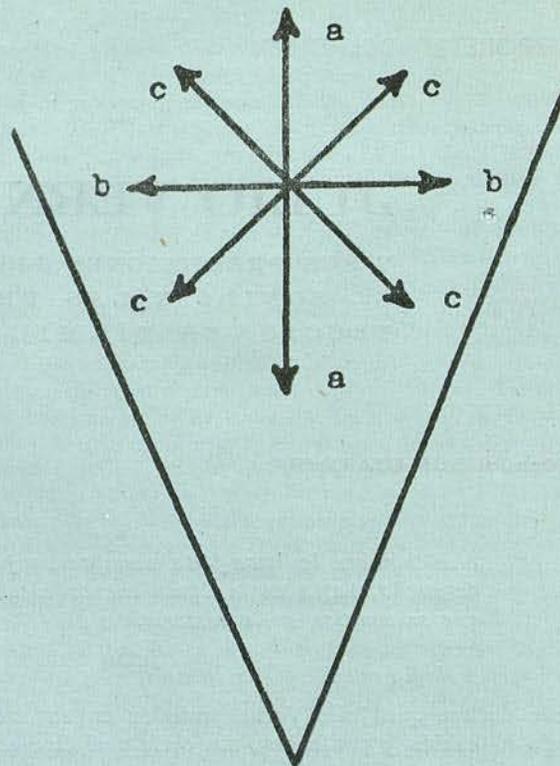
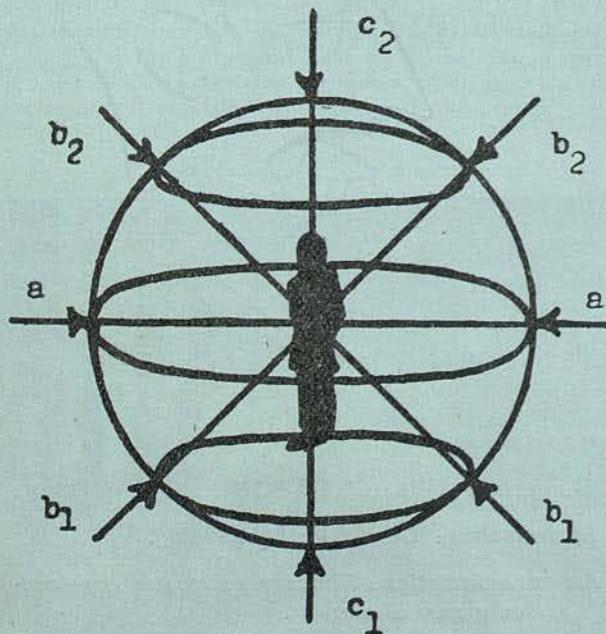
Según esta facultad de la cámara, el efecto resultante en el encuadre vendrá determinado por la posición del eje óptico del objetivo en el espacio. Según el ángulo elegido, los encuadres pueden ser:

a) Horizontales: El eje óptico del objetivo aparece horizontal. (Este es el tipo de encuadre más corriente).

b) Oblicuos:

1. Desde abajo, el eje óptico del objetivo aparece inclinado; la cámara «mira hacia arriba».

(Un ejemplo interesante de esta clase de encuadre se da en el film de Orson Welles, *Mr. Arkadin*, en el que, para subrayar el poderío de Arkadin, se equipara su altura a la de una de las torres del castillo.)



2. Desde arriba, el eje óptico del objetivo aparece inclinado; la cámara «mira hacia abajo».

(Roberto Rossellini emplea este encuadre en su film *Viaggio in Italia* en el momento en que los esposos Joyce llegan a las ruinas de Pompeya, mostrándolos en contacto con la tierra para expresar su búsqueda de la unión.)

(No por ser clásico, deja de ser interesante citar aquí el ejemplo clásico de encuadres oblicuos en la película de René Clair, *Los dos tímidos*, que presentan la figura del «tirano» maciza y monumental y, seguidamente, la «víctima» aplastada y deprimida contra el suelo.)

c) Verticales:

1. Arriba, el eje óptico del objetivo aparece vertical; la cámara «mira hacia lo alto».

(Ejemplo: Otelo tumbado en la playa, mirando al cielo, mientras piensa en las revelaciones de Yago, en la película de Orson Welles, *Otelo*.)

2. A plomo, el eje óptico del objetivo aparece vertical; la cámara «mira hacia el suelo».

(Es clásico el ejemplo del film de Marcel L'Herbier, en el que la cámara toma verticalmente la animación de los hombres alrededor de la mesa redonda. Otro ejemplo muy reciente fué la entrevista de Georges en el molino, al comienzo de *El reinado del terror*, de Anthony Mann.)

3. — EJE OPTICO Y COMPOSICION DEL MOVIMIENTO.

La composición figurativa del cuadro cinematográfico es derivada de otras análogas, en otras formas de arte (Arquitectura, Pintura), pero es algo esencialmente distinto. El cuadro cinematográfico está en continuo movimiento, y la «estática» sólo se concibe en el encuadre como «ausencia de movimiento». Una composición determinada no constituye más que un «punto de evolución» y tiene importancia, más que el tipo de composición misma, el proceso por el cual, por movimiento de la cámara, de los actores, etc., una composición se transforma visiblemente en la sucesiva.

(El problema de la composición del movimiento, por su importancia y por haber sido hasta la fecha presente poco estudiado, será objeto de especial atención en un próximo número.)

Por consiguiente, los diversos tipos de composición son resultantes genéricas de los movimientos, desarrollados en condiciones normales, esto es:

a) A lo largo del eje óptico (adelante o atrás).

(El joven inventor alejándose en busca de una nueva oportunidad al final de *El hombre vestido de blanco*, de Alexander Mackendrick).

b) Transversalmente a este eje (a derecha o a izquierda).

(Estos dos movimientos aparecen sucesivamente en *Cangaceiro*, de Lima Barreto, iniciando y finalizando la cinta, al marchar los bandidos al asalto del pueblo y al regresar tras la muerte de Teodoro.)

c) En cualquier otro ángulo formado por el eje óptico del objetivo con una transversal cualquiera (adelante a la derecha o hacia la derecha); adelante a la izquierda o atrás a la izquierda).

(Estos encuadres se utilizan con una función expresiva en varios momentos de la procesión en el pueblo, en el film *La Strada*, de Federico Fellini.)

(Texto montado por José Luis Guarnier para OTRO CINE, sobre definiciones y textos de Jorge Grau y Renato May, del libro «El lenguaje del film».)



Esta vez cubrimos el espacio de esta sección con ideas que no se compran ni se venden porque han sido ya llevadas al celuloide, pero que por su interés «sobre el papel», especialmente para los muchos lectores que no habrán tenido ocasión de ver el film realizado, merecen una divulgación y pueden servir como orientación y suscitar otras ideas.

Una de ellas es *Momento*, de Antonio Medina Bardón (Murcia), de la que damos el guión técnico aparecido en «Encuadres», y la otra es *Hombre-Dios*, de José L. Pomarón (Zaragoza), medalla de cobre de films documentales en el Concurso Nacional de este año.

MOMENTO

Este film fué rodado en el verano de 1954, a un par de meses de distancia del I Concurso Regional de cine amateur. El cine de Murcia estaba aún en sus primeros pasos, y su historia se reducía a unos cuantos films: *Una aventura vulgar*, *Concierto de Varsovia*, *El misterio del castillo*, *La cigüeña...* Al año siguiente, *Momento* obtenía en Barcelona (Concurso Nacional 1955) medalla de plata, mereciendo elogios de la crítica. «Sobre sus otros valores tiene el de la brevedad. Simple exposición de un momento vivido imaginativamente, como un espejismo. Una joven, sentada en la arena de la playa, ve venir a su amado desde el agua hacia ella, en visión idealizada, al margen de toda ley física. Cuando lo tiene junto a sí y va a abrazarle, la imagen se esfuma. Ni más ni menos que esto, pero expresado con delicadeza y gusto» (OTRO CINE, núm. 18).

Momento lleva como fondo musical el «Claro de luna», de Claude Debussy, en cuya melodía está inspirado el tema.

A continuación, ofrecemos el guión literario y técnico de este film. Las abreviaturas que se emplean son las siguientes: P.G. (Plano general); P.T.C. (Plano tres cuartos); P.M. (Plano medio); P.P. (Primer plano); G.P. (Gran plano); PAN (Panorámica).

1. — El árbol estaba allí, junto al mar, como vigía de la noche... Las aguas centelleaban de luna. (P. G. La cámara gira en PAN.)

2. — Las olas venían mansamente a morir sobre la arena... La muchacha, muy cerca de ellas, tenía la mirada puesta en el horizonte. (P.G. de las olas. PAN. hasta P. G. corto, de la muchacha.)

3. — Miró largamente a lo lejos, con una gran nostalgia, y bajó la vista a la orilla. (P.P.)

4. — Acompasadamente, las olas se rompían en flores de espuma sobre la superficie tersa de la playa. (P.G.)

5. — La muchacha apartó los ojos del mar. Y con la mano comenzó a marcar unos trazos en la arena... (P.G. Angulo alto.)

6. — Sus dedos terminaron de escribir un nombre: Pablo. (P.P. de la mano.)

7. — La mirada se alzó de nuevo, soñadora, hacia la lejanía. (G.P. del rostro.)

8. — ...Hacia el mar inmenso y solitario. (P. G. del mar.)

9. — Y sobre el mar, comenzó a dibujarse la figura de un hombre joven, que avanzaba lentamente hacia ella, flotando entre las olas. (P.G. largo del hombre, hasta P.M.)

10. — Sintió la muchacha su presencia y se puso en pie, casi sin dar crédito a sus ojos. (P.G. corto en ella, en ángulo alto la cámara. Al entrar en cuadro él, queda casi de espaldas, PAN ascendiendo al levantarse la chica.)

11. — El la miró amorosamente. (P.P. de él. Ella, en escorzo.)

12. — Fué una mirada larga, sin palabras... Después la muchacha alzó sus manos y lo abrazó... Pero la figura de él se desvaneció rápidamente en la noche, y las manos quedaron en alto, en una caricia imposible. (P.T.C. de los dos. Luego, ella sola.)

13. — Bajó la muchacha los brazos, con un profundo desaliento. (P.P. de frente.)

14. — En la arena seguía escrito el nombre. Con el pie, poco a poco, lo fue borrando. (P.P. del pie, ángulo alto.)

15. — La mirada quedó baja, abatida. (G.P. del rostro.)

16. — Las olas, impasibles, seguían su ritmo incesante. (P.P. de olas. PAN hasta P.G. del mar.)

17. — Lentamente, la muchacha se volvió y comenzó a andar por la orilla. Sus pies se enredaban en la espuma... Se fué alejando, casi hasta perderse en la noche. (P.G.)

18. — Y el árbol quedó allí, solitario, junto al mar blanco de luna. (P.G. como al principio. PAN a la inversa.)

HOMBRE-DIOS

Vida, Pasión y Muerte de Jesucristo (abarcando desde la Anunciación hasta la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad). Totalmente filmado sobre reproducciones de cuadros del Greco, en planos fijos, intentando conseguir el ritmo necesario con el iluminado a mano sobre la misma película.

Film de 16 mm. pintado en colores en su totalidad, directamente sobre la emulsión, a pincel. Color que tiene más de movimiento y ritmo que de color propiamente dicho.

Color que, con su movimiento autónomo, quiere reflejar los sentimientos, dolor, gozo, que expresan los bellos cuadros del Greco.

Primeras secuencias iluminadas con colores largos, dulces, lisos, reflejos de gozo y quietud; después cambian acusando luces y sombras, destacando detalles de esa vida ejemplar. Más tarde, el juicio; planos de color que pasan en dos direcciones; diferentes planos, diferentes voces, diferentes expresiones, terminando en líneas entrecruzadas y tortuosas como la infame condena. Después, la muerte, todo rojo, todo sangre, toda la pantalla cubierta de este color que se estrecha en una línea vibrante, balanceándose de un lado a otro del lienzo con ansiedad, con estertores de agonía, según va llegando el último momento, que terminará con la muerte.

Al fin, gloriosamente, en un abrir y dar paso unos colores a otros, llegan todos ellos unidos, como un arco iris infinito, al FIN.

UNA CUESTIÓN:

EL INTRUSISMO

UN IDEAL:

FILMAR POR PLACER



Es vieja en el ámbito del cine amateur, especialmente en su normativa internacional, la prevención en contra de intrusismos profesionales que puedan empañar el genuino espíritu amateur al mismo tiempo que crear situaciones de ventaja al ser sometidos los films a comparación valorativa en los concursos. Esta prevención contribuye a cerrar al cine amateur en su mundo aparte y a colgarle la etiqueta diferencial de «otro cine» que algunos le reprochan y probablemente con razón desde su punto de vista.

Pero lo curioso es que también el cine profesional se empeña en delimitar su coto y a este respecto hemos considerado de interés dar a conocer al lector español unos comentarios de Jacques Doniol-Valcroze en un artículo publicado en «Cahiers du Cinema» (núm. 71, mayo 1957) con el título «Problemas del cortometraje». Dice Doniol-Valcroze:

«En el curso de la última reunión de la comisión de selección para el festival de Cannes (se refiere a la selección de los cortometrajes), me sorprendieron dos intervenciones que creo poder evocar sin indiscreción puesto que reflejan las posiciones oficiales de los organismos directivos.

»1.º Un representante del cortometraje declaró que no era partidario del film *Dimanche à Pékin*, al que consideraba excelente, pero cuyo autor, Chris Marker, a quien sin embargo tenía en mucha estima, no era un «profesional».

»2.º Un célebre operador, representando a los técnicos, adoptó la misma actitud respecto a ese film por haber sido rodado en 16 y luego agrandado a 35.

»Esta manera de defender la profesión me pareció peligrosa... Sé muy bien que el sindicalismo es indispensable y cuáles son sus beneficios. La profesión tiene necesidad de defenderse, pero no contra el talento. Que se exija de las personas que ejercen el oficio de cineastas la aceptación de ciertas reglas y el solidarizarse con sus cofrades, bien;... pero descartar a un Chris Marker de la asamblea de los elegidos porque el cine no es su única profesión, me parece un absurdo. Si hay que tener una reglamentación, y es ciertamente deseable, conviene que sea lo suficiente dúctil para prevenir las excepciones, asaz inteligente para que cuando aparezcan un Reichenbach o un Chris Marker ninguna barrera sea levantada ante ellos por aquellos mismos que a menudo empezaron

de la misma forma... Es el cine lo que debe defenderse y su libertad de expresión; no las plazas de quienes están ya en él, por más que sus luchas hayan sido duras.»

Hasta aquí, las palabras de Doniol-Valcroze afectan al profesionalismo. Sigue un párrafo dedicado a la cuestión del 16 mm. que, a su criterio, tiene aún menos motivo de discusión. «Que la película en 35 mm. sea o no una ampliación del 16 no cambia nada la cuestión». Y viene luego un párrafo orientado hacia el amateurismo. Párrafo que, a pesar de su dureza, no tenemos reparo en reproducir porque lo consideramos de extraordinario interés para el cineasta amateur:

«No me extenderé aquí sobre la cuestión del amateurismo. Hasta cierto punto se resuelve por ella misma por el hecho de que la producción de los amateurs es en conjunto de una gran mediocridad de inspiración y de un desolador academismo de forma. (El subrayado no es del autor). Hay, empero, excepciones. Últimamente he visto dos o tres films de amateurs — cuyos nombres me guardaré de citar porque les quiero bien — que no tenían nada que envidiar — tema, estilo, perfección técnica — a la mayoría de los cortometrajes dichos profesionales. Transcritos en 35, ¿quién creería que hubiesen sido realizados por placer?»

Y, finalmente, viene un párrafo que parece señalar el vértice donde confluyen idealmente los puntos de vista profesional y amateur:

«Sé bien que he dicho una palabra de más y que una concepción estrecha del sindicalismo y de la defensa de la profesión no admite la expresión *filmar por placer*. Ya que han tenido el placer, se me dirá, qué se contenten con él y que no vengan a mezclarse con aquellos para quienes el cine es también una profesión, un modo de ganarse el sustento, una dura labor. Creo que hablar así es enfocar mal el problema desde un principio y que el placer — cualquiera que sea su forma — es indisoluble de la creación. Pongo por ejemplo el caso de Jean Renoir, quien jamás habría realizado un film si no hubiese sido primordialmente por placer.»

Idealmente, añadimos por nuestra cuenta y como conclusión, no debería existir más condición para admitir a un film como amateur que el haber sido realizado por puro placer, ni otra para admitir a un film amateur entre los films profesionales, que su calidad.



Del film LA ESCALERA DE CARACOL

(Viene de la página 8)

plica la causa por la cual la amiga del matrimonio tenga tanto interés en matar al marido; porque la tal amiga, con aires de pseudo-vampiresa, escama a cualquiera desde el primer fotograma en que aparece; porque enseguida nos damos cuenta de que el marido, que es un bestia, no merece ser una víctima sino el criminal. Por estas y otras cosas uno ya sabe, mediada la proyección, lo que va a suceder. Para el colmo de los males, si alguien se entretiene en leer las portadas, sabrá lo que va a pasar antes del primer fotograma. En efecto, se cita que el guión es adaptación de una obra titulada *Celle qui etait de plus*; y si quien está de más es *elle*, mal puede ser el marido... Sin sorpresa final — y si la hubiera daría lo mismo — y con trucos archiconocidos o de mal gusto, la obra resulta de una vulgaridad aplastante y totalmente fastidiosa (¡lástima de la magnífica interpretación de la protagonista!)

No crean ustedes que pretenda combatir aquellas obras cuyo fin primordial es poner en tensión al espectador; lo que pretendo es que esta tensión se logre no por procedimientos mecánicos, sino por métodos que contengan calor humano. Una comparación dejará este punto completamente claro: observen la diferencia entre la secuencia del pasillo en *Las diabólicas* y la secuencia de la muda recorriendo la verja del jardín en *La escalera de caracol*, de Robert Siodmak, que supongo todos habrán visto. En el primer caso asistimos a un truco mecánico frío: el «travelling» de la cámara descubriendo el pasillo obscuro. En el segundo, a una típica reacción humana desarrollada, por lo demás, en magistral forma cinematográfica: la muchacha muda, en la obscuridad de la noche, regresa por el desértico jardín siguiendo la verja, mientras la cámara la sigue en «travelling» lateral; después de todo lo ocurrido tiene miedo, y para acompañarse con algo, mientras anda, apoya el bastón en la verja de manera que éste va golpeando los barrotes; va lenta y se oye el lento tac-tac de los golpes; se siente sola, desamparada, y acelera el paso; la cámara aumenta la velocidad para seguirla, mientras que la banda sonora, reflejando al igual que la cámara la creciente angustia de la protagonista, aumenta el ritmo del tac-tac sobre la verja; finalmente, habiéndose apoderado de ella un loco miedo, ya no anda aprisa, corre, mientras que imagen y banda sonora — nervioso «travelling» la primera, enervante repetición de los rápidos golpes sobre los barrotes la segunda — comunican al espectador toda la patética nerviosidad del momento. Pero para ello no nos hemos valido de un truco estereotipado, sino de una típica reacción humana: la de romper la soledad con algún ruido cuando se tiene miedo. Y esto sí que es un tratamiento cinematográfico auténtico del hecho de comunicar inquietud al espectador.

J. MONTORIOL

HABLEMOS DEL SONIDO

Por TOMÁS G. LARRAYA

SE ha dicho y repetido por detractores y también por partidarios del cine, que éste *necesitó* desde sus primeros pasos la compañía del sonido, lo cual es un error absoluto, pues quien sintió esa necesidad no fué el cine en sí, sino los exhibidores, porque juzgaban que el nuevo espectáculo era teatro y querían ocultar el para ellos grave defecto de su mudez, para lo que hacían acompañar las proyecciones con música ejecutada — en todas las acepciones de la palabra — por un pianista (!) y cuando más por una breve orquestita. Música que en nada servía al cine, y en muchísimos casos le dañaba por la disparidad entre la expresión y ritmo de las imágenes con las de la obra, o mejor dicho *piececita*, que se tocaba.

El hábito hizo que la forzada tutela se convirtiera en vínculo casi indestructible para el cine, que ya no supo andar, más que en contadísimos casos, sin la compañía de su añosa hermana en arte, a la que hombres inteligentes y sensitivos la hicieron adaptar al más conveniente servicio de aquél, escribiendo composiciones musicales que estaban de perfecto acuerdo con los temas y su desarrollo de las películas que iban a acompañar, tanto en el aspecto emotivo, como en el dinámico, bastante tiempo antes de que el cine dejara de ser mudo, como por ejemplo la de Henri Ribaud, director del Conservatorio de París, para la película «El milagro de los lobos».

No fué éste, ni otros varios, los primeros casos en que los músicos compusieron obras basándose en temas gráficos, reales o no, pues desde tiempo inmemorial lo habían hecho. Recuerdense las danzas e himnos guerreros, las marchas y escenas fúnebres, las escenas de caza, las evocaciones de tempestades, las aventuras campestres de toda clase, y otras muchas composiciones que no es preciso señalar porque están en la mente de todos.

Pero el sonido no se limitó antes del descubrimiento del llamado cine sonoro al acompañamiento musical más o menos — más menos que más — apropiado, pues el afán imitativo de la mayoría de los seres humanos hizo que se añadieran ruidos y hasta la palabra. Aquéllos eran elementales: el golpeteo de una puerta al cerrarse, el tintineo de cascabeles de los arreos caballa-

Del film MUCHACHAS DE UNIFORME



res o de los cencerros de las yuntas bovinas, el restallar de un látigo, el retumbar de los cañones y de los truenos, el ulular del viento, el rumor de las olas, el chirriar de las ruedas de un vehículo, el chasquido de una bofetada, etc., etc., obtenidos por medios rudimentarios, y desincronizados casi siempre, pero a los que la imaginación de los espectadores daba el debido acoplamiento.

En cuanto a la palabra — sonido al fin y al cabo — estaba a cargo de un explicador, que a su capricho e *ingenio* relataba y comentaba los sucesos de las películas, o prestaba su voz — en un doblaje primario no reproducido — a los intérpretes, haciéndoles decir lo que se le ocurría, sin preocuparse más que de que coincidiera, a su entender, con los gestos o acciones de aquéllos.

Todo esto era muy primitivo, y hoy nos regocija recordarlo, pero hay que reconocer que en esencia era cine sonoro, y que incitó a esbozar problemas de estética a los que con clara visión y sentimientos artísticos intuyeron que el cine podía ser un arte, o más exactamente dicho: un nuevo medio de expresión artística. Pero de aquellos esbozos pocos tienen verdadera aplicación actualmente, por los grandes adelantos técnicos que el cine ha experimentado, uno de los cuales, importantísimo, es el de la reproducción del sonido exactamente sincronizado con las imágenes, por los dos procedimientos básicos: fotofónico y magnetofónico

* * *

Hablemos, ya que no hay espacio para más, de cosas elementales, pero básicas, referentes al actual sonido en las películas.

En ellas se presenta y emplea, conjunta o independientemente, en forma de ruidos, de música y de palabras. Trataré hoy de los primeros, dejando la música y la palabra para posterior ocasión, a fin de dedicar a cada uno el interés debido.

Los ruidos pueden ser únicamente episódicos y carecer de valor estético, respondiendo únicamente a un excesivo y no siempre necesario afán de realismo: el golpe de una puerta al cerrarse; el tañido de una campana tocando a misa; el llanto de un crío; el pitido de un tren; el ruido de la lluvia o el de un chorro de agua que sale de un grifo; el de una silla que cae; el de unos platos al lavarlos o al servirlos a una mesa; el de unas ruedas al girar; el tic tac de un reloj; etc., etc.

Pero también pueden ser evocativos y expresivos. La diferenciación de unos y otros es en ocasiones bastante difícil. Evocativos puros son los que recuerdan al espectador o al intérprete un hecho. Los expresivos los que lo explican. Ambos se basan en que las percepciones auditivas nos sugieren percepciones visuales y viceversa. Si encerrados confortablemente en una habitación oímos ulular el viento *vemos* volar hojas y briznas de papel, agitarse ramas, personas que se arrebujan, se encorvan ocultando la cabeza a los embates del viento. Si vemos volar papeles y hojas, ramas que se agitan violentamente, *oímos* el ulular del viento.

Los ruidos pueden fijar la hora y hasta el lugar en que un hecho sucede o va a suceder. No son los mismos los ruidos de un amanecer en el campo, que los de una ciudad. Ni en ésta son los mismos los de las primeras horas de la mañana que los de pleno día. Con imaginación y arte se puede señalar, si es preciso, por medio de ellos la hora exacta, evitando el recurrir al repetidísimo de presentar la esfera de un reloj. Medio fácil, pero vulgar por lo mucho que se ha empleado.

Los ruidos pueden describir los hechos substituyendo a la imagen, bien para evitar dificultades a la realización, bien para dar, en ocasiones, mayor fuerza expresiva al relato, porque lo sugerido, actuando sobre la imaginación del espectador, puede tener mayor fuerza emocional que lo real, por ser sentimiento en lugar de sensación. Así, si se oye un frenazo de automóvil seguido de un chillido desgarrador, el espectador *ve* que se ha producido un atropello; si en lugar de presenciar la ejecución de un condenado a muerte se oyen las detonaciones de las armas, el espectador *ve* que se ha efectuado; y en uno y otro caso se impresiona más intensamente que si presencia el hecho.

No han de ser forzosamente trágicas o dramáticas las escenas



Del film CARBÓN

que los ruidos pueden evocar, pues pueden tener toda clase de carácter. Un banquete puede ser evocado por ruidos de roce de platos, de chocar de vasos o copas, de taponazos de champaña, por murmullos en progresión creciente de los comensales; el chapuzón de una persona en el agua puede ser substituído por el ruido que produciría al caer; la marcha a través de una selva, por roce de hojas y chasquido de ramas que se quiebran; el ascenso o descenso de una montaña empinada, por rodar, y hasta aludes, de piedras; una juerga, por carcajadas, palmadas y ruidos confusos; la salida de los obreros de una fábrica, o de unos niños de un colegio, por una algarabía confusa de voces, pasos rápidos, etc.

Los ruidos pueden expresar el carácter de los personajes, como por ejemplo el de la directora del internado de «Muchachas de uniforme», por el chirriar de su calzado; el de una nueva rica, por el del sorbido de la sopa; el de un individuo áspero, por roces de escofinas, de papel de lija u otros semejantes; el de un infeliz, por el balido de un cordero; el de un bromista, por carcajadas o sonar de cascabeles; el de un ser de carácter explosivo, por detonaciones de petardos, etc.

Los ruidos pueden utilizarse no solamente para el símil, sino también para la antítesis en la retórica cinematográfica, sirviendo especialmente esta última para lograr efectos cómicos, al igual que con las palabras, y en bastantes ocasiones con más intensidad que con éstas.

La angustia expresada por las imágenes o por las palabras puede alcanzar elevadísima intensidad, con y sin ellas, por medio de los ruidos: el tic tac del péndulo de un reloj que anuncia al moribundo, por sentencia médica o judicial, que se acerca su fin, al amenazado que segundo a segundo se aproxima el cumplimiento de la amenaza, al que aguarda a un ser querido la inutilidad de su espera y que debe renunciar a toda esperanza; los pasos opacos en la oscuridad que amedrentan y hacen temer un ataque; el rugido de una fiera en la selva o en el desierto, apenas audible al principio y que aumenta de intensidad por aproximarse a quien está indefenso y no tiene lugar en que guarecerse; y tantos otros que no es preciso citar.

Y para terminar, porque me he alargado, sin duda, demasiado, quiero recordar un valor raramente utilizado, el de lo que cabe llamar el antirruído, es decir la ausencia de ruidos, o sea el silencio. Reconozco que no se puede emplear a troche y moche, y que es difícil su empleo, pero si se hace con acierto se logran efectos muy expresivos y elocuentes. Recomiendo como modelo magnífico el silencio absoluto de la película «Carbón», después de haber ocurrido la tragedia en la mina y mientras la gente espera el resultado de los trabajos de auxilio a los mineros.

Tomás G. LARRAYA

SOBRE LA PERSONALIDAD DEL AUTOR EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA

A raíz de nuestro artículo publicado en el número anterior de OTRO CINE, titulado PEROGRULLADAS EN TORNO AL GUIÓN, hemos recibido muchas felicitaciones, que agradezco cordialmente. Decíamos empero ya en el primer párrafo que aquellas notas iban a poner los pelos de punta a los eruditos del cine. Confesamos nuestro pecado de suficiencia. No han habido pelos de punta. La reacción ha sido sosegada. Pero ha existido. Algo vive. Y cuando hay vida hay esperanza. Tomás Galant nos envía unas notas con el deseo de que se publiquen íntegras. Las titula DESDE LA ACERA DE ENFRENTE. Otro punto de vista, que respetamos, y por eso publicamos. Creemos que airear estos temas en nuestra revista es de interés general. Junto, pues, a las notas del señor Galant aparecen otras de nuestra pobre cosecha. Es una especie de mano a mano. Hay su poco de pasión, pero como en ello no ventilamos ni intereses personales ni materiales, quisiéramos dar a estas páginas que siguen toda la emoción de una competición sanamente deportiva que podríamos titular PARA COMPRENDER EL CINE y que cada lector piense y juzgue por su cuenta.

Dice TOMAS GALANT:

Sólo hay un Cine y diversas maneras de verlo y concebirlo. Totalmente de acuerdo. Pero ¿por qué obstinarse en considerar al autor como simple cineísta-papel? ¿Es que, acaso, y de rechazo, el director no se halla también en el mismo caso de cineísta-celuloide? Y ni el papel ni el celuloide son Cine.

En conjunto el cine amateur es lo único bueno del cine español. Esta bondad se debe a hombres que achataron sus narices arrimándoles las cámaras. Pero no debemos olvidar la sustantiva aportación de los Punsola, Puñaga, etc., etc., que es muy importante.

Los cineístas amateurs están orgullosos de su cine. Yo también lo estoy como español y como aficionado; y porque tengo espíritu de cineísta amateur. Pero ¿no creen ustedes en la posibilidad de superar sus realizaciones adoptando métodos diferentes?

Cineísta no es el que dirige la confección de films, ni el que escribe guiones, ni el que maneja cámaras oscuras. Nosotros entendemos como cineísta al hombre que expresa ideas, sentimientos y puntos de vista *personales* de una manera cinematográfica.

El «guionista» hace un cine-papel. Quede aceptado. Pero, al menos, por su propio esfuerzo, «hace» algo. El director está supeditado a los elementos mecánicos que influyen decisivamente en el resultado de la obra. En el cine profesional da voces, emite órdenes, aconseja y dirige; pero hacer, lo que se dice hacer, no «hace» nada.

Dice D. GIMENEZ BOTEY:

No vale jugar con equívocos. Las cosas claras. Consideramos autor de cine-papel al que *sólo* ha hecho cine-papel. Es autor todo el que plantea, resuelve y realiza una nueva cosa no realizada exactamente igual por otro. Hay por lo tanto autores de argumentos, de asuntos, y hay autores de films aunque se basen sobre temas ajenos. Y se dice y se reconoce. Pero sobre el mismo tema cada cineísta será el autor de su propio film.

Gracias por el piropo. Pero vayamos al grano: Fité siempre es Fité a pesar de haber trabajado sobre temas de varios escritores. No desdeñamos las aportaciones. Pero usted lo dice, amigo, aportaciones.

¡Pues claro que creemos en la posibilidad de superación adoptando métodos diferentes! Es lo que estamos esperando hace tiempo. Pero con realizaciones, no con papeles.

Pues esto: «expresar ideas, sentimientos y puntos de vista *personales* de una manera cinematográfica» es precisamente lo que han hecho los cineístas que cuentan en la historia del cine universal. Y no lo dude, si cuentan en la historia del cine es por sus FILMS.

Si los que han hecho el CINE no han hecho nada, apaga y vámonos. Que en las fábricas de films haya *directores* de esos que son sólo una rueda de la complicada máquina industrial-económica no nos autoriza para ignorar que el CINE es obra de cineístas realizadores y no de argumentistas.

La creación artística es un invento personal. El director no inventa, no crea. Interpreta ideas ajenas. Menos cuando se decide a crear por su cuenta. En ese momento ya no es director; se ha convertido en autor.

He ahí la clave de toda la cuestión: confundir *cineísta* con el director *ese* que no hace nada. Repetimos, y sin nombres, que en el cine cuentan sólo las obras de los cineístas completos, los que piensan y hacen. Los proyectos no cuentan.

El ESTILO es la personalidad, el hombre. Nunca, que nosotros recordemos, se ha querido interpretar este axioma en el sentido de que «el estilo es la síntesis del pensamiento de un grupo de hombres».

En el arte, estilo es personalidad. Claro. Por esto no encontramos sentido en lo de arte colectivo. Por ello, a pesar de las colaboraciones, el estilo, en un film, lo pone el cineísta realizador, si lo tiene, claro. Y lo pone ya en el «decoupage» que es la *manera* de tratar el tema.

Los medios sonoros en el cine no han embrutecido los films. El abuso y deficiente empleo de la música, sí.

Contradecir cosas que no se han dicho es demasiado fácil. Ni por asomo dijimos nada de eso. Los abusos y las deficiencias son malos... en todo. Conforme. Primer premio de las perogrulladas.

Una obra de cine es buena cuando todas sus situaciones han sido resueltas por medio de la armoniosa combinación de las imágenes visuales y sonoras. Que guste o no, que su acierto sea mayor o menor, depende de tantas cosas... (Hasta de un dolor de estómago del que lo presencia.) La materia que se emplee no tiene demasiada importancia. Lo que importa ante todo es el sincero y honrado precepto de reflejar la personalidad.

¡Cómo que no tiene importancia la materia que se emplee! ¡Si no hay *film* no puede haber «armoniosa combinación de imágenes VISUALES Y SONORAS»!
¡Si usted mismo lo dice!

En la *obra escrita* no está todo «elaborado». Aquí se dan la espontaneidad, la inspiración y la improvisación con mayor amplitud, pues el director sólo puede aprovecharlas cuando se halle en funciones de realizador, cuando tiene la cámara en sus manos. El autor la puede aprovechar en cualquier momento, en cualquier hora, pues su cámara es... su sentido de percibir la vida.

No hay tal OBRA-CINE escrita. Hay, en primer lugar (sea quien sea el que piense y escriba) un *argumento*, un *tema*, un *asunto*, o una simple *idea*. Comercialmente es lo que interesa al cine. Un buen asunto. Y a su autor se le reconoce no sólo el mérito de la idea, sino el de su hábil planteamiento en vistas a su eficacia narrativa. Se acabó su papel. Viene después la etapa de *resolver* la papeleta pensando que aquel escrito tiene que *hacerse visual y auditivo*, que los adjetivos, que los verbos, deben entrar por los ojos. Y aquí manda, o debe mandar, el hombre de cine, no el *técnico* como se confunde a todo pasto, sino el cineísta, el artista, el que tiene IDEAS, sí, señor, el que tiene su manera de expresarse, aunque el tema no sea suyo. Y surge entonces el «decoupage» o sea el asunto resuelto y desarrollado plano por plano, en sus dimensiones espaciales y de tiempo, en su dinámica, en su sonoridad. Esto no es técnica; aquí hay arte. Pues bien, a pesar de ello, esto tampoco, el «decoupage», es la OBRA como lo es, por ejemplo, una partitura musical.

Concederle a un director de cine el privilegio de variar lo previsto, es lo mismo que facultar al director de orquesta para cambiar un pasaje musical (de Beethoven, por ejemplo) porque está convencido de que lo puede mejorar.

Quedaba claro en la perogrullada mía que si un director profesional se ve imposibilitado de hacer cambios en el momento de rodaje es por motivos económicos, no por artísticos. Toda variación en estos momentos representa un desbarajuste grave de tiempo y dinero. El ejemplo del director de orquesta no es adecuado por cuanto el cineísta, de poder hacerlas, serían variaciones sobre el *guión técnico*, que es *obra suya*. ¿Estamos?

Lo que vale en Cine es el porqué y el cómo psicológicos. Considerar que un director de cine es el autor porque una escena la haya tomado en uno o más planos, con traveling o con grúa, en picado o en contrapicado, es igual que tener la ingenuidad de considerar autor de una sinfonía al director de orquesta que aumente o reduzca el grupo de cuerdas, o porque cambie un solo de oboe por el corno inglés, o porque resuelva un tiempo musical en «largo» que en la partitura consta como «largo».

La «obra de cine» depende del oficio y del arte (interpretativo) del director de turno. Naturalmente. Que me den a mí la mejor orquesta del mundo, con el mejor instrumental, para dirigir la interpretación de la más bella sinfonía. El resultado sería... ¿saben ustedes qué es un *empastre*? Pues eso.

Ojo. No confundamos la «forma» metafísica de la obra con la «técnica» del director. La forma de la «obra de cine escrita» no es literaria tal como se entiende la literatura. Gómez Mesa dijo que «Resurrexit» le recordaba los guiones de Louis Delluc (año 1919). Esto, aunque quizá él no lo sospechase, significaba mi acierto, pues la forma no está supeditada en la «obra de cine escrita» a lo que se ve, o a lo que se lee, es decir, a la construcción de los párrafos, sino a la emoción cinemática que se siente con su lectura, y a la *forma idealística* de expresar o sugerir.

El que muchos guiones amateurs o profesionales sean irrealizables, no quiere decir más que padecen de un empacho de técnica; que no han trabajado suficientemente el guión; y porque se desprecia la sustancia medular del arte: la idea.

Ni el escultor ni el pintor recurren a un escritor para que les haga un guión o boceto de sus obras ¡Magnífico! Pero el arquitecto, otro artista plástico, no construye el edificio. Esta labor queda al cuidado de los constructores, aparejadores y albañiles principalmente. ¿Son estos señores los autores de la obra CONCRETA? ¡Porque el arquitecto sólo ha realizado el edificio-papel!

Ya tenemos otro conflicto en marcha. ¿Lo dejamos?

Ya salió la psicología (y que me perdonen los psicólogos) Pues bien, por mucha dosis, y de buena calidad, de psicología que el argumentista haya echado en una escena, ésta y su psicología se echan a rodar por una equivocada resolución cinegráfica en el «decoupage», en el rodaje o en el montaje. Si el cine es una manera de expresarse ya me dirá si tiene o no importancia resolver una secuencia con unos planos o con otros.

Sí, tiene importancia el *cómo* se resuelve una secuencia en imágenes. Como que puede ser cine o no serlo. El escritor echa psicología... escrita... y que lo resuelva Rita. Y que conste que, a pesar de nuestras puyas no hemos dicho en ningún lugar que el cineísta sea el autor del argumento si es que no lo es. A cada cual lo suyo si hay cuales, como del argumentista no puede decirse que sea autor del film.

Con sus mismas deducciones: que le den a un aprendiz de cineísta el mejor *argumento* y los mejores estudios y artistas y... otro *empastre*.

¿Ahora nos enteramos de que existe un estilo *cinematográfico de literatura*? Lo que no hubiéramos sospechado nunca es que a esta manera o estilo literario se le pudiera llamar CINE.

Los empachos de técnica, por paradoja, sólo los padecen los escritores metidos a guionistas. Les obsesiona. Creen que la técnica lo resuelve todo. Un cineísta consciente no hará un guión con imposibles. Sabe que la técnica sólo es un medio al servicio de la idea... cinematográfica.

¿Cómo que vamos a dejarlo?

El arquitecto, amigo, plantea y resuelve su edificio en PLANOS, o sea gráficamente. Sus plantas, sus alzados, sus secciones, sus perspectivas, sus detalles a tamaño natural, sus plantillas, son resueltos VISUALMENTE. Los obreros encargados de la ejecución de la obra *no pueden* interpretarla de otra forma. Sí, los planos de un arquitecto son CONCRETOS. No, no es lo mismo un plano de un arquitecto que un guión de cine. El día que los guiones técnicos de cine sean resueltos *gráficamente*, o sea dibujando (cosa que ya se ha hecho) la composición de cada plano del film, aunque sea someramente, entonces empezaremos a pensar en la posibilidad de que los guiones sean obra en sí.

Este verano hemos tenido ocasión de presenciar en el teatro romano de Sagunto la representación de «Agamenon» y «Coéforas», dos de las tragedias que componen la «Orestíada» de Esquilo, en versión moderna, adaptado el texto a la mente de las gentes de hoy. Hace un siglo otro señor las readaptó al gusto decimonónico. Dentro de un siglo o de dos, aún otro señor y otros señores las volverán a readaptar para comprensión de los públicos ultramodernos de nuestros tataranietos. Y así «ab aeterno». Esquilo vive, subsiste. Aunque le cambien la envoltura. Aunque el adaptador abrevie, mutile, añada, sinteticice y reforme diálogos y trama. Esquilo perdura y perdurará por encima de todos los adaptadores, a través del tiempo.

A eso van dirigidos todos nuestros esfuerzos en el Cine. ¿Es irrazonable, ensoberbecida, dañina, reprochable, nuestra tarea en busca de la perennidad de la OBRA de cine? Díganmelo, por favor. Desde hoy mismo soy capaz de renunciar a mis propósitos.

Cuando existe un antecedente literario (novela, teatro, poesía) el director suele adaptarlo a los modos técnicos del cine. Pueden seguir discutiendo ustedes la primacía del guionista o la del director, que no es de nuestra incumbencia.

Pero sí lo es el hallazgo de los valores (valores humanos) del cine. Queremos que surjan auténticos creadores, que sientan, y piensen, y realicen OBRAS de cine, con o sin medios, pero con absoluta independencia, ligadas a su propio espíritu, a su propio ambiente e influencias estéticas.

Repetimos: No nos importa la tarea del director, ni la del guionista. Tampoco nos preocupa si este o aquel son amateurs o profesionales; ni si conciben la obra antes o después de fotografiar las escenas. Lo que nos importa es la razón expresiva del Cine. Lo que nos importa es la poética realidad del Cine. Lo que nos importa es el Cine.

¿Dónde se concreta la forma en las obras teatrales?
¿En la obra escrita o en la representación escénica?

¿Dónde se concreta la forma en las obras musicales?
¿En la cifra y método del pantagrama o en la audición orquestal?

La definición de los eruditos reunidos en los años 1943, 1944, 1945, 1947 y 1951 es muy respetable, pero a nuestro entender ha periclitado.

¡Por Dios! ¿Quién le ha dicho que sea reprochable la tarea de buscar la perennidad de la OBRA de cine? Al contrario, quien halle la fórmula será bendecido por todos. Lo que resulta gracioso es pretender la perennidad de una obra de cine que no ha llegado a ser cine. Porque sin darse cuenta esto nos induce a pensar que las cinematecas del futuro serán... ¡unas magníficas bibliotecas!

Insistimos: el cineísta, cuando trabaja con un tema literario ajeno, no lo «adapta a los modos técnicos del cine», como usted dice, sino que se esfuerza en hacer *arte cinégrafico*, pone a prueba su visión *estética* del cine al servicio de un tema. Valor del tema aparte.

Si lo que nos importa es el cine, nos debe importar también la tarea específica del cineísta, como artista, incluso diría al margen de los temas. Los grandes buscadores de *valores humanos*, de *mensajes*, tienen muchos caminos para expresarlos: el cine, la novela, el teatro, el periódico, el ensayo, el cuento, la radio... Que cada cual escoja el medio expresivo más idóneo al género de sus ideas y posibilidades. Si hay vocación por el cine, pues al toro de verdad, al toro de carne y hueso y no al torillo de la imaginación.

No dude: En las obras teatrales la forma, es la escena, pero la OBRA es la palabra del autor. Es lo mismo que en las obras musicales. Los intérpretes tienen delante, en el atril, la OBRA, de una forma tan concreta, tan minuciosamente fijada por su autor que no hay posibilidad de error de interpretación. Matices aparte, dos músicos tocarán las mismas notas y con el mismo ritmo ante una misma partitura. En cambio el guión de cine no ha llegado aún a esta técnica de concreción universal de las partituras musicales. Dos directores sacarán dos films diferentes de un mismo tema.

Esta es la definición más actual: «La obra de cine escrita (permítanme ya), la Cinematurgia es una obra de arte independiente, y puede ser leída y representada. Las notas sobre la puesta en escena, léase guión técnico, no son la obra de arte independiente: no deben ser leídas; son el intermedio entre la OBRA y la representación.

Guión literario es la sinopsis de una idea o argumento, sin valor estético por su carácter preparatorio. *Guión técnico* es la apoyadura del director para realizar una película. Cada *película* es una versión de la obra. *Cinematurgia* es la OBRA total.

Torrella dice que el cineísta amateur es un fotógrafo metamorfoseado. Nada hay que discutir. Pero que sustenten otros un razonamiento inviolable sobre esta posición es tan inútil como la pretensión de que no se pueden realizar películas sin guión.

Terminemos dando a conocer, según nuestro juicio particular, el esquema comparativo de las comunes actitudes, y las sucesivas aportaciones, en las tres artes representativas que se mencionan:

Nace la idea en el AUTOR y surge la OBRA	La recibe un buen colaborador:	Transición	Es interpretada por:	Representada en las Salas:	El público presencia:
DRAMAturgia	Director de escena	Notas	Actores	Escenario	TEATRO
PARTITURA	Director de orquesta	Arreglos	Profesores	Auditorium	MUSICA
CINEMAturgia	Director de cine	Guión técnico	Actores	Pantalla	CINE

Ponemos punto final recurriendo a un viejo refrán popular español: «Los extremos se tocan.»

Tomás GALANT

Bueno, ¿usted dice haber inventado el cine leído? Buena suerte. Por mi parte, llegado a este punto, confieso que no sé qué decir. Tanto para usted.

Sinopsis es sólo un resumen del argumento.

Guión literario *si* tiene valor estético. Es curioso que usted otorge al autor del tema categoría de autor de la obra-cine y que en cambio aquí le niegue valor estético.

Si no hubiéramos leído su libro, entenderíamos aquí que su llamada *cinematurgia* es el conjunto indivisible de la creación cinegráfica, desde la idea del tema hasta su realización por un solo autor. Pero en su libro nos da una muestra de una obra de *cinematurgia* y, la verdad, *esto* es lo que ya hacen algunos cineístas: una lista de planos, por orden, que no es ni guión literario ni guión técnico.

¿Cree que se haría mejor cine si los amateurs fuesen novelistas metamorfoseados?

No vamos a trazar por nuestra cuenta, otro cuadro. Esto de que al cineísta (o director de cine, como escribe) se le ponga en la casilla de *un buen colaborador*, es para hacer salir de casillas al más pintado.

En cuanto al refrán, pues de esto nos quejamos los cineístas: de que el cine y el teatro se tocan con demasiada frecuencia. Pero no damos la culpa al CINE sino a los que le administran estas dosis masivas de inyectables a base de vitaminas literarias. VIVA LA IMAGEN.

Domingo GIMENEZ BOTÉY

ALEMANIA
ARGENTINA
AUSTRALIA
AUSTRIA
BELGICA
BRASIL
COLOMBIA
DINAMARCA

ESPAÑA

SERVICIO REVELADO INVERSOR
LABORATORIOS CINAMA
Plaza Cataluña. 8, int. - BARCELONA

EIRE
FINLANDIA
FRANCIA
GRAN BRETAÑA
GRECIA
HOLANDA
HONG KONG
IRAN
ITALIA
LIBANO
MÉJICO
PAKISTÁN
SUECIA
SUIZA
VENEZUELA

¡Una gran noticia!

ESPAÑA

incorporada a la ORGANIZACIÓN
INTERNACIONAL DEL SERVICIO
DE REVELADO POR INVERSION

Agfacolor

¡BASTA DE LARGAS ESPERAS, DE TRÁMITES
ADUANEROS Y GASTOS SUPLEMENTARIOS!



ya tiene montado en ESPAÑA su
SERVICIO DE REVELADO
AGFACOLOR inversible.

Con la supervisión técnica de AGFA, A. G., de Leverkusen,
en locales exprofesamente acondicionados y equipados con
el más modernísimo y preciso aparellaje mecánico y electró-
nico de controles automáticos físicos y químicos, trabajando
con productos originales y con la experiencia de personal
formado técnicamente en los laboratorios de investigación
de AGFA, A. G., de Leverkusen,

LABORATORIOS *cinama*
SERVICIO DE REVELADO INVERSOR AGFACOLOR
Plaza de Cataluña, 8, int. - Teléfono 221470 - BARCELONA

REVELAN INTACHABLEMENTE Y DEVUELVEN LOS RO-
LLOS DE CINE O DE FOTO AGFACOLOR INVERSIBLE,
SIN GASTO ALGUNO, EN TRES DIAS.

Los rollos deben enviarse necesariamente en
sus chasis o carretes y envases originales



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

● *Sesión pública de films premiados.* — El 19 de junio de 1957, en la Caja de Jubilaciones de la Industria Textil, se celebró la acostumbrada sesión pública de films premiados en el Concurso Nacional de cine amateur del año. Fueron seleccionados los siguientes films para dicha sesión:

La sonrisa, de C. Díaz Villamil (Oviedo).

Artesanía del abanico (color), de Emilia M. de Olivé (Barcelona).

Pinceles locos (color), de A. Medina Bardón (Murcia).

Pan, amor y... sintonía (color), de Carlos Puig (Tarrasa).

Poker (color), de Julián Oñate (Murcia).

Schmelze (color), de Juan Capdevila (Barcelona).

Capricho (color), de José Mestres (Barcelona).

Luces de sangre (color), de Francisco Font (Tarrasa).

Hibrys (color), de Felipe Sagués (Barcelona).

Téngase en cuenta que no es posible ofrecer en una sola noche todos los films interesantes del concurso. Como escribió muy bien nuestro colaborador Juan Ripoll en las «Notas al programa»: «a la hora de la antología, surge el problema insoluble de que existen más películas dignas de ser presentadas de las que se precisan para llenar una sesión, y éste es el camino — ya que no de la vacilación o de la injusticia — del eclecticismo; es preciso presentar públicamente la selección más aproximada a la tónica del concurso, y aquí están no sólo los mejores films del mismo (que ya hemos indicado que son más), sino los que nos dan el ejemplo de cada uno de los temas, de cada una de las técnicas, y del solo espíritu que las animó: la simpática musa del cine "amateur," a veces caprichosa, otras huidiza, y siempre misteriosa y voluble.»

La velada registró un lleno como todos los años, y todos los films del programa fueron muy aplaudidos, especialmente *Pan, amor y... sintonía*, que, de haberse efectuado un referéndum popular, seguramente habría quedado en primer lugar, bien al contrario de la opinión de los críticos. (Y anotamos este fenómeno sin ánimo de censurar a los críticos ni al público. Allá cada cual con su criterio; el Jurado dió el suyo y la revista también.)

Se ocuparon de los films dados a conocer públicamente en esta sesión, José Palau en «Destino»; Juan Fco. de Lasa en «Revista»; Salvador Mestres en «El once»; Agustín Contel en «Arcinema»; Jorge Torras en Radio Nacional de España; Jorge Feliu en «Imágenes».

● *El Concurso en cifras.* — Quedaron inscritos en el XX Concurso Nacional de Cinema Amateur (1957), 59 films, de los cuales, tres de ellos por razones de fuerza mayor no pudieron ser visionados en las sesiones de calificación, quedando definitivamente en 56.

De estos 56 films, 31 fueron inscritos en documentales y 25 en no documentales, con arreglo a las bases del Concurso.

Clasificados por pasos son: 16 de 8 mm.; 5 de 9,5, y 35 de 16 milímetros.

37 son en color y 19 en blanco y negro.

Por procedencias se clasifican del siguiente modo (orden alfabético de poblaciones): Barcelona 26, Hospitalet de Llobregat, 1, La Ametlla del Vallés 1, Lérida 2, Mataró 1, Murcia 5, Oviedo 2, Prat de Llobregat 2, Rubí 2, Sabadell 3, Tarrasa 4, Valencia 1, Vich 2, Viloví de Oñar (Gerona) 1, Zaragoza 3. La longitud total de los 56 films es de 6170 metros.

● *Junta General ordinaria.* — El día 7 de agosto se celebró en el local social, la Junta General ordinaria. Por unanimidad fueron renovados para el nuevo ejercicio la totalidad de los cargos de la Junta Directiva, dándose un voto de gracias a la Presidencia y Tesorería por su ingente labor, que ha permitido sanear el acervo de la Sección. Fueron aprobados la totalidad de los Estados de Cuentas y Balance sometidos a la consideración de los reunidos y se formularon interesantes sugerencias para la labor del próximo Curso y también para el futuro desenvolvimiento de la Revista OTRO CINE, portavoz de la Sección.

● *Importante acuerdo para el futuro de OTRO CINE.* — Recogiendo una sugerencia del socio don Juan Olivé, la Junta General llegó, tras algunas variaciones a la idea inicial, a la adopción de un acuerdo que afecta notablemente a la vida de OTRO CINE. Se trata de publicar un suplemento mensual de carácter informativo y totalmente dedicado a cine amateur, con el fin de recoger en toda su amplitud y con la puntualidad deseada por todos los cineastas, la vibración vital de actividades cineísticas de ámbito amateur. Los números-base de la revista aparecerán cuatrimestralmente, de forma que entre dos números corrientes se publicarán tres suplementos mensuales. Se establecerán dos tipos de suscripción: uno comprendiendo el suplemento y otro sin comprenderlo; éste último para los lectores de OTRO CINE no interesados directamente en las minuciosidades del cine amateur.

La Junta directiva está realizando los preparativos necesarios para llevar a la práctica el acuerdo de la Junta general, lo que seguramente será a partir de año nuevo.

● *Selección para el Concurso Internacional de la UNICA.* — Esta Sección, como miembro de la UNICA en España, convocó a las demás agrupaciones españolas de cine amateur para proceder a la selección de films que habian de representar a nuestra patria en Roma. En otro lugar de este mismo número reproducimos el acta de la reunión efectuada, en virtud de la cual fueron inscritos al XIX Concurso Internacional UNICA los films siguientes:

Por documentales *Hibrys*, de Felipe Sagués; por films de argumento *Luces de sangre*, de Francisco Font; por films de fantasía *Capricho*, de José Mestres, y *Poker*, de Julián Oñate.

INFORMACION VARIA

SESIÓN DE GALA EN TARRASA

Presentada por la Sección de Cine Amateur de la S. C. Juventud Tarrasense, tuvo lugar el 26 de junio de 1957, en el teatro Principal de dicha ciudad, una sesión extraordinaria de cine amateur con un programa seleccionado de films del XX Concurso Nacional. Se proyectaron las siguientes películas: *Escuela de ballet*, de J. Olivé y Emilia M. de Olivé; *Fotografía animada*, de Marcelino Lloveras*; *Artesanía del abanico*, de Emilia M. de Olivé; *Capricho*, de José Mestres; *Schmelze*, de Juan Capdevila; *Ella*, de Francisco Font*; *Pan, amor y... sintonía*, de Carlos Puig*; *Luces de sangre*, de Francisco Font*; *Hibrys*, de Felipe Sagués. (Los autores señalados con * son tarrasenses.)

El programa lleva un comentario de Abel Tost que se inicia con el siguiente párrafo:

«Cualesquiera que sean los dominios en los que el cine amateur se manifieste, hemos llegado ahora ante una encrucijada muy importante. El mundo del cine amateur se halla conmocionado por una serie de tomas de posición, de la que, a no tardar, debe salir la completa madurez expresiva de su alcance artístico; siempre, claro está, que sus cineastas, los jóvenes que empujan y los menos jóvenes que viven del ayer, sepan dialogar con el celuloide en la mano y el espíritu puesto sobre un objetivo de ilimitadas ambiciones: el de saber expresarse mejor para entenderse también mejor en un mundo cargado de incógnitas humanas.»

EXTRAORDINARIA PROYECCIÓN EN SITGES

El 11 de julio de 1957 tuvo lugar en la terraza jardín de la sociedad El Retiro una «primera sesión de cine amateur» organizada por la Agrupación Fotográfica de aquella villa con la colaboración de la Agrupación Fotográfica de Cataluña y bajo el patrocinio del ilustre Ayuntamiento y del Fomento del Turismo subirenses. Se proyectó el siguiente programa: *Morisca*, de J. M. Cardona; *Hawaii*, de J. Torrens Vidal; *Artesanía del abanico*, de Emilia M. de Olivé; *El campeón*, de J. Castellort y J. M. Lladó Bausili; *Escuela de ballet*, de J. Olivé y Emilia

M. de Olivé; *13 horas en una playa*, de G. Pérez Riús; *Consumatum est*, de Felipe Sagués; *Schmelze*, de J. Capdevila; *Hibrys*, de Felipe Sagués.

Hizo la presentación del programa y un comentario previo a cada una de las películas el cineísta amateur don Juan Olivé, quien puso de relieve que fué precisamente en Sitges, el año 1935, donde se celebró el I Congreso Internacional de Cine Amateur, del que más tarde surgiría la UNICA (Unión Internacional de Cinema Amateur). Al final de la sesión, el ilustre señor alcalde de Sitges dió las gracias a los autores de los films proyectados, expresando su admiración hacia los mismos. Los cineístas participantes en esta velada fueron obsequiados con una medalla conmemorativa y se ofrendaron sendos ramilletes de flores a sus esposas. Asistieron a la sesión cerca de 800 espectadores.

EL HIMNO AL CINEMA AMATEUR

Desde Alemania ha sido solicitado el permiso de traducción y publicación del Himno al Cinema Amateur que, con música del Maestro Adolfo Cabané y letra del cineísta amateur don José Badía, fué entonado por vez primera en la cena del reparto de premios del Concurso Nacional de este año.

Nos place dar también la noticia, aunque aparentemente se aparte de las actividades cineísticas amateurs, de que los mismos autores de «nuestro» himno han visto premiado otro himno suyo dedicado al nuevo Estadio del Club de Fútbol Barcelona, para ser estrenado durante las fiestas inaugurales. Entre 34 composiciones presentadas, ha sido elegida la de nuestros amigos Adolfo Cabané y José Badía. Nos alegra la noticia por cuanto confirma los méritos de los autores del Himno al Cine Amateur y también por haber sido nosotros los primeros en reconocérselos en este terreno. Y sin necesidad de convocar un concurso.

MISIVA AL CINEISTA CATALAN

ACUSE DE RECIBO

Ahora que quedan algo lejos las jornadas del XX Concurso Nacional de Cine Amateur, cuando ya se han serenado los nervios y se han producido de forma inexorable alegrías para unos y quebrantamiento de ilusiones para otros; cuando ha bajado un poco la fiebre de la incertidumbre, y las placas de los trofeos concedidos llevan grabados nombres de films, como señal de pertenencia; y cuando se ha celebrado el último acto del Concurso y entre copas de champaña se han prodigado los abrazos, queda uno por dar, con cerca de mil kilómetros por enmedio. No importa la distancia cuando este abrazo viene a rubricar el profundo agradecimiento a una serie de atenciones recibidas de vosotros, cineístas catalanes, a lo largo de nuestra corta estancia en la bella ciudad Condal entre tan excelentes amigos.

Para los que asistimos al Concurso de este año, quedará siempre el recuerdo de vuestra exquisita amabilidad, de vuestra cariñosa acogida. La deferencia con que hemos sido tratados no es fácil de olvidar, y prometemos no olvidarla, porque ello ha sido el mejor premio conseguido por los cineístas murcianos en el Concurso. Para su otorgamiento no ha intervenido jurado y esto ha sido nuestra mayor suerte, porque nos hemos traído el mejor trofeo, sin merecerlo, concedido porque sí, sin ponderar méritos que nunca se hubieran encontrado, y esto, tratándose del Concurso de Barcelona, tiene su importancia.

No personalizamos porque de hacerlo necesitaríamos para nosotros un volumen extraordinario de «Encuadre», y casi seguro que caeríamos en el peligro de no acertar con el justo adjetivo a vuestro fraternal comportamiento. Por ello, para cada uno de los que convivieron con nosotros aquellos maravillosos días de apasionada expectación, nuestro fuerte abrazo. Para cada ocasión —de las que existieron con singular abundancia— de atención hacia nosotros, nuestro sincero agradecimiento. Para cada uno de vuestros films, que tanto admiramos en las sesiones del Concurso —ahora que ya se puede aplaudir—, nuestra ovación más entusiasta. Para todos, sin excepción, nuestro mejor saludo.

Los cineístas murcianos del XX Concurso
Nacional de Cine Amateur de Barcelona

(De «Encuadre», núm. 7, mayo-junio 1957)



Selección española para el XIX Concurso Internacional. Roma, 1957

A continuación reproducimos el acta de la reunión en que se efectuó la selección de los films amateurs que han representado a España en el XIX Concurso Internacional de la UNICA:

Con el beneplácito de la Delegación Provincial de Barcelona del Ministerio de Información y Turismo, se ha reunido el Comité para la selección de los films que, en representación de nuestro país, deberán concurrir al XIX Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur (UNICA) que se celebrará en Roma (Italia) el próximo mes de septiembre.

Dicho Comité está integrado por: el Vicepresidente de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, entidad miembro de la UNICA en España, don Salvador Rifá; el Delegado de Relaciones Exteriores de la misma Sección y Delegado oficial en la UNICA, don Delmiro de Caralt; los representantes de las entidades «Agrupación Fotográfica de Cataluña», de Barcelona (don Jesús Angulo), «Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros (Sección de Fotografía y Cine Amateur)», de Barcelona (don Salvador Baldé); «Cámara Club», de Sabadell (don José Torrella); «Sociedad Coral Juventud Tarrasense (Sección de Cinema Amateur)», de Tarrasa (don Juan Bonastre); y, por delegación, «Agrupación Cine Amateur», de Lérida (don Carlos Almirall); «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», de Murcia (don Francisco Flo), y «Agrupación Fotográfica de León» (don José Torrella).

Se forma, como base, la siguiente lista de films que por su calificación en el reciente Concurso Nacional pueden ser tenidos en cuenta para la selección internacional:

Categoría A (Argumento).—*Luces de Sangre*, de Francisco Font; *La sonrisa*, de C. Díaz Villamil; *Ella*, de Francisco Font; *Pan, amor y... sintonía*, de Carlos Puig.

Categoría B (Fantasía).—*Pinceles locos*, de A. Medina Barón; *Capricho*, de José Mestres; *Póker*, de Julián Oñate.

Categoría C (Documental).—*Hibrys*, de Felipe Sagués; *Schmelze*, de Juan Capdevila.

Se eliminan: *La sonrisa* porque, a pesar de su excelente idea, se considera poco meritoria su realización para una competición internacional; *Ella*, por estimar poco aconsejable la selección de dos films de un mismo cineísta, existiendo sobrados films de categoría internacional realizados por autores distintos; y *Pinceles locos* porque, contando con otros excelentes films de la misma categoría, se tiene en cuenta la poca estima que hasta ahora han merecido los films de su estilo por parte de varios elementos del Jurado de la UNICA.

La selección queda reducida a los films siguientes:

Categoría A (Argumento).—*Luces de sangre*, de Francisco Font (Tarrasa); *Pan, amor y... sintonía*, de Carlos Puig (Tarrasa).

Categoría B (Fantasía).—*Capricho*, de José Mestres (Barcelona); *Póker*, de Julián Oñate (Murcia).

Categoría C (Documental).—*Hibrys*, de Felipe Sagués (Barcelona); *Schmelze*, de Juan Capdevila (Barcelona).

No pudiendo inscribir más que un film por categoría y un cuarto film de cualquiera de las tres, se seleccionan definitivamente para ser inscritos en el próximo Concurso Internacional los primeros films de cada una de las tres categorías (o sea, *Luces de sangre*, *Capricho* e *Hibrys*) y como cuarto film se selecciona *Póker* por ser el único, entre los seleccionados, procedente de una región española distinta a la de los demás, con lo cual se confiere a esta selección nacional la máxima amplitud posible dentro de las limitaciones geográficas de nuestra producción cinematográfica amateur.

Barcelona, 26 de junio de 1957.



LA SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR DEL CENTRO EXCURSIONISTA DE CATALUÑA (BARCELONA) HACE PÚBLICAS POR MEDIO DE «OTRO CINE»

TRES CONVOCATORIAS PARA EL CURSO 1957-1958

XXI CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

Plazo de inscripción: 26 marzo 1958

II CERTAMEN DE FILMS AMATEURS DE EXCURSIONES Y REPORTAJES

Plazo de inscripción: 20 noviembre 1957

I COMPETICION DE ESTIMULO

Plazo de inscripción: 15 enero 1958

XXI Concurso Nacional de Cine Amateur 1958

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, cumpliendo su misión de organizar anualmente el Concurso Nacional de Cinema Amateur, convoca el XXI Concurso, correspondiente a 1958, recordando que ésta es la única manifestación pública, de carácter nacional total, de la producción cinefílica amateur.

El Certamen se regirá por las siguientes

BASES

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

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

TEMA. — El tema de los films es libre.

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

INSCRIPCIÓN. — Se fija un plazo para la inscripción de los films, que terminará el día 26 de marzo de 1958 a las 20 horas. Para efectuar la inscripción basta entregar, o enviar, a la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (calle Paradís, núm. 10, pral, Barcelona), el *Sobre modelo oficial de participación*, que la propia entidad organizadora facilitará a quien lo solicite, y en el que deberá cumplimentarse el siguiente cuestionario mínimo:

- Título o lema.
- La palabra «Documental» o «No Documental», según sea el carácter dominante del film, con el único objeto de agrupar las sesiones de calificación.

c) El número de bobinas y metraje total (recomendándose la máxima exactitud posible).

d) El ancho de la película.

e) La indicación «Color» o «Blanco y negro».

f) La indicación «Sonoro banda óptica», si el film está sonorizado por pista fotográfica impresa en el mismo; «Sonoro pista magnética» si lo está por pista magnética adherida a la misma película; «Discos» y revoluciones de los mismos, si debe efectuarse la sonorización con acompañamiento de discos fonográficos; «Micros», si debe emplearse micrófono; «Magnetofono», si debe efectuarse con cinta o hilo magnetofónico.

g) La palabra «Relieve» si el film es en tres dimensiones, con indicación del sistema, o la palabra «Apaisado» si está impresionado en esta modalidad, y su sistema.

h) La palabra «Debutante» en el caso de tomar parte por primera vez en el Concurso Nacional, y al solo efecto de la adjudicación del premio correspondiente.

i) La localidad de residencia del autor si el film puede optar a los premios de estímulo por regiones.

j) Compromiso de provisión de aparato proyector o sonorizador especial si el film lo requiere y en las condiciones que estas bases establecen.

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

Los derechos de inscripción serán: socios de la Sección de Cinema del C. E. de C., 50 pesetas; demás concursantes, 100 pesetas, por cada film.

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

ENTREGA DE LOS FILMS. — Con carácter improrrogable expirará el día 23 de abril de 1958, a las 20 horas, el plazo de entrega de los films previamente inscritos.

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

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

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

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

Además, deberán ser entregados con su correspondiente caja metálica en la que se hará constar, con caracteres indelebles

escritos directamente en la tapa, o con un sistema adhesivo garantizado:

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

Se acompañará a cada film:

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

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

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

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

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

SESIONES DE CALIFICACIÓN. — Tendrán lugar en el local social del Centro Excursionista de Cataluña a partir del 28 de abril de 1958 y durante los días que se señalarán.

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

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

La entidad organizadora dispondrá de los más modernos y luminosos aparatos de proyección y de sonorización que le sea posible obtener.

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

La entidad organizadora podrá autorizar a su criterio y discreción el acceso de público a las sesiones de calificación mediante las normas internas que en su caso establecerá. Durante las sesiones se considerará absolutamente prohibido exteriorizar manifestaciones de aprobación o de reprobación de los films, teniendo el Jurado facultades para desalojar la sala si así lo considera conveniente. También podrá suspender la proyección de cualquier film para reanudarla en privado después de la sesión si el contenido del mismo lo hiciera aconsejable.

JURADO. — El Jurado estará integrado por personas de criterio ponderado y reconocida experiencia dentro del campo cineístico amateur, y por representantes de la crítica cinematográfica, en número no superior a doce ni inferior a seis. Su composición será hecha pública en el tablero de avisos de la entidad organizadora quince días antes de expirar el plazo de inscripción de los films.

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

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

El fallo del Jurado es inapelable y no se mantendrá correspondencia sobre el mismo.

PREMIOS. — Los films podrán ser galardonados con «Premios de calificación», «Premios especiales» y «Premios de estímulo». Los Premios de calificación son:

a) «Medallas de honor», «Medallas de plata» y «Medallas de cobre», cedidas por la entidad organizadora, las cuales dividirán los films premiados en tres categorías, sin limitación de número dentro de cada una, en orden a su valoración global.

b) Premio del Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia de Barcelona al mejor film de Fantasía.

c) Premio de la Excmo. Diputación Provincial de Barcelona al mejor film Documental.

d) Premio del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona al mejor film de Argumento.

e) Premio «Extraordinario» de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo, al mejor film absoluto del Concurso.

El Jurado podrá destacar con «Mención honorífica» aquellos films que, sin ser merecedores de premio, resulten dignos de ser mencionados, siendo potestativo del Jurado el hacer constar el motivo o aspecto por el cual se conceda la «Mención» en los casos que lo estime procedente.

Los films premiados con medallas de honor y de plata se citarán en el fallo por orden de méritos. Los distinguidos con medallas de cobre y menciones honoríficas, irán por orden alfabético de apellidos de los autores.

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

Los Premios especiales se aplican a valores determinados de la obra cinematográfica, con arreglo a la siguiente lista mínima:

- a) Al film de más altos valores espirituales o humanos.
- b) Al film de mayor interés experimental o audacia expresiva.
- c) Al más original tema de fantasía.
- d) Al más original tema argumental.
- e) Al más original e interesante tema documental.
- f) Al mejor film o escenas de humor.
- g) Al mejor desarrollo discursivo.
- h) Al montaje más expresivo.
- i) A la utilización de cámara más expresiva.
- j) A la técnica de cámara mejor lograda.
- k) A los efectos especiales más justificados y expresivos.
- l) A la mejor dirección.
- ll) Al film en color de mayor armonía cromática.
- m) A la mejor calidad fotográfica entre los films en color.
- n) A la mejor calidad fotográfica entre los films en blanco y negro.
- ñ) A la sonorización más expresiva.
- o) Al mejor fondo musical expreso o al mejor seleccionado.
- p) Al mejor comentario de un film documental.
- q) A la mejor interpretación femenina.
- r) A la mejor interpretación masculina.
- s) A la mejor interpretación infantil.

La entidad organizadora agradecerá a los organismos oficiales, entidades, casas comerciales, particulares, etc. la donación de placas, copas, trofeos u objetos artísticos para ser aplicados a dichos premios especiales, concediendo la preferencia de la destinación a los donantes de Concursos Nacionales anteriores.

Los premios especiales han de recaer necesariamente en films distinguidos de antemano con premio de calificación y podrán ser declarados desiertos.

Los Premios de estímulo estarán orientados hacia la circunstancia personal del cineísta o hacia temas determinados. No pueden ser relacionados en estas Bases porque su existencia depende exclusivamente de la iniciativa de los donantes. La entidad organizadora, por su parte, cede el premio del debutante al mejor film entre los de concursantes que se presenten por primera vez. Las demás ofertas que se reciban y acepten se procurará publicarlas en la revista OTRO CINE con anterioridad al concurso.

Los premios de estímulo podrán recaer en films no calificados.

DEVOLUCION DE FILMS, COPIAS, SESIONES PUBLICAS.

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

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

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

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

RELACION CON EL CONCURSO INTERNACIONAL DE LA UNICA. — Aunque las calificaciones del Concurso Nacional no presuponen en modo alguno la selección para la representación española en el Concurso Internacional (UNICA), cuya selección se efectúa independientemente, se establecen las siguientes previsiones en orden a la posible selección de alguno de los films participantes en este Concurso Nacional para posteriores Concursos de la UNICA:

a) La circunstancia de haber sido inscrito «fuera de Concurso» por su autor o de ser considerado «no calificable» por el Jurado, no excluye a ningún film del derecho de ser tomado en consideración para la posible selección con destino al Concurso Internacional.

b) La entidad organizadora del Concurso Nacional, como miembro delegado de la UNICA en España, entiende que todo cineísta, por el hecho de someter un film suyo a la consideración pública y oficial al inscribirlo en el Concurso Nacional, tácitamente admite y autoriza la posible selección posterior de dicho film para el Concurso Internacional UNICA. De no ser así, el concursante deberá hacer constar, en el interior del sobre cerrado que se entrega junto con la película, su deseo de no figurar en dicha selección.

c) Todo concursante se obliga a autorizar la obtención y entrega, para los Archivos de la UNICA, de una copia de su film inscrito, caso de que, seleccionado éste para el Concurso Internacional, resultara galardonado con un primer premio, en cumplimiento de lo que señalan los Estatutos de dicha competición internacional.

Barcelona, septiembre de 1957.

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



II Certamen de films amateurs de excursiones y de reportajes

Convocado por la Sección de C. A. del Centro Excursionista de Cataluña

BASES

CONCURSANTES. — Podrán tomar parte en este Certamen los films amateurs impresionados directamente sobre película ininflamable, en cualquiera de los anchos de 16, 9,5 y 8 mm. y realizados por cineístas residentes en el territorio nacional, exceptuándose aquellos films que hubiesen sido presentados en anteriores concursos de la entidad organizadora.

TEMA. — El tema se considera suficientemente expresado en el título del Certamen. Interesa, sin embargo, aclarar que se estimarán como films de excursiones asimismo los de viajes, y que se calificarán unos y otros en este certamen siempre que, a pesar de revestir una leve forma argumental o una sintética intención documental, prevalezca en ellos el sentido de *impresión* excursionística o viajera. Téngase en cuenta que si un film se propone el análisis a fondo de un país, comarca, localidad o paraje, con la descripción de sus características geográficas y humanas, pasa a ser un film documental y no le corresponde el presente certamen, por lo que el Jurado considerará como no presentados aquellos films que estime como documentales. En cuanto a los films de reportajes, se entienden como tales aquellos que recojan las incidencias de un determinado acontecimiento, sin posibilidad momentánea de repetir su filmación.

INSCRIPCIÓN Y ENTREGA DE FILMS. — El plazo para la inscripción y entrega de films, que serán simultáneas, expirará el 20 de noviembre de 1957 a las 20 horas. Los derechos de inscripción serán de 15 pesetas para los socios de la Sección y 25 pesetas para los no socios.

REQUISITOS PARA LA INSCRIPCIÓN Y ENTREGA DE FILMS. — Regirán los mismos que para el Concurso Nacional, cuyas Bases preceden a éstas, exceptuándose el apartado b) del capítulo «Inscripción» y los apartados 1.º y 2.º del capítulo «Requisitos a cumplir en la entrega». En cambio, deberá añadirse a los datos del «sobre de participación» el nombre y señas del concursante y, a efectos de adjudicación de premios de carácter comercial, la marca del material virgen y de la cámara empleados.

SESIONES DE CALIFICACION. — Tendrán lugar en el local social del Centro Excursionista de Cataluña, dentro de breves días de haber expirado el plazo de inscripción, por el orden de 8, 9,5 y 16 mm. Todo lo previsto en las bases del Concurso Nacional para el acceso de público y de concursantes, proyección y sonorización, en las sesiones de calificación de los films, regirá igualmente en el presente Certamen.

JURADO. — Estará integrado por personas de criterio ponderado y de reconocida experiencia dentro de la cinematografía amateur. Su composición será anunciada en el tablón de anuncios de la entidad organizadora antes de finalizar el plazo de inscripción. Su número no podrá exceder de 7 ni ser inferior a 3.

El Jurado valorará preferentemente el sentido cinematográfico de los films concursantes, además de sus valores técnicos y temáticos.

Para lo no previsto en este apartado será valedero lo referente a «Jurado» en las bases del Concurso Nacional.

PREMIOS. — Se dividirán en «premios de calificación» y «premios especiales». Los primeros, cedidos por la entidad organizadora, se determinarán «Primeras medallas», «Segundas medallas» y «Terceras medallas», y dividirán los films premiados en tres categorías, sin limitación de número dentro de cada una. Además, el Jurado podrá destacar con «Mención» aquellos films que, sin ser merecedores de premio, tengan algún aspecto digno de mencionar. Los films que no tengan premio ni mención se considerarán como «no calificados».

Para los «premios de calificación» el Jurado separará los films en dos grupos o secciones: «Excursiones» y «Reportajes», y en cada una establecerá las cuatro valoraciones dichas.

Para los «premios especiales» se admitirán ofertas de organismos oficiales, entidades, casas comerciales, particulares, etc., reservándose la entidad organizadora el derecho de aceptación tanto de los premios como de su propuesta de aplicación. Los Premios aceptados por la entidad organizadora serán adjudicados por el Jurado independientemente de los de calificación y de acuerdo con lo dispuesto por los donantes, y cuando esto no fuese posible, el premio será adjudicado libremente por el Jurado, salvo que el donante haya hecho constar su deseo expreso de que en su caso sea declarado desierto.

Barcelona, septiembre de 1957.

Felipe Sagués, Presidente. — José Torrella, Secretario.



I Competición de estímulo 1958

Convocada por la Sección de C. A. del Centro Excursionista de Cataluña

BASES

CONCURSANTES. — Esta competición está abierta a todos los cineístas amateurs residentes en territorio nacional que no hayan participado en el Concurso Nacional de Cine Amateur o que, habiéndolo hecho, no hayan superado la calificación de «mención honorífica». Los films inscritos en esta competición deben ser impresionados directamente sobre película ininflamable en cualquiera de los anchos de 16, 9,5 y 8 mm.

TEMA. — El tema es libre, exclusión hecha de los films de excursiones y de los reportajes, para los que se convoca simultáneamente un certamen especial. Por lo tanto, se admitirán films de carácter familiar y de vacaciones; films documentales, de argumento y de fantasía; films abstractos, de inspiración musical, de animación, de dibujos animados, etc. El Jurado agrupará los films concursantes en tantos apartados o géneros como crea conveniente.

INSCRIPCIÓN Y ENTREGA DE FILMS. — El plazo para la inscripción y entrega de films expirará el 15 de enero de 1958 a las 20 horas. Los derechos de inscripción serán de 15 pesetas para los socios y de 25 ptas. para los no socios.

REQUISITOS PARA LA INSCRIPCIÓN Y LA ENTREGA. — Regirán los mismos que para el Concurso Nacional, cuyas bases preceden a éstas, exceptuándose el apartado b) del capítulo «Inscripción» y los apartados 1.º y 2.º del capítulo «Requisitos a cumplir en la entrega». En cambio, deberán añadirse a los datos del «sobre de participación» el nombre y señas del concursante y, a efectos de adjudicación de premios de carácter comercial, la marca del material virgen y de la cámara empleados.

SESIONES DE CALIFICACION Y JURADO. — Regirán en esta competición las mismas normas que para estos dos apartados se señalan en las bases del II Certamen de Films Amateurs de Excursiones y de Reportajes, que preceden a éstas.

PREMIOS. — Se dividirán en «premios de calificación» y «premios especiales». Los primeros, cedidos por la entidad organizadora, consistirán en un «primer premio» por cada uno de los apartados o géneros en que el Jurado divida los films calificados, pudiendo concederse un «segundo premio» en los apartados en que se considere pertinente, así como un número indefinido de «menciones honoríficas».

En cuanto a «premios especiales», rigen las mismas normas establecidas en las bases del II Certamen de Films de Excursiones y de Reportajes, que preceden a éstas.

Barcelona, septiembre de 1957.

Felipe Sagués, Presidente. — José Torrella, Secretario.

SAN SEBASTIAN

CERTAMEN PARADÓJICO

TEMPESTAD EN UN VASO DE AGUA

No vamos a referirnos a la competición de cine profesional que tuvo lugar el pasado mes de julio en San Sebastián. La prensa y las publicaciones de mayor frecuencia — tanto específicamente cinematográficas como de información general — han venido dando al lector interesado la crónica trascendente y la intrascendente — más ésta que aquélla — del desarrollo del Festival donostiarra. Nosotros, minoritarios — y menores — cien por cien, nos limitamos a dar cuenta del titulado «I Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur» que se celebró también en San Sebastián coincidiendo con el período del Festival, y que había sido organizado por la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa en colaboración con el Cineclub de San Sebastián y bajo el Patronato del Centro de Atracción y Turismo.

La tardía recepción de la convocatoria no nos permitió anunciar previamente dicho Certamen, pues a la aparición del número anterior se había ya celebrado; sin tiempo, en cambio, para nuestra compaginación, de informar sobre el mismo y sus resultados. Por otra parte, este Certamen había ya sido convocado el año anterior (1956) sin haber llegado a celebrarse.

Por cierto, nos llamó la atención, en su convocatoria última, lo siguiente: el texto que en la primera convocatoria, un año antes, figuraba como «Manifiesto», firmado por una serie de nombres en la que, junto a personalidades de prestigio en la crítica y en el cine profesional, aparecían unos cuantos cineastas amateurs que se autodenominan «la gente joven del cine amateur», se reproducía este año, sin variarle una coma pero intitulado como «Llamamiento» y sin firma, o sea como texto únicamente imputable a los organizadores del Certamen. Ese texto, ciertamente curioso como «llamamiento» a los cineastas amateurs para tomar parte en el Certamen, vamos a reproducirlo íntegro, pues, aunque informativamente «pasado», resulta paradójica su comparación con el veredicto del Certamen, que también daremos luego a conocer. Los subrayados son obra nuestra con miras a facilitar dicha comparación.

He aquí el «Llamamiento»:

«No existe una diferencia fundamental entre cine amateur y cine profesional. Hay cine bueno y cine malo. No debe haber "otro cine". Sólo existe un séptimo Arte: el Cine.

«En el cine hay dos factores esenciales, el guión y la realización. Elementos integrantes del primero son el tema y los valores formales de su desarrollo. Los componentes del segundo factor son la toma de vistas y el montaje.

«Es dolorosa la necesidad de divulgar los principios de un arte. Para unos pocos eso es un abecedario. Para otros, un motivo de discusión. Para la mayoría estos términos son desconocidos.

«Y en el cine amateur, como en el profesional, también hay una mayoría. Y los profesionales que hacen «cine comercial» corren parejas con los amateurs que hacen "otro cine". Los unos piensan en ganar dinero; los otros, en ganar premios. Los primeros fabrican un espectáculo; los segundos, un pasatiempo familiar presidido por el "milagro de la fotografía animada". En ambos casos, un cine hueco: estereotipia de la falta de inquietud de sus realizadores.

«LO MÁS GRAVE ES QUE EL CINE AMATEUR, A PESAR DE SU CACAREADA LIBERTAD, NO HA INICIADO TODAVÍA UN MOVIMIENTO ORGANIZADO DE REBELIÓN CONTRA EL "OTRO CINE", QUE SE OBLIGA Y MUERE EN LA ABULIA DE UNA CONCEPCIÓN — SI ES QUE ALGUNA VEZ LA TUVO — TRASNOCHADA Y COMODONA.

«Es hora ya de que digamos que el cine amateur se halla gravemente dominado por el sarampión de una técnica minuciosa y coquetona, de una técnica que exige un respeto desorbitado a lo fotográfico y que se limita a vagabundear por la epidermis fílmica.

«SE HACE IMPRESCINDIBLE DENUNCIAR AL CINE AMATEUR COMO FALTO EN ABSOLUTO DE VIGENCIA ARTÍSTICA E INTELECTUAL; como ignorante de valores humanos, sociales y religiosos; como desatendido e indiferente espectador del alma palpitante de un cine actual.

«El cine amateur, con las manos en los bolsillos, vegeta en el rincón de la artesanía y vive, aparte, en su mundo exento de problemas.

«Peligroso pecado el cometido por quienes rigen los destinos del cine amateur al fomentar el "aficionismo" — la intuición, por sistema y sin estudio — en contra del verdadero "amateurismo": sano y reflexivo amor al cine.

«Es urgente, para el cine amateur, darle conciencia de sí mismo y enfrentarle con una responsabilidad que, siendo la suya, paradójicamente desconoce.

«Al cine amateur le falta una formación orientada y orientadora con un criterio que la presida y, a renglón seguido, una vertiginosa evolución para situarle en el plano que le corresponde en razón de su misma esencia. Al cine amateur le hace falta, asimismo, una difusión ordenada que permita derrumbar — de una vez para siempre — su pequeña torre de marfil, apuntalada por los lugares comunes en el círculo vicioso de la adulación y los prejuicios.

«Es preciso que los hombres de cine conozcan y se interesen por el cine amateur, porque, como hemos dicho debe ser cine, simplemente Cine.

«Y el cine amateur necesita de todos los hombres que, con amor al cine, lo vean desde el único ángulo posible, el cinematográfico; considerando al cine como lo que es: un arte nuevo.»

* * *

Todos los conceptos del «Llamamiento», expresados en términos más o menos iguales — si los cotejáramos, algunos resultarían probablemente idénticos — los hemos venido leyendo gran número de veces en artículos aparecidos en diversas publicaciones con la firma de componentes del grupo antes citado. No vamos a discutirlos, como no los hemos comentado las otras veces que los hemos leído. Sólo queremos señalar la extraña táctica de las entidades organizadoras de un Certamen de cine amateur que se abre a toda la nación, al hacer suyas en la convocatoria tales acusaciones contra el cine amateur, al que niegan vigencia artística; contra sus cultivadores, a quienes llaman para tomar parte en el Certamen; y contra quienes rigen los destinos del cine amateur.

Ahora bien; el fallo del I Certamen Nacional de Arte Cinematográfico de San Sebastián, dice textualmente así (con el subrayado nuestro):

«En San Sebastián, reunidos a las cuatro y media de la tarde del domingo 21 de julio de 1957, en el local de la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa, los miembros del Jurado designado para examinar las treinta y dos películas presentadas al Primer Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián, acuerdan por unanimidad lo siguiente:

«Declarar desierto el Gran Premio POR NO CONSIDERAR NINGUNA DE LAS PELÍCULAS PRESENTADAS COMO APOR-TACION SOBRESALIENTE AL BUEN NIVEL ACOSTUMBRADO DEL CINE AMATEUR ESPAÑOL, sin perjuicio de los méritos que se reconocen en los galardones que se expresan a continuación:

«En la especialidad de «Reportaje», conceder el Primer Premio a la cinta titulada *Tren de chapa Demac*, de José Roig Trinxant; el Segundo Premio a *Andalucía*, de Antonio Medina Bardon; y el Tercer Premio a *Roma*, de Angel García.

«En la especialidad de «Documentales», otorgar el Primer Premio a *Cosas de toros*, de Pedro Sanz; el Segundo, a *San Romá de Sau*, de Altés, Jiménez y Conill; y el Tercero, a *Pessebre*, de Altés y Jiménez.

«El primero de los premios para las películas de "Argumento", se concede al episodio *La aventura de papel*, de Pedro Balaña, que forma parte de la película titulada *Variación*; el segundo, a *El puente*, de Jorge Feliu, y el tercero, a *Instante*, de Juan Buxó.

«En la especialidad de "Fantasía", se declaran desiertos los dos primeros premios, y se concede el tercero a *Ballet burlón*, de Fermín Marimón, con mención especial a *La olimpiada de Melbourne*, de Arturo Delgado, film que, aunque presentado en el grupo de documentales, el jurado considera por su índole más adecuadamente incluido en el de fantasía, concediéndosele esta Mención por su donosa idea y chispeante desarrollo.

«En cuanto a los premios de Cooperación, se concede el correspondiente a la mejor dirección, a Jorge Feliu, por *Adventum*, y los correspondientes al mejor guión, a *Vispera*, de Sergio Schaaff; al mejor tema, al motivo inspirador de los tres episodios de *Variación*, de Feliu, Juyol y Balaña; el de interpretación masculina a Matías Molina, por su trabajo en *El puente*, con mención de sus intervenciones en *Adventum* y *Variación*; el de interpretación femenina, a María Farrás, por *Instante*; el de interpretación infantil, a Mateo Badell, por su labor en el último episodio de *Variación*, titulado *La aventura de papel*, con mención especial a *Entre vías*; el de la mejor utilización de la cámara, a *Vispera*; el de mejor fotografía en color, a *Andalucía*; el del mejor montaje, a *Entre vías*, de Pedro Balaña; el de la mejor ambientación, a *Vispera*; el premio al mejor contenido de valores espirituales y humanos, "ex aequo" a *Adventum* y *Entre vías* y, finalmente, el Premio al humor, a *Profesor se escribe con P*, de Jorge Juyol, con mención especial para *La carraca*, de Manuel Vilanova.

«Firmado por los miembros del Jurado: P. Félix Landáburu, Carlos Fernández Cuenca, José María García Escudero, Carlos Serrano de Osma.»

El Jurado, pues, de un certamen de cine amateur que se anuncia tronando contra el cine amateur habitual en España, reconoce sin ambages que el cine amateur español se halla en un buen nivel; y que ninguna de las cintas presentadas a dicho

certamen constituyen una aportación que sobresalga al buen nivel acostumbrado de nuestro cine amateur.

Sólo falta añadir que exceptuando cuatro de los quince títulos que aparecen citados en el fallo, todos los demás han sido vistos y galardonados anteriormente en distintas ediciones del Concurso Nacional convocado anualmente por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. (Los hay de los años 1953, 54, 55, 56 y 57.) Si se tiene en cuenta que de las cuatro películas inéditas una ha tenido en San Sebastián tercer premio del género «reportaje», otra ha sido «mencionada» en el género «Fantasía» y la dos restantes son premiadas por un aspecto determinado de la obra filmica, habrá que reconocer que el Jurado tiene razón en su declaración previa y que el Certamen de San Sebastián, anunciado con espíritu tan revolucionario, no ha logrado más que volver a premiar películas ya conocidas y calificadas y que, en cuanto a las pocas cosas nuevas que ha dado a conocer,

no hay ninguna aportación de relevante mérito. Incluso los cineastas «jóvenes» han triunfado en San Sebastián con las mismas películas que antes les habían dado ya laureles en el Concurso Nacional.

Como final vamos a ofrecer al lector un cuadro comparativo de los films premiados en San Sebastián que antes lo habían sido en el Concurso Nacional, para que pueda apreciarse la aproximación de criterio de ambos Jurados, en términos generales y salvando las diferencias en los sistemas de premios y la distinta valoración que supone el enjuiciar los reportajes dentro de la rúbrica general de «documentales» o como género específico.

Adviértense las diferencias notables en el sentido de valoración más baja en el Concurso Nacional que suponen los casos de *Tren de chapa*, *Andalucía* y *Cosas de toros*. ¡Y luego le reprochan algunos una excesiva generosidad!

TÍTULO	AUTOR	CERTAMEN SAN SEBASTIÁN	CONCURSO NACIONAL
TREN DE CHAPA	Roig Trinxant	Primer premio Reportajes	Medalla de plata, Documentales 1956.
ANDALUCÍA COSAS DE TOROS	Medina Bardón Pedro Sanz	Segundo premio Reportajes Primer premio Documentales	Mención, Documentales 1956. Medalla de cobre, Documentales 1957.
SAN ROMÁ DE SAU	Altés, Jiménez y Conill	Segundo premio Documentales	Medalla de plata, Documentales 1954.
PESSEBRE	Altés y Jiménez	Tercer premio Documentales	Medalla de cobre, Documentales 1954.
LA AVENTURA DE PAPEL (tercer episodio de la película <i>Variación</i>)	Pedro Balañá	Primer premio Argumento	Medalla de plata, al film total como indivisible, 1955.
EL PUENTE INSTANTE BALLEBURLÓN ADVENTUM	Jorge Feliu Juan Buxó Fermín Marimón Jorge Feliu	Segundo premio Argumento Tercer premio Argumento Tercer premio Fantasía Premios mejor dirección y valores espirituales y humanos	Medalla de plata, Arg. 1956. Medalla de cobre, Arg. 1954 Medalla de plata, Fant. 1956. Medalla de honor, Arg. 1954.
ENTRE VÍAS	Pedro Balañá	Premios mejor montaje y valores espirituales y humanos	Medalla de plata, Arg. 1953.

Competición Internacional del Film Experimental (Bélgica)

REGLAMENTO

1. — Con el film de alentar en el cine la libre creación artística, el espíritu de investigación y el esfuerzo innovador, el Comisariado general de la Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958 instituye una gran competición internacional, dotada de premios, abierta a los realizadores de films de los llamados «experimentales».

2. — La organización de dicha competición del Film experimental, que tendrá lugar bajo los auspicios del Festival mundial del film, está confiada a la «Cinémathèque de Belgique» y se desarrollará desde el 21 al 25 de abril de 1958. El palmarés será proclamado el 27 de abril en el gran auditorium de la Exposición.

3. — Por «film experimental» se entiende toda obra de creación individual o colectiva que demuestre una tentativa de renovación o de enriquecimiento de la expresión cinematográfica.

4. — Cada cineísta puede inscribir una o varias realizaciones, terminadas después del 1.º de enero de 1955, en blanco y negro o en color, sonoras o mudas, en los formatos de 16 o de 35 mm.

5. — Un jurado de selección examinará los films presentados, a fin de comprobar si presentan originalidad suficiente y si responden a la definición dada en el artículo 3.º, y retendrá los films que participarán en la competición.

6. — Los films ya premiados en manifestaciones cinematográficas internacionales no serán admitidos en la competición.

7. — El jurado de la competición otorgará los siguientes premios: Primer Gran Premio del film experimental (Medalla de oro) de la Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958. Segundo Gran Premio del film experimental (Medalla de plata) de la Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958. Seis premios del film experimental (Medalla de bronce), cuya calificación será definida por el jurado.

Ningún premio podrá ser dividido.

8. — Todos los films participantes en la competición recibirán una medalla acuñada por la Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958.

9. — Una copia de los films ganadores de los dos Grandes Premios será depositada en la «Cinémathèque de Belgique».

10. — La fecha límite de inscripción está fijada en el 1.º de febrero de 1958. Los films deberán llegar a Bruselas antes del 1.º de marzo de 1958.

11. — Los gastos de transporte y de seguro de las copias, ida y vuelta, son a cargo del cineísta.

La «Cinémathèque de Belgique» se hará cargo de los gastos de almacenaje y de seguro de las copias durante su permanencia en Bruselas. En caso de pérdida o deterioro de una copia, la responsabilidad de la «Cinémathèque de Belgique» queda limitada al valor del tiraje de una nueva copia.

12. — Los organizadores elaboran el programa de la competición y resuelven todos los casos no previstos en el presente Reglamento.

13. — La participación en la competición implica la aceptación del presente Reglamento. Las decisiones de los organizadores y del jurado son inapelables.

Dirección de la «Cinémathèque de Belgique»:

M. Jacques Ledoux, conservateur.

Palais des Beaux Arts, 23 rue Ravenstein. Bruxelles.

Copa Internacional de Carcasona

En junio de 1957 se celebró el Tercer Festival (Copa Internacional de cine amateur de Carcasona). Formaba parte del Jurado el cineísta amateur español don Pedro Font Marcet y fueron distinguidas las películas españolas *Retorno*, de Enrique Fité, con segundo premio de films de argumento y *Consumatum est*, de Felipe Sagnés, con segundo premio de films de fantasía. El Gran Premio de dicho Festival fué adjudicado al film italiano *Aventuras del otro yo*, que iba ya precedida de otros premios internacionales. El número total de films proyectados alcanzó el medio centenar. Nos explica nuestro buen amigo Pedro Font que entre las cosas más interesantes que se vieron en el Festival sitúa en primer plano un film del cineísta parisién Jean Dasque sobre el color rojo, film de género fantasía en el que la expresividad del color centra todo el interés de la película y que por razones incomprensibles fué calificado muy bajo. También nos ha explicado el revuelo producido por la proyección de un film inglés de simbolismo erótico, por cierto bastante «démodé», el cual levantó la protesta de una parte del público y dió motivo a enconadas discusiones acerca de la libertad del cineísta amateur. El Jurado, no por unanimidad, otorgó un premio especial a este film, fuera de concurso.

UNICA
XIX CONCURSO
INTERNACIONAL
ROMA 1957

Clasificación entre las 18 naciones participantes:

- 1.ª Bélgica, 208,24 puntos.
- 2.ª ESPAÑA, 206,24 puntos.
- 3.ª Francia, 202,66 puntos.

Films ganadores del Primer Premio, por categorías:

Documental: *HYBRIS*, de Felipe Sagués (ESPAÑA).
Argumento: *Kruispunt*, de Pierre Wils (Bélgica).
Fantasía: *La cravate*, de Saul Gilbert (Francia).

El film más puntuado:

KRUISPUNT, de Pierre Wils (Bélgica).

Los otros films españoles se clasificaron:

Lucas de sangre, de Francisco Font, 4.º en «Argumento».
Capricho, de José Mestres, 6.º en «Fantasía».
Póker, de Julián Oñate, 8.º en «Fantasía».

En el próximo número publicaremos la tradicional glosa del Concurso y del Congreso, redactada por el Presidente del Jurado, Delmiro de Caralt.

X FESTIVAL INTERNACIONAL
DEL FILM AMATEUR
CANNES 1957

Premio a la mejor selección extranjera: ESPAÑA

Formaban dicha selección, realizada por el Comité del propio Festival entre las cintas aportadas por cineastas españoles, las siguientes:

Ella, de Francisco Font Pons; *Las tijeras*, de Pedro Font Marcet; *Adventum*, de Jorge Feliu; *Artesanía del abanico*, de Emilia M. de Olivé; *Caballos en la ciudad*, de Juan Olivé Vagué, y *Schmelze* (Esmaltes), de Juan Capdevila Nogués.

Individualmente fueron premiadas, de estas cintas, las siguientes:

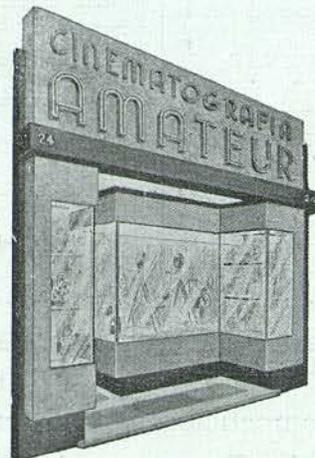
Caballos en la ciudad, 2.º premio de documentales.
Ella, 4.º premio de tema dramático.
El Gran Premio del Festival fué adjudicado a *Le voleur chassé du 42*, de Martí Ferreras (Francia).

Participaron en este Festival veintidós naciones.

En el próximo número publicaremos una información más extensa.

CINEMATOGRAFIA
AMATEUR, S. A.

La casa especializada



RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22 14 70
BARCELONA

MOTOCAMARAS
PROYECTORES
ACCESORIOS
PELICULA VIRGEN
PANTALLAS

REVELADO
CONTINUO DE
COMPENSACION
AUTOMATICA
NEGRO Y COLOR

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

8-9'5-16
TODAS
LAS MARCAS

SESIONES
A DOMICILIO

REVELADOS
INDIVIDUALIZADOS
PISTAS MAGNETICAS

SALA DE
PROYECCION

COPIAS
TITULOS
TRUCAJES

REPARACIONES
MECANICAS
OPTICAS
ELECTRICAS

REPORTAJES
DE BODAS,
COMUNIONES,
BAUTIZOS,
EXCURSIONES

ENVIOS A PROVINCIAS
FACILIDADES DE PAGO

NOMBRES NUEVOS DEL CINE AMATEUR

JOAQUÍN PUIGVERT PASTELLS. — Este es un cineísta amateur muy joven, nacido el 23 de abril de 1928 en Vilóvi de Oñar (Gerona). Temperamento apegado a su tierra, reside en el mismo pueblo donde nació y en el que ejerce de farmacéutico. Sus films son todos documentales y especialmente dedicados a costumbres y tradiciones de su comarca, La Selva. Empieza en 1953 con *Vilóvi d'Onyar* y sigue *Esclops d'artesanía*, *Notes turístiques* (Mallorca), *Marinada*, *El rossinyol* (canción popular), *Cop d'ull a Girona* y *Un rajoler*, este último premiado con Medalla de Plata en el Concurso Nacional del presente año. Todos estos films son impresionados en 9'5 mm., pero Puigvert nos anuncia que ha terminado su primera película en 16 mm., *El pelegrí de Tossa*. Su propósito es seguir filmando documentales de artesanía y folklore de su comarca, sin perjuicio de que más adelante se extienda a otras comarcas y regiones. Además del cine amateur practica la fotografía y la pintura. Pertenece a las secciones de cine amateur de la Agrupación Fotográfica y del Centro Excursionista de Cataluña.



PEDRO SANZ ROMERA. — Industrial nacido en Murcia el 4 de junio de 1914. Sigue residiendo en Murcia capital, calle Platería, número 57. Filma en 8 mm. desde 1954. Su producción es la siguiente: *El limpiá*, *Nunca y siempre*, *Cosas de toros*, *Mármol*, *Río Piedra* y *Mojácar*. Su distinción más importante en el Concurso Nacional fué el año pasado con *Nunca y siempre* que mereció Medalla de plata. Este año, con *Cosas de toros*, obtiene el Premio Extraordinario en el Concurso regional murciano y Medalla de cobre en el Concurso Nacional. El expresivo montaje de algunos fragmentos de este film, con el que consigue dar vida a muñecos inanimados, acredita en Pedro Sanz madera de buen cineísta. Está adscrito a «Amigos de la Fotografía y del Cine amateur», de Murcia, y al Centro Excursionista de Cataluña.

FEDERICO FERRANDO MONTMANY. — Socio de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, venía practicando la fotografía artística como simple aficionado pero quizá, nos dice, con una intensidad desmesurada. Obtuvo infinidad de premios y practicó todo tipo de fotografía. Resultado final: aborreció la fotografía porque llegó a constituir para él casi un oficio. Últimamente declara haber encontrado un placer en la cinematografía. De golpe y porrazo, sin haber ni siquiera impresionado antes quince metros de prueba, el año pasado rodó su primer y hasta ahora único film: *Benasque*. Con él obtuvo primera medalla de plata para documentales en el Concurso Social de la Agrupación Fotográfica de Cataluña y Primer premio en el Certamen de films de Excursiones y Viajes del Centro Excursionista de Cataluña. Ahora considera que es algo difícil hacer un segundo film que supere al primero; quizá —filosofa Federico Ferrando— sonó la flauta por casualidad. Aconseja que para hacer perdurable el placer de filmar, se mantenga la afición en un nivel discreto, sin ansias desmesuradas de conquista, «Creo —concluye— que los aficionados pretenden dar al cine amateur más importancia de la que en realidad tiene». Este nuevo y cauteloso cineísta nació en Barcelona el 4 de diciembre de 1919 y se dedica a seguros en esta misma capital, con domicilio en Vilamarí, 27, 2.º, 1.ª

—ANTONIO CALVO GARCÍA. — Profesionalmente es fotógrafo con carnet del Ministerio de Información y tiene abierto estudio fotográfico en Valencia, donde nació y reside, calle Suca, 24, 7.º. La fecha de su nacimiento es el 10 de mayo de 1907. Lleva filmadas dos películas de argumento en 16 mm.: *Un Don Juan redimido* y *Noche de reyes*. Preguntado acerca de sus proyectos nos dice con admirable franqueza que son muchos pero sin posibilidad, por ahora, de realizarlos, pues la vida le es difícil y, como primero hay que trabajar, le queda luego poco tiempo y ganas para rodar. «Creo que el cine amateur —dice textualmente— está mal retribuido; si hubiese alguna compensación, sería mejor». Antonio Calvo afirma que hay mucho por hacer en cine cultural e informativo. Es socio de Foto Club Valencia.



SILVESTRE TORRA CAHÍS. — Perito industrial mecánico, nacido en Rubí el 7 de enero de 1926 y residente en Caldas de Montbuy, calle Vich, núm. 2. (Ambas localidades son de la provincia de Barcelona.) Ha realizado en 9'5 mm. dos films de argumento en los dos últimos años: *Lecciones de inglés* y *Aquella novela*. Los dos han tenido mención honorífica en el respectivo Concurso Nacional. Es deseo de Silvestre Torra, como de todo cineísta amateur que se encuentra aislado, formar un club en la población donde reside a fin de poder resolver en grupo problemas y dificultades y tener ocasión de cambiar impresiones, organizando además sesiones periódicas y conferencias para el fomento del cine amateur.

CARLOS PUIG VILANOVA. — Nace en Tarrasa el 13 de junio de 1913 y reside en la misma ciudad, calle San Francisco, 78, 1.º. Es maestro de enseñanza y bien puede ser calificado como maestro en cine amateur, a pesar de estar tan sólo en su «segundo año». Sus dos películas argumentadas (en 16 mm. y en color), *La frágil felicidad* y *Pan, amor y... sintonía*, acreditan una maestría de oficio que puede considerarse como un prodigio de intuición tratándose de un principiante. Por ahora no se ha movido de un humor casero, simpático y directo, no exento de fina observación psicológica. Su pretensión inmediata estriba en seguir produciendo una película cada año con el deseo de mejorar las anteriores. Es destacado elemento de la Sección de Cine Amateur de la Sociedad Coral Juventud Tarrasense.





EL OBTURADOR VARIABLE

Don Julio Arraiz Lorente, de Bilbao, ruega le aclaremos las ventajas técnicas de los obturadores regulables en las cámaras filmadoras, que a él le parece deben ser pocas por cuanto no ve aplicado tal dispositivo a las más conocidas marcas del mercado.

RESPUESTA. — Una cosa es la utilidad del obturador variable (que lo es y mucho como veremos más adelante) y otra que sólo pocas marcas hayan adoptado tal ventaja técnica en sus modelos. Y es que se trata de un dispositivo de mecánica de precisión, complejo y por lo tanto caro para aplicarlo a todos los modelos de aficionado. Prueba de su utilidad es que todas las cámaras tomavistas profesionales van dotadas de obturador regulable, en marcha las más perfectas, en paro las simples. Entre los modelos para amateurs, tienen obturador variable los KODAK SPÉCIAL, PATHÉ WEBO M, ZEISS-MOVICON y FACINE, todos ellos regulables con la cámara en marcha, con lo que están en condiciones de sacar todo el partido posible de las posibilidades de uso de tal dispositivo.

En primer lugar diremos que estos obturadores están compuestos por dos juegos de aletas o semidiscos colocados uno encima de otro y que pueden variar su posición relativa entre ellos, de forma que cuando están superpuestos (posición que se llama *obturador abierto*), la película recibe durante la exposición el máximo de luz a una cadencia dada. De manera continua, tanto en marcha como parados, estos semidiscos se pueden desplazar angularmente y con ello el sector *vacío* del obturador se va *cerrando*, con lo que se acorta el tiempo de exposición de cada fotograma. Hasta que los semidiscos completan el círculo formando un disco completamente opaco que impide la llegada de toda luz a la emulsión. Este es el mecanismo. Veamos ahora el uso de tan apreciado accesorio.

La más simple ventaja es en los fundidos de apertura o de cierre. En general, entre los amateurs, estos fundidos se hacen maniobrando el diafragma del objetivo. Pero todos saben de las dificultades que en la práctica se presentan. Al filmar exteriores con diafragmas cerrados a 8 y a 11, al diafragma no le queda suficiente *carrera* para cerrar lo suficiente para un fundido correcto. Entonces hay que recurrir al empleo de filtros neutros densos para trabajar por lo menos con dos o tres puntos más abiertos y a veces esto no conviene por razones de profundidad de foco. Cuando se trata de un fundido de apertura no hay otro recurso que disponer de un ayudante que se cuida de ir abriendo el diafragma para dejarlo a su justo punto de filmación. Estos principales inconvenientes quedan sorteados con el obturador regulable que se abre y se cierra por una simple maniobra y sin tocar el objetivo. Los fundidos son regulares sin caídas bruscas y llegan al negro absoluto. Otra ventaja de no tener que tocar el diafragma del objetivo es que al hacer el fundido no se modifican las cualidades fotográficas de la imagen. Por ejemplo, al hacer un fundido de cierre sobre un objeto en primer plano, al cerrar el diafragma se modifica la profundidad de campo y vemos como el fondo desenfocado de la

escena se va precisando desagradablemente hasta *pegarse* con el primer plano. Con el obturador regulable no hay modificación.

Decimos que la técnica debe estar al servicio del artista. Es cierto. El artista debe *poder* hacer lo que necesite. Una cámara sin obturador regulable no es un instrumento completo. Ejemplo: Necesitamos filmar un plano medio de una muchacha. Queremos que la figura *destaque* del fondo. Medimos la luz: diafragma 8 o 11. Imposible; todo saldría enfocado. ¿Un filtro neutro para quitar la luz? Tampoco llega a quitar tanto para el efecto deseado. Pues bien, empleemos el objetivo a *toda abertura* y cerremos el *obturador* proporcionalmente. Problema resuelto. La mecánica al servicio del artista.

La *instantánea* que recibe cada fotograma es normalmente de 1/32 de segundo. Todos sabemos que a esta velocidad las imágenes de objetos en movimiento se impresionan más o menos filadas. Actuando sobre la abertura del obturador podremos obtener imágenes limpias, precisas, muchas veces necesarias para su análisis, sobre todo en films científicos.

La cámara Zeiss-Movikon tiene relacionados los mecanismos del obturador variable y de cadencias de filmación, de forma que se pasa de una velocidad a otra compensándose automáticamente la exposición por la correspondiente modificación de la abertura del obturador.

D. G. B.

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

Juli
JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 310739
BARCELONA

Bibliografía

Hemos recibido los dos primeros volúmenes de la colección de libros de cine que edita Rialp, S. A., bajo la dirección del Cine Club Monterols:

«EL LENGUAJE DEL FILM.» Renato May. — Es una nueva síntesis de toda la técnica cinematográfica, expuesta en lenguaje justo y comprensible. Explicado con numerosos gráficos y fotografías de films, aplicados a cada caso concreto. El libro está dentro de la tónica de los clásicos libros de Kulechov, Pudovkin, Spottiswode, Arheim, pero les aventaja tanto en claridad y concisión, como en criterio, y por su característica de ser el único texto exhaustivo y expuesto sistemáticamente, lo que le confiere verdadero valor de libro de texto para cuantos quieran iniciarse en el cine y aún quienes, ya iniciados, se apoyan en un simple conocimiento empírico.

«VITTORIO DE SICA.» Henri Agel. — El autor, autoridad indiscutible en el mundo de la crítica cinematográfica actual, analiza concienzudamente la vida y la obra de Vittorio de Sica, extrayendo todo el significado de su obra, tanto en cuanto a su valor intrínseco como a su relación con el momento cinematográfico actual. Un apéndice pone el libro al día, que contiene además una filmografía completa (como actor y director) del personaje estudiado.

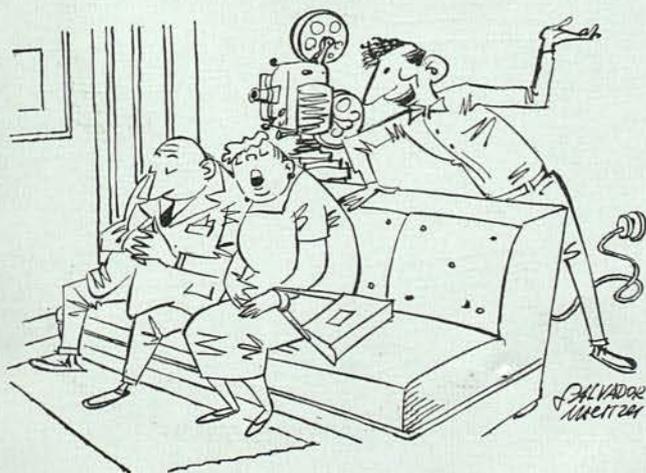
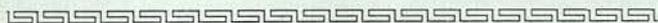
BALCON AL ATLANTICO. — M.^a Luz Morales. — Editorial Surcos, Barcelona.

«Otra novela sin héroe» reza el subtítulo, y, en efecto, a pesar de estar narrada en primera persona, no hay héroe protagonista, como no sea el ambiente galaico perfumado de nostalgia.

Los personajes y sus dramas, más o menos velados, sugeridos a través de la visión juvenil, delicada, de la narradora, adquieren una humanidad entrañable. Y vamos adentrándonos en el relato como montados sobre un *travelling* suavísimo y lento, sin sacudidas.

En fin, una novela muy apartada del tremendismo que se lleva, una especie de oasis de lirismo que no elude la nota realista, pero la recubre de un delicado velo de recato femenil.

J. T.



— ¿Qué les ha parecido mi nueva película?

NUMEROS ATRASADOS DE «OTRO CINE»

Se están agotando los números del 1 al 20. De momento, estamos en disposición de servir colecciones completas de estos veinte primeros números, por 400 pesetas.

A quienes les interesen números sueltos atrasados para completar colecciones, podemos servirlos a los siguientes precios:

N.º 1 al 21 (ambos inclusive)	a 25 Ptas. ejemplar
N.º 22/23	a 30 » »
N.º 24 y 25	a 25 » »

Podemos asimismo servir volúmenes encuadernados que comprenden los números 1 al 12, con índice, por 300 pesetas.

NUMEROS DE LA ANTIGUA REVISTA «CINEMA AMATEUR»

(en catalán)

Podemos servir ejemplares de los números 5 al 11, ambos inclusive, al precio de 25 pesetas cada uno.

Somos compradores de ejemplares de los números 1 al 4, ambos inclusive, al precio de 25 pesetas cada uno.

LIBRO «EL CINE AMATEUR ESPAÑOL»

Puede considerarse prácticamente agotado el libro «El cine amateur español», de José Torrella Pineda, editado por esta Sección de C. A. del C. E. de C. Los escasos ejemplares que nos quedan los serviremos por riguroso turno de petición, al precio de 125 pesetas.

LOS CINEISTAS SUBEN A SAN BERNAT

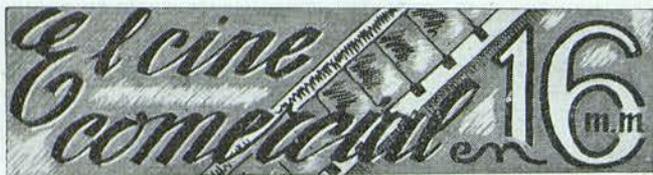


HOTEL SAN BERNAT MONTSENY

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

Los festivos,
Misa a las 12.30

TELÉFONO 8 - MONTSENY



PELICULAS EN 16 mm.

Por J. M.^a TINTORÉ

Al iniciar la temporada cinematográfica 1957-58, hemos examinado de nuevo la situación del cine de 16 mm. y a pesar de que se advierte en las casas distribuidoras la tendencia a presentar títulos más modernos (reducidos a 16 mm.), por el número de los que se presentan este año sentimos comprobar que no se ha dado todavía al cine de 16 mm. la importancia que merece.

En la pasada temporada se lanzaron a la explotación en paso de 35 mm. unas 270 películas de largo metraje, de las cuales sólo se han reducido a 16 mm. un 5 por 100, es decir, 13 títulos, cifra verdaderamente ridícula.

Vamos a analizar ahora las listas de 16 mm. de la presente temporada que han llegado a nuestras manos, destacando entre ellas —como siempre— la de la casa Metro Goldwyn Mayer, que ofrece en paso reducido films de alta calidad como *Fuego verde*, *Siete novias para siete hermanos*, *Beau Brummell*, *Brumas de traición*, *Rapsodia*, *Mi amor brasileño*, un programa de dibujos *Tom y Jerry* y, como colofón, en color, la colosal *Quo vadis*.

Inicia sus lances en 16 mm. la Columbia, cuya primera lista comprende los siguientes títulos: *El secreto de Paula*, *Los apuros de Sally*, *El poder invisible*, *El hombre de las tinieblas*, *El bombero atómico*, *El señor fotógrafo*, *La ausente*, *Sor Alegría*, *Good Bye Sevilla* y *Heidi*.

Otra nueva Distribuidora es la Regina Films, que añade a la lista de la casa Cine las películas: *Aventuras de Jhon Silver*, *El secreto de los incas* y *Estampida*.

Lux amplía sus anteriores listas con las interesantes películas: *Almas desnudas*, *Amarga sombra*, *La bella de Cádiz*, *El canto del gallo*, *Cónclave secreto*, *Corazón de León*, *Espadas de Oriente*, *La gran amenaza*, *La gran mentira*, *La guerra de Dios*, *El hombre de mundo*, *Hombres sin honor*, *La ladrona, su padre y el taxista*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Pan, amor y celos*, *Pan, amor y fantasía*, *La patrulla*, *Peppino y Violeta*, *Recluta con niño*, *Suspense en comunismo* y *Un traje blanco*.

20th. Century Fox añade a sus anteriores listas: *Marlin el Gaucho*, *Situación desesperada*, *Cuidado con los inspectores*, *¡Viva Zapata!*, *Inspector de hierro*, *Ave del Paraíso*, *La mujer pirata*, *El príncipe de los zorros*, *Vinieron las lluvias*, *La novia era él*, *El cuerpo del delito*, *El séptimo cielo* y *El prisionero del rey*.

Cinelandia aumenta su material con los nuevos títulos: *Estación Termini*, *Mujeres soñadas*, *Renunciación*, *Las señoritas del 09*, *La barrera del sonido*, *La reina de Saba*, *El caballero sin ley*, *El último zorro*, *El enigma de Manderson* y *Pobre huerfanita*.

La casa Arajol ofrece: *Veraneo en España*, *Hereditario en apuros*, *Los misterios de Nueva York*, *El derecho de ser*, *Peripecias de Stan Laurel*, *Los tres gorditos*, *Chiquilín, artista de circo*, *Max, domador por amor*, *La dama del dominó verde* y *El acusado*.

Financiera, lanza en 16 mm.: *El sobrino de don Búfalo Bill*, *La gitana y el rey*, *Concierto mágico*, *Brindis a Manolete*, *María Antonia la Caramba*, *Huella de luz*, *La princesa de los Ursinos*, *Morena Clara*, *La verbena de la Paloma* y *Nobleza baturra*.

Mahier Films, que fué la primera Distribuidora que, dándose cuenta del enorme campo que presenta el 16 mm., lanzó sus films conjuntamente en los pasos de 35 mm. y 16 mm., añade a su lista las nuevas películas: *Embajadora del amor*, *Asalto a la Tierra* y *El rey de los monstruos*.

A la hora de escribir esta crónica ignoramos las películas que presentarán las demás casas dedicadas a la explotación del 16 milímetros, aun cuando suponemos que todas ellas se encuentran trabajando en la confección de sus nuevas listas.

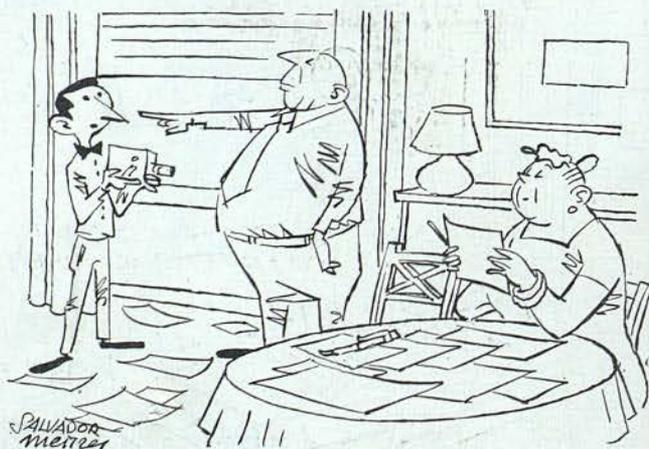
Ateniéndonos a los datos hasta hoy conocidos, podemos señalar el número de películas de largo metraje que cada Distribuidora dispone:

ARAJOL	33	HORMAZABAL	16
ARIZONA	62	LUX	61
CATEFILMS	119	MARIN	66
CINEDIA	3	MAHIER	13
CINESON.	54	M-G-M	60
CINELANDIA	28	REGINA	6
COLUMBIA	10	SAN PABLO	38
DIANA	66	SUEVIA	26
DICSA	55	UNIVERSAL	50
FINANCIERA	61	VELOZ	180
FOX	60		

Suman en total 1.067 films, o sea que existen muchas películas de largo metraje reducidas a 16 mm., pero hemos de reconocer que un número muy pequeño corresponden a películas más o menos modernas, ya que la mayoría son películas de «lejanos tiempos».

Este sistema de reducir films antiguos debe desterrarse, y a fin de situar al 16 mm. en el plano comercial que le corresponde, las Distribuidoras deben presentar títulos de más actualidad, para no privar al «pequeño empresario» de exhibir en sus pantallas películas de similar interés a las que proyectan los locales que, por su situación o capacidad, pueden estar equipados con aparatos de 35 mm.

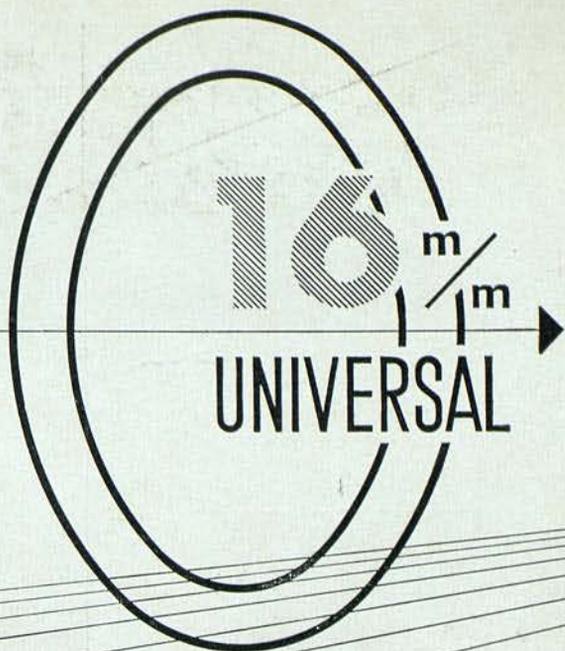
J. M.^a TINTORÉ



FUTURO GENIO

— Cuando papá y mamá discutan las cuentas de la modista, haz el favor de no acercarte con el tomavistas.

EQUIP



Pan-Cinor 4

17,5 a 70 mm y 25 a 100 mm

El PAN-CINOR al lado de los equipos tradicionales 16 y 9,5: CINOR 1,5 de 17, 20 y 25 mm, y TELE-CINOR 2,5 de 75 mm o 3 de 100 mm, es el ingenioso dispositivo que permite el "travelling" sin desplazamiento de la cámara — Asegura a todos los focos una nitidez igual a la que se conseguiría con los mejores objetivos — Por si mismo constituye desde ahora, el más completo CONJUNTO DE OBJETIVOS para equipar una torreta.

Sobre todo si en los casos extremos, se le adjuntan los objetivos muy gran angular (62°)

Cinor 1,9 de 10 mm
y largo teleobjetivo (6 x)

Télécinor 4,5 de 145 mm



SOCIÉTÉ D'OPTIQUE ET DE MÉCANIQUE DE HAUTE PRÉCISION. 125 BD DAVOUT. PARIS

FilmoTeca
de Catalunya

PERUTZ S. L., MUNICH/ALEMANIA

PERUTZ

presenta

SU NUEVA SELECCION DE PELICULAS ESTRECHAS PARA

1957

¡Nuevas Emulsiones distintos Nombres!

Películas para aficionados
Películas para profesionales
Películas para la televisión

TIPO 15/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-U15 película reversible en 16 mm o dos de 8 mm, de grano fino, sensibilizada para luz de día. Garantiza la obtención de vistas de máxima nitidez y calidad al mismo tiempo que un doble rendimiento de proyección.

TIPO 21/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-U21 película reversible en 16 mm o dos de 8 mm, de una sensibilidad cuatro veces mayor, con la graduación y los valores de color ajustados exactamente para luz artificial y televisión.

PELICULA NEGATIVA
16 mm 17/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-N17

el material universal para el trabajo del profesional moderno, para fotografías de toda clase, con luz de día o artificial.

PELICULA NEGATIVA
16 mm 21/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-N21

película especial para trabajos con luz artificial y de televisión.

PELICULA POSITIVA:

PELICULA POSITIVA PERUTZ DE GRANO FINO

de grano finísimo, máximo poder de resolución, satisface las más elevadas exigencias para películas copadoras.

NUEVA:

¡LA PISTA MAGNETICA!

Se suministran por fin las películas estrechas provistas de banda magnética para sonoro. La aplicación de ésta capa irá a cargo del famoso Servicio de Inversión Perutz,

REPRESENTANTE PARA ESPAÑA:

Tablet Wehrli S.A.

Calle José Bertrand, 3 - Tel. 30 98 01

Filmoteca
de Catalunya

ADEM