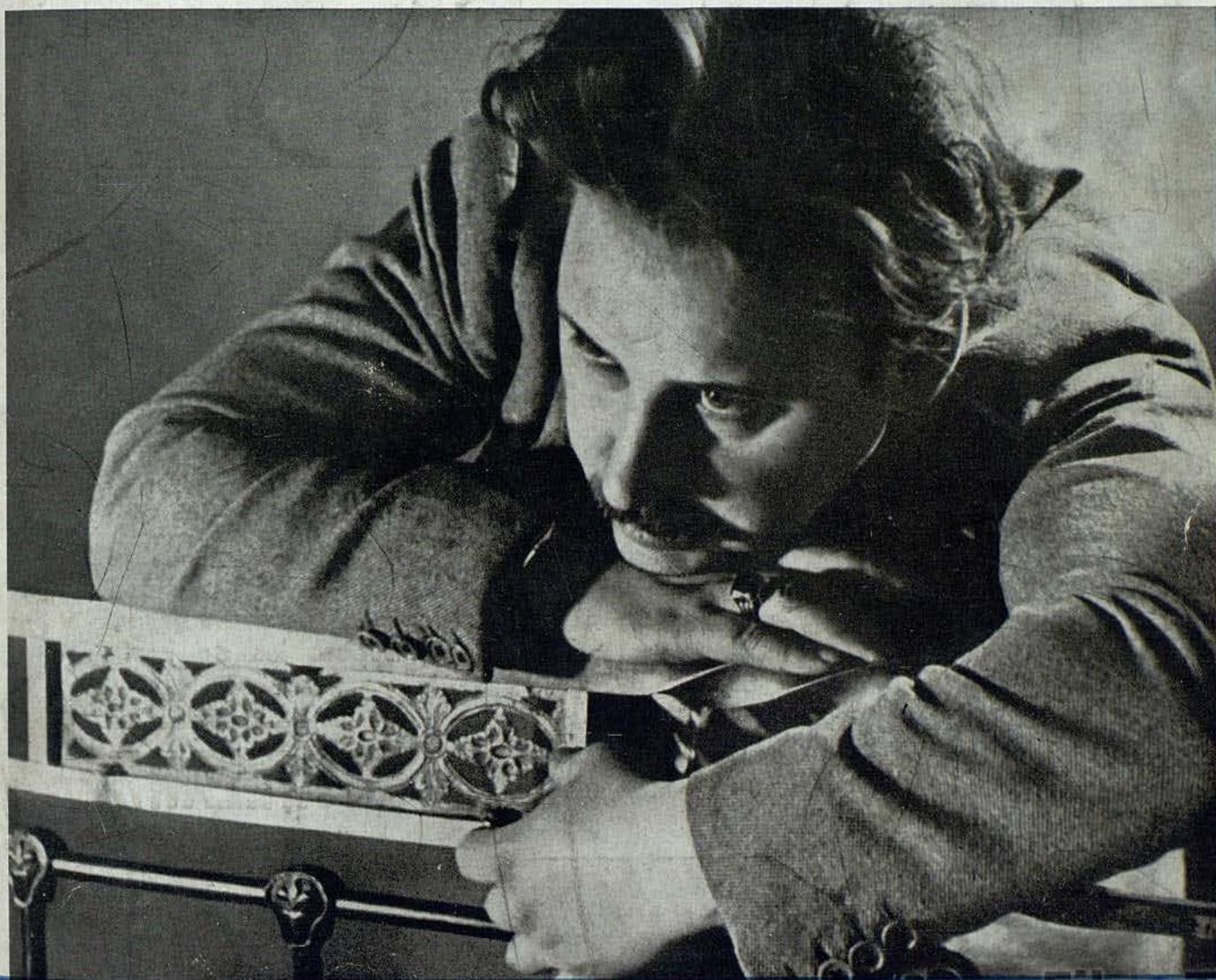


AÑO VI - 1958 - N.º 32

otro cine

EL CINE Y EL ESCRITOR
LA PALABRA EN EL CINE
COMENTARIO AL PROGRAMA
CUARENTA Y CUATRO FILMS
BOUCHARD Y JUAN MIRO
SEMANA AMATEUR EN MADRID
APUNTES DE CINEMATOGRAFIA
TECNICA DE LOS TITULOS
DEBATES EN CINECLUBS
PROTECCION AL CINE DE 16 mm.



Filmoteca

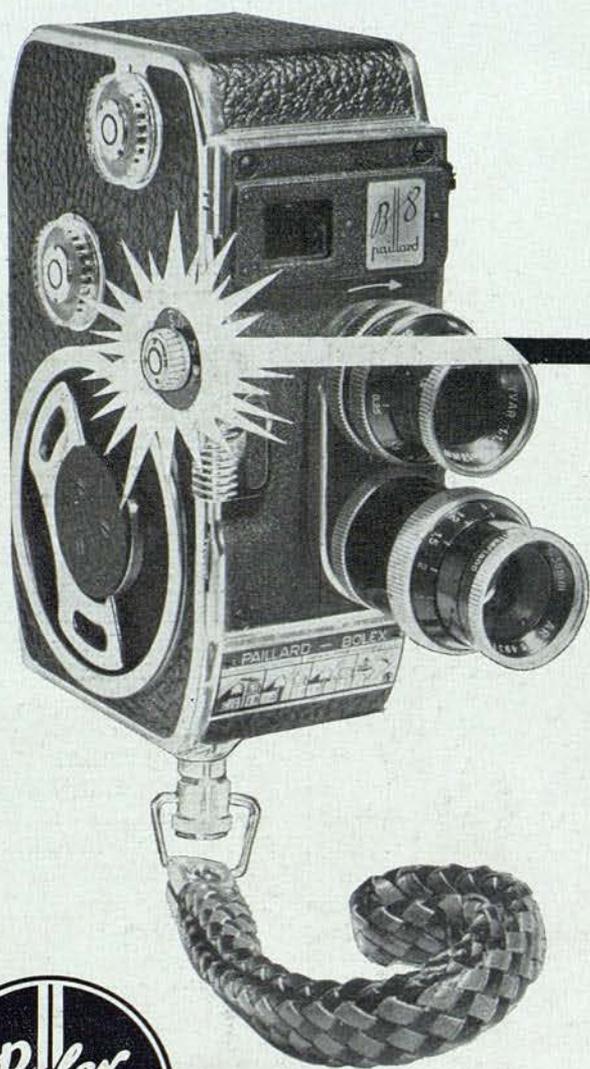
ADEMÁS: UN TEMA • TRUCAJES • NOVEDADES TÉCNICAS • CONSULTORIO • HUMOR • CINE COMERCIAL EN 16 mm

Más perfecta
todavía

la cámara

Paillard-Bolex B8
equipada con

**obturador
variable**



- fundidos abiertos y cerrados.
- aumento de nitidez en las imágenes.
- ralentis mejorados (toma de vistas a cadencia rápida).
- gran libertad en el empleo de la profundidad de campo y flexibilidad de regulación del diafragma.

Tales son las NUEVAS características que se añaden a las cualidades insuperables de la B8.



PAILLARD



otro cine

AÑO VI

1958

NÚMERO 32

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactores-Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Redactor adjunto:

JUAN RIPOLL BISBE

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Depósito Legal B. 2102. — 1958

Sumario

- Portada Del film amateur PIZ, de J. L. Pomarón.
 Editorial Una sorpresa que no debiera haberlo sido.
 Artículos José Palau: Presencia del cine en el mundo del escritor.
 Tomás G. Larraya: Hablemos de la palabra.
 Joaquín Montoriol: Comentarios al programa: La cámara entre cuatro paredes.
 J. Torrella: Nada más ni nada menos que cuarenta y cuatro films.
 Juan Capdevila: Calendario de la I Semana de Cine Amateur. Madrid.
 J. Ripoll: Apuntes de cinematografía: Corrección del encuadre
 Salvador Mestres: Paso a nivel. Guión para un film amateur.
 Objetivo: Organización de debates.
 Pepito Grillo: ¡Aquí los cineclubs!
 José María Tintoré: Protección al cine de 16 mm.
 Cine amateur: Actividades. Concursos. El cine amateur en su salsa. Técnica de los títulos con fondos fotográficos.
 Bibliografía: Ecos de la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85	
5 números	125 Ptas.
Suscripción de protector (5 números)	300 »
Extranjero (5 números)	200 Ptas.
PRECIO DEL EJEMPLAR	25 »

UNA SORPRESA QUE NO DEBIERA HABERLO SIDO

Parece ser que el fallo del Concurso Nacional de Cine Amateur de este año, inserto en el número anterior de OTRO CINE, produjo los efectos de una fuerte detonación.

No es que se dude de su espíritu de justicia; se lamenta su criterio exigente y se discuten las atribuciones del Jurado para adoptarlo.

Sin embargo, la actitud del Jurado no debería haber sorprendido de tal manera. Hace un par de años que la entidad organizadora del Concurso viene llevando a cabo una labor intensa encaminada a la mayor dignificación posible del Concurso Nacional. La adopción, este año, de un criterio más exigente que los anteriores por parte del Jurado en la concesión de medallas de honor y la supresión de las "menciones" como "cuarta graduación" o premio de "consolación", no es más que una consecuencia, acertada o no, del programa que viene desarrollando la entidad organizadora.

Empezóse con la creación de un concurso monográfico de films de excursiones y viajes, eterno lastre del Concurso Nacional. Y este año se creó, además, el concurso para principiantes y para aquellos que no hubiesen tenido "medalla" en concursos nacionales anteriores. Todo ello con la sana intención de dar de antemano posibilidades a quienes el aumento de presión del Concurso Nacional podría dejar "fuera de combate". ¿Qué utilidad tendría un concurso más, no siendo monográfico o local, si su medida de valoración equivaliera, poca más o menos, a la del concurso grande?

Sobre las atribuciones del jurado piénsese que el criterio valorativo es una cuestión subjetiva y, como tal, inaprehensible en la casuística de unas bases. Sobre que las del Concurso Nacional dan amplias facultades al Jurado, unas bases no pueden, ni que se lo propusieran, automatizar la valoración de una obra. Señalarán, en todo caso, la cifra de puntos en que un film debe considerarse de tal o cual grado de medalla, pero faltará siempre que el Jurado determine en qué cifra de puntos estime valorable el film. Si el Jurado pecó, fué tal vez por exceso de buena fe estampando al pie del fallo la declaración de su actitud exigente, cosa que no estaba obligado a hacer.

Ahora bien; ¿eficacia de esta medida? Es de esperar que, pasada la reacción inicial, sea bien asimilada. Después de todo, premiar 27 films entre 44 (un 61 %) no es un criterio de una severidad muy extravagada, que digamos.

Que en años próximos se presentarán menos películas al Concurso Nacional, es muy posible. Pero esto no le desmerecerá en nada, al contrario. Téngase en cuenta que la propia entidad organiza dos concursos menores previos al Nacional y que otras entidades organizan certámenes más o menos restringidos en diferentes lugares de la nación. El Nacional, por ser el más antiguo de todos y tener el respaldo oficial de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, tiene que tender a estar considerado, si no lo es ya, como un supraconcurso.

Y esto de seguro lo entienden mejor los cineístas apartados de la órbita barcelonesa, porque siempre las cosas alejadas inspiran más respeto, mientras que aquellas en que nos movemos las tratamos con más familiaridad.

PRESENCIA DEL CINE EN EL MUNDO DEL ESCRITOR

Por JOSÉ PALAU

ANTES Y DESPUÉS DE LA IMPRENTA

Nosotros, los hombres de hoy, estamos de tal manera sumergidos por el papel impreso, la lectura ha llegado a revestir tanta importancia en el mundo en que vivimos, que se nos hace difícil retrotraernos al ámbito espiritual propio de los tiempos anteriores a la avalancha de libros cuyo ritmo viene acelerándose desde el advenimiento de la imprenta. Por supuesto, a nadie se le ocurriría hablar mal del invento de Gutenberg en el que vemos una de las conquistas más valiosas del espíritu del hombre. Pero, esta justa apreciación, no ha de ser precisamente un obstáculo a una crítica destinada a señalar los inconvenientes que, indudablemente, pueden derivarse de una formación estrictamente literaria. Porque el caso es que todo uso abre la puerta a un posible abuso y que toda conquista tiene su precio. Acaso los incontables beneficios que debemos cargar a cuenta de la imprenta, tengan una contrapartida en los perjuicios que pueden dimanar del vicio de la lectura, es decir, del hábito que consiste en fiar exclusivamente en los libros olvidándose de recurrir a la visión directa, concreta, de aquellas cosas a las que la letra impresa hace referencia.

En contraste con esta formación estrictamente verbal y literaria, tan característica del hombre moderno, se ha aludido en alguna ocasión a la importancia que la imagen revestía para el hombre medieval. En unos tiempos en que el libro era raro y la lectura patrimonio de unos pocos, el pueblo fiel encontraba una lección de cosas en el lenguaje plástico que para él significaban las múltiples manifestaciones del arte religioso. En los pórticos de las catedrales, en los capiteles de los claustros, en las policromadas vidrieras de los templos, el hombre que desconocía la imprenta hallaba un lenguaje gráfico, un repertorio de signos concretos con que instruirse sobre la Creación y la aventura del hombre sobre la tierra. Y si, a propósito de la letra impresa, puede hablarse de un pensamiento discursivo, que es el que cultiva el lector, cabe igualmente hablar de un pensamiento figurativo cuando se alude a los hábitos mentales del hombre que nada supo del ejercicio intensivo de la lectura.

EL CINE, ENEMIGO DEL ESCRITOR

Hemos traído aquí esta distinción entre pensamiento figurativo y pensamiento discursivo, porque tal distinción cobró inusitada actualidad en los primeros años del cine, cuando los defensores del arte nuevo calificaban qué clase de impronta el séptimo arte estaba destinado a imprimir en la mente del hombre contemporáneo. Los apologistas de ayer decían, con razón, que con el advenimiento del nuevo lenguaje que era la fotogenia animada («motion



pictures» como dicen los anglosajones) la imagen volvía por sus fueros, dispuesta a recuperar parte del puesto que había tenido que ceder bajo la avalancha creciente de letra impresa. El cine, se decía, estaba llamado a desempeñar un papel de la mayor importancia cultural al librarnos de lo que una cultura excesivamente abstracta tenía de unilateral. ¿No había sucedido que la comodidad de la lectura nos había hecho perezosos hasta el punto de volvernos de espaldas a la visión directa de las cosas que tantas veces llegábamos a perder de vista? Anticipándose a estas apologías del cine, Goethe había dicho: «Menos leer y más dibujar». Y Eugenio d'Ors, movido por idénticas preocupaciones, decía también: «Ojos que no ven, razón que no se nutre». El cine iba a facilitar abundante nutrición para que la razón se volviera más concreta, más realista.

Todo lo dicho ha de servir para dejar sentado que el primer capítulo de las relaciones entre la imagen cinematográfica y la letra impresa fueron relaciones de mala vecindad. En un principio se dió una tensión entre los escritores y el mundo del cine por cuanto aquéllos parecían tener buenas razones para ver en el cine un competidor peligroso. La nueva diversión que estaba absorbiendo cada día más a la gente, ¿no restaría lectores? ¿La literatura no conocería una decadencia por culpa del auge creciente de un espectáculo tan popular y tan sugestivo? Y, por si fuera poco, he aquí que el recién llegado, el Benjamín de las artes, menospreciado por los que cultivaban las artes mayores, estaba dando pruebas de una incontenible voracidad, por la cual, no bastándole ponerse en frente del teatro y de la novela, entraba a saco en el tesoro literario de la humanidad con tal de encontrar argumentos que filmar.

EL CINE, AUXILIAR DEL ESCRITOR

Esta situación típica, de la que se encuentran ecos en los escritos de la época, no había de prolongarse. La verdad es que las relaciones entre el escritor y el cine pronto cambiarían de signo. No tardaría en establecerse entre los interesados un pacto de asistencia mutua. En efecto, andando el tiempo pudo verse que el cine, lejos de restar lectores, multiplicaba su número. Escritores, y cuantos viven del libro, fueron unánimes en declarar que las nove-

las encuentran en la pantalla su mejor propaganda. Nada como las adaptaciones cinematográficas para asegurar la difusión de un libro y contribuir a la popularidad de un autor. Porque lo que está sucediendo no era lo que habríamos podido prever. Habríamos podido creer que, puesto que el factor sorpresa desempeña un papel decisivo para el común de los lectores, éstos no tendrían interés en leer en un libro la historia que han visto en la pantalla. No obstante, había de ocurrir lo contrario, como puede comprobarse fácilmente y cada día en mayor proporción. Los ejemplos están a la vista, y tan abundantes que no sabríamos cuáles elegir. Ciertamente, por grande que fuera el éxito al que estaban destinados libros como *Rebeca*, *Vinieron las lluvias* y *Lo que el viento se llevó*, es innegable que sus autores vieron como aumentaban los tirajes tan pronto como sus libros encontraron una consagración cinematográfica.

He aquí, por lo tanto, el cine convertido en un auxiliar de la literatura. Después de haberle considerado como un presunto rival, el escritor confía en el cine. Tanto, que a veces esta confianza se convierte en pérfida tentación. En la tentación que consiste en escribir pensando en la pantalla. Cada día son más los novelistas que sueñan en verse consagrados por el cine y que para conseguirlo tratan de cargar sus libros con lo que ellos consideran «motivos cinematográficos». Todo con tal de llamar la atención de los productores, con tal de facilitar el traspaso que conduce de la letra impresa a la imagen cinematográfica.

¿INFLUENCIA O COINCIDENCIA?

Pero más que tomar nota de estos trabajos circunstanciales en los que se afirma más bien una influencia perturbadora, es interesante señalar la influencia efectiva, fecunda, que el cine ejerce sobre la mentalidad y la sensibilidad de muchos escritores contemporáneos. Sobre todo en Norteamérica en donde el cine, más que en ninguna otra parte, forma parte de las coordenadas en las que inscribir el ámbito espiritual del país. Este es un tema ya largamente debatido y cuya exposición requeriría un espacio del que no disponemos. Nadie duda de su importancia. ¡Como que significa uno de los capítulos más notables de la literatura contemporánea! Es evidente que estamos asistiendo a una persistente influencia del pensamiento cinematográfico sobre los hábitos mentales del escritor actual. Poco a poco, como filtración subterránea, las experiencias cinematográficas van acumulándose en nuestro subconsciente, dispuestas a emerger tan pronto como el poder catalizador, que representa la inspiración, las llama a la luz. No cabe ninguna duda que muchos escritores, sabiéndolo o no, acuden a una imaginación o fantasía en la que existen gérmenes de procedencia cinematográfica.

Ahondando más en la cuestión se impondría hablar, tanto o más que de influencia, de coincidencia. La ciencia de la cultura nos ha familiarizado con el pensamiento según el cual todos los procesos culturales adscritos a una misma época guardan entre sí relación de afinidad. Existe una correlación entre cuantos productos artísticos gozan de plena vigencia en una época determinada. Los escri-

tores, los pintores, los cineastas podrán tener de ello conciencia o no, pero es innegable que, por distintas que sean sus personalidades respectivas, se encuentran solidarios de un mismo cuadrante de la historia. Incluso los que aparecen como subversivos, véanse obligados al insubordinarse a adoptar posturas que sólo se explican en función de aquello que ellos repudian. Pero éstas son unas consideraciones que nos obligarían a salirnos de los límites asignados por el carácter de nuestra revista. Debemos abreviar.

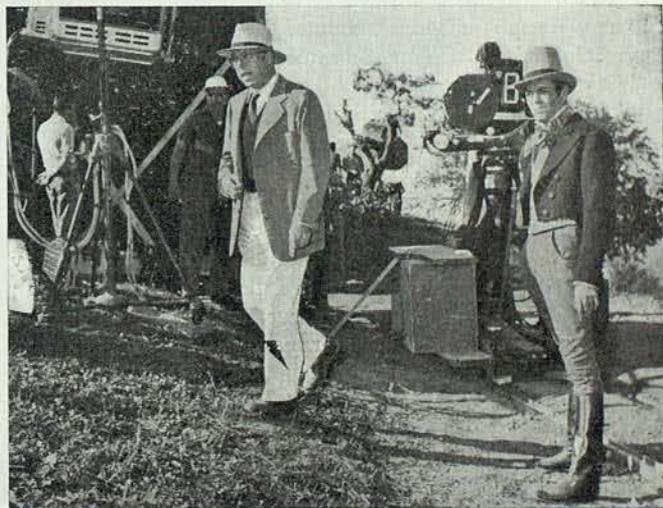
Lo dicho ha de bastarnos, por cuanto no podemos prolongar más esta clase de reflexiones, para aclarar que si en algunas ocasiones se ha llegado a hablar de los caracteres cinematográficos que presentan el montaje y el ritmo literarios, a los que recurren ciertos escritores actuales — John Dos Passos, Graham Greene, Georges Simenon —, conviene tener presente que tanto o más que de influencia, por parte del cine, se trata acaso de un mero coincidir entre unas actividades creadoras que resultan ser muy representativas de la mentalidad contemporánea.

Estas breves consideraciones, si no suficientes, sirven por lo menos para indicar cuán diversas son las relaciones que la imagen cinematográfica guarda con la letra impresa o, para decirlo en otras palabras, cuán compleja puede ser la actitud del escritor frente al cine. Lo que resulta cierto es que asistimos a un fenómeno de simbiosis entre la literatura y el cine por el cual se mantiene una incesante circulación de estímulos en el que muchas veces resulta difícil señalar qué es lo que se ofrece y qué lo que se recibe. Lo que sí es obvio es que la historia literaria ha entrado en un nuevo capítulo y que el escritor se encuentra hoy dedicado a tareas que repercuten sobre el espíritu y la letra de su oficio.

UN NUEVO ESCRITOR: EL GUIONISTA

La observación cobra su máxima fuerza si tenemos en cuenta la aparición de este nuevo escritor que calificamos de guionista. Escritor es, al fin y al cabo, aunque de una idiosincrasia tan inédita que no habría manera de incluirlo dentro los cánones literarios consagrados por la historia pasada. Y sabemos que si el guionista es muchas veces un novelista o un dramaturgo que ha decidido pasarse con armas y bagajes al campo del cine, otras, es el resultado de una vocación genuina por parte de quien descubre

(Pasa a la página 13)



El problema sigue en pie. Tolstoi llega de nuevo al cine: King Vidor ha rodado su *GUERRA Y PAZ*.

HABLEMOS DE LA PALABRA

Para algunos que se tienen por los más devotos y ultrafervorosos amantes del cine, y para otros que se consideran sus más denodados defensores, la palabra es el máximo y más dañoso enemigo del séptimo arte. Declaran "maldito" el día 6 de agosto de 1926, porque en él y en el Teatro Warner de Nueva York comenzó a hablar. ¡El cine es imagen en movimiento!, claman, y añaden que las imágenes pueden expresarlo todo sin auxilio de la palabra, como lo han hecho desde tiempo inmemorial la pintura y la escultura, artes hermanas del cine. Éste, dicen, había llegado a un alto grado de perfección estética en los últimos tiempos de la mudéz, y citan como demostración una serie de títulos de películas.

Algo de razón tienen, pero "algo" no es "toda" la razón. Ante todo hay que hacer constar que su alegación de la pintura y la escultura es falsa, o por lo menos errónea, equivocada, ya que una y otra son artes que se desarrollan en el espacio y no en el tiempo. En cambio la palabra se desarrolla en el tiempo y no en el espacio; por lo tanto, es opuesta a aquéllas, pero no al cinematógrafo, que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. Si la música, arte que se desarrolla en el tiempo, conjuga perfectamente con el cine, ¿por qué no puede conjugar la palabra?

Opino que el cine, por ser arte de la luz, es una de las artes del dibujo, y así lo he hecho constar más de una vez, pero esto no quiere decir que sea exacto a las artes clásicas del dibujo, porque no es estática, sino dinámica. Esta cualidad que implica continuidad y sucesión la emparenta con el sonido en todas sus diferentes manifestaciones; parentesco que le permite ligarse, o, si quieren, aliarse con ellas. No es, por lo tanto, una aberración el que emplee la palabra.

En cuanto a las películas que se citan, aparte que sería conveniente volver a verlas para ratificar o rectificar el juicio acerca de su propalada perfección estética, que bien puede ser producto total o parcial del agente mejorador que casi siempre es el recuerdo, hay que decir a los olvidadizos, voluntarios o involuntarios, que no renunciaban totalmente al empleo de la palabra, ya que, hasta en los casos de más cuidada economía, se interponían títulos explicativos de la acción, de cambio de lugar o de tiempo, de las emociones, reacciones o pensamientos de los personajes; títulos que interrumpían, interceptaban o trastocaban el ritmo del relato o acción.

Se comprende que al principio del cine sonoro, por ruptura de un hábito y por la verborragia en que cayeron las películas, se denigrara la palabra, se protestara de su uso — deficiente uso — pero no ahora que, en los acertados y buenos casos, está sometida a la expresión de la imagen; en los que no es sustantivo ni verbo, sino adjetivo o adverbio; en los que es un subrayado y un complemento enriquecedor.

¿Que en no pocos casos el charloteo substituye a la imagen? De acuerdo. Pero esto no es razón suficiente y concluyente para condenar la palabra, sino al que ha hecho mal empleo de ella, porque sería tanto como maldecir

del cuchillo que empleamos para comer o de cualquier herramienta de trabajo por el mero hecho de que algún desesperado, enloquecido, o malhechor los haya empleado para cometer un crimen.

Como informe y no como defensa, que ni quiero ni tengo motivo para hacerla, quiero hacer constar que en muchísimos casos el exceso de palabrería de las películas se debe a economía monetaria de los productores, porque cuesta bastante menos sonorizar la frase que filmar el hecho. Pongamos un ejemplo sencillo y corriente: «Cuando estuve en Viena, o en Moscú, o en el Senegal, hice esto o aquello» — dice un intérprete. El filmar el hecho en el lugar citado obliga a trasladar todo un equipo técnico y artístico, cosa siempre costosa, aunque de más veraces resultados y, sobre todo, más ceñida a la dicción cinematográfica que la sonorización, directa o indirecta de la frase, que resulta bastante menos costosa. Pero la aritmética susurra su consejo al productor, y éste lo atiende gustoso. Y el verismo y la estética sufren las consecuencias. ¡Y menos mal si la frase es puramente ocasional, intrascendente, de puro relleno! ¿Pero es que en arte puede haber algo ocasional o de relleno? Atentado de lesa estética es, si los hay en una obra de cualquier arte, y de modo señaladísimo cuando se pone preconcebida, voluntariamente, como suele acontecer en cinematografía. Y es totalmente imperdonable el recurrir a la palabra, aunque sea más cómodo bajo todos los puntos de vista, cuando la imagen puede expresar el hecho con mayor fuerza, intensidad y claridad expresiva. ¡Cuántas y cuántas veces hemos oído durante el transcurso de una película frases de este tenor: «La vi desde lejos, nos cruzamos al pasar y me miró con un gesto de desdén que negaba su mirada». ¿No nos hubieran documentado con mayor verismo y superior intensidad emotiva las imágenes?

No niego, y me guardaré muy mucho de hacerlo ahora y siempre, que el tono con que se dice la palabra tiene suma importancia y nos hace conocer los sentimientos del que la pronuncia. La simple interjección ¡Hola!, según como se exprese, denota simple cortesía, indiferencia, desdén, contento, alegría, amor y otros muchos afectos y sentimientos. En cualquiera de los casos puede ser casi imprescindible en cinematografía, pero siempre como un subrayado, una acentuación de lo que dice la imagen. Si la entonación de la palabra no está en concordancia con la dicción de la imagen, el efecto es negativo, contraproducente, dañino, y en el mejor de los casos una impresión cómico-burlesca.

Entiendo — y Dios me guarde de caer en la tentación de doctrinar y mucho más de intentar legislar, ya que no me considero apto para ello, tanto por limitación de inteligencia como por escasez de conocimientos — que poseyendo el ser humano el maravilloso don de la palabra, y disponiendo de medios lumínicos y magnéticos casi perfectos para su reproducción, no existe razón contundente e inexcusable para privar de su empleo a los cineastas realiza-

(Pasa a la página 13)

LA CÁMARA ENTRE CUATRO PAREDES

DOCE HOMBRES SIN PIEDAD

Por JOAQUÍN MONTORIOL

Muchas son las veces que hemos oído afirmar rotundamente que el cine es un arte de espacios abiertos. A pesar de que, efectivamente, hay un buen número de obras maestras que se sienten vigorizadas por el aire de los grandes espacios, es evidente que tal afirmación cae de lleno en el campo de lo absurdo. Es como si sostuviéramos, por ejemplo, que la Pintura es un arte para bodegones, que la Poesía sólo se justifica en los temas bucólicos o que la Escultura es un arte para la representación de la mujer. Recordemos que el Arte no es más que una versión de la naturaleza a través de la sensibilidad del artista; y que el hombre parte de la naturaleza — o, mejor dicho, es el resultado más importante del conjunto que llamamos naturaleza —, por lo cual él y sus propias obras son materia para el arte. Es por ello que no puede establecerse ninguna jerarquía de valores entre una pintura cuyo «substrato» sea un paisaje y otra en que aquél sea el interior de una habitación; y, en nuestro caso, tan Cine será algo que esté localizado en los amplios horizontes de los desiertos del Colorado, como entre las cuatro paredes de una estancia cualquiera.

Es posible que algún día — cuando un estreno lo justifique — hablemos del cine en los espacios abiertos; hoy vamos a tratar de la limitación de los escenarios. En primer lugar, es necesario dejar bien puntualizada la diferente situación en que se encuentran, frente al problema, el Teatro y el Cine: en efecto, para el Teatro la limitación es ineludible, para el Cine, voluntaria. Ello significa que para el primero no es factor dramático — por cuanto obligatorio —, mientras que para el segundo es un nuevo elemento del juego. Cuando en una obra cinematográfica la acción se desarrolla entre cuatro paredes, ello es índice de que el problema planteado se halla en íntima conexión con el hecho de desarrollarse entre cuatro paredes, mientras que en el Teatro indica solamente que todos los escenarios están rodeados por tres paredes y la sala del público.

Si a la unidad de lugar añadimos la del tiempo, quizá aun más voluntaria para el Cine, obtendremos una notable multiplicación de la intensidad dramática. Como ejemplo podemos citar *Les parents terribles*, de Jean Cocteau.

Como es natural, tal limitación sólo tendrá un significado artístico si posee una verdadera justificación, pues en el caso contrario no pasará de ser un mero alarde pirotécnico sin valor alguno. Es este el caso de las *ten minutes take* de Alfred Hitchcock, realizador que conoce a la perfección los trucos mecánicos de su oficio, pero que no posee la menor calidad de artista. Desde luego, resolver una película a base de nueve o doce planos, con tomas de diez minutos, haciendo todos los demás cambios de encuadre a base de panorámica, «travelling» o grúa, resulta un trabajo de una dificultad extrema y su solución un verdadero alarde. Imagínense sólo lo que representa el tomar una escena desde dos puntos diametrales, cambiando por movimiento de cámara: hay que modificar la situación del



micrófono durante el desplazamiento, «cerrar» la parte del decorado que antes ocupaba la cámara, colocar los focos de tal manera que no aparezcan en todo el recorrido, desplazar cables que no pueden ser vistos... Pero, ¿qué nos importa todo ello si no está dictado por una necesidad dramática? ¿Qué interés artístico puede tener el hecho de complicarse la vida por el mero gusto de complicársela? En *Náufragos* la unidad de lugar tenía una justificación, pues es evidente que los problemas planteados exigían como escenario un bote salvavidas perdido en la inmensidad del océano, pero en otras obras más recientes — y más complicadas mecánicamente —, como *The rope*, la cosa resulta fastidiosa, pues se está siempre percibiendo un falso exhibicionismo hueco.

Una de las mejores obras que hemos visto, relacionada con el problema en cuestión, es *Doce hombres sin piedad*, de Sidney Lumet, estrenada recientemente en nuestra ciudad. La resolución técnica es perfecta — téngase en cuenta que Sidney Lumet es un director de la T. V., y, por lo tanto, acostumbrado a toparse con esta clase de problemas —, y en algunos casos de verdadera dificultad, como en la escena del cronometraje del tiempo que precisa el cojo para llegar a la puerta de la escalera, durante la cual la cámara, en sus desplazamientos, «ojea» la estancia por los cuatro costados.

Pero aquí no nos encontramos en presencia de un alarde de virtuosismo injustificado, sino que la limitación del espacio se halla en íntima relación con el problema humano planteado: la suerte del presunto culpable debe quedar decidida, efectivamente, entre las cuatro paredes de la sala de deliberaciones — en la cual los jurados se hallan encerrados bajo llave — y en un lapso de tiempo relativamente corto. De ahí que la reducción del espacio y del tiempo provoquen un aumento de la intensidad dramática. Claro está que la magnífica interpretación de Henry Fonda — del cual se adivina que no se ha limitado meramente a «interpretar» — colabora muy eficazmente al logro del objetivo propuesto.

Todo lo que hemos dicho sobre las posibilidades de la reducción del espacio y del tiempo, no debe interpretarse en el sentido de que seamos partidarios de encerrar sistemáticamente la cámara entre cuatro paredes. Es más, creemos que en Arte no se puede ser partidario de nada sistemáticamente. Hemos señalado simplemente unas posibilidades. El Arte no conoce límites.

J. MONTORIOL

NADA MAS NI NADA MENOS QUE CUARENTA Y CUATRO FILMS

Por JOSÉ TORRELLA

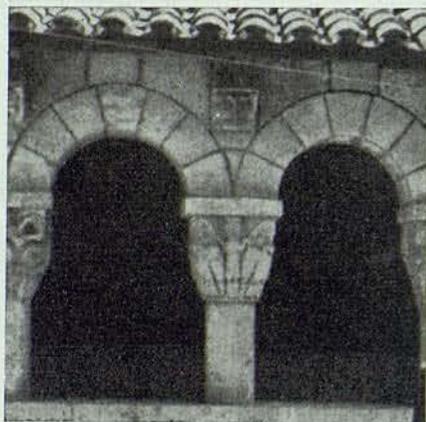
Films documentales

Sigue en auge la tónica iniciada el año pasado con la concurrencia de obras de auténtico interés documental y realizadas sobre la pauta de un guión preconcebido. Durante muchos años la inmensa mayoría de los films que como documentales inscribían los cineastas amateurs españoles eran, en realidad, films de excursiones y viajes o bien reportajes; todos ellos, pues, rodados sobre la marcha. Estos subgéneros han sido prácticamente eliminados del Concurso Nacional mediante la creación de un previo certamen *ad hoc* para ellos. No obstante, el número de documentales premiados por el Jurado en el Concurso de hogaño es superior al de las cintas de argumento. O sea que se ha podido contar con un considerable número de documentales genuinos. En cambio, si el experimento de separar los films de excursiones y viajes y los reportajes se hubiese llevado a cabo años atrás, el Concurso Nacional se habría quedado prácticamente sin films documentales.

Resulta evidente, pues, el franco mejoramiento de los films amateurs documentales en estos últimos años, pudiendo apreciarse entre ellos distintas tendencias o estilos.

Así tenemos el *documental de arte*, representado este año por «Credo», «El Redentor» y «Románica».

CREDO, de Juan Capdevila (Barcelona), es un ambicioso intento de visualizar el Credo valiéndose del arte románico catalán en su triple faceta de pintura, escultura y arquitectura. Sobre el



Credo musical de Palestrina (Misa del Papa Marcelo), cantado por el «Orfeo Català», Capdevila hace desfilar una serie de imágenes que unas veces ilustran el texto de una manera concreta (en el Nacimiento y en la Muerte de Jesucristo, por ejemplo) y otras son mero fondo decorativo o alegórico. El cineasta chocó con la dificultad de visualizar todas las fases del Credo siguiendo una línea de criterio uniforme, y ello quiebra la unidad del relato visual. Sin una fusión cabal de texto e imagen ésta nos aparece, entonces, en su estricto valor de documento fotográfico, puesto que la sincronización al fondo sonoro obliga a una sucesión de tomas fijas sin dejar tiempo a la cámara cinematográfica para demostrar que lo es. No obstante, vale la cinta por su idea, por el esfuerzo selectivo de las imágenes, y por la excelente iluminación móvil de algunos volúmenes.

EL REDENTOR, de Medina Bardón (Murcia), describe la Vida de Jesús mediante los relieves escultóricos de la catedral murciana. Aquí el empeño era asequible, por cuanto todo es acción concreta y se halla recogida íntegramente en una obra de arte de una perfecta unidad de realización. Correspondía al cineasta —nada más y nada menos— que dar sensación de vida a las figuras. Medina Bardón lo ha intentado pero sólo lo consiguió en algunos pasajes. Concretamente, en una panorámica analítica con que capta el relieve representando a Jesús camino del Calvario, con la Cruz a cuestas, y en la muerte del Redentor mediante la sonorización del temblor de tierra y la visualización del relampagueo. En los demás «pasos» se ha limitado casi a un monótono acercamiento y alejamiento focal que no confiere ninguna expresividad a la imagen ni profundiza su estudio descriptivo. Con la iluminación fotográfica, en cambio, consigue superar la monocorde tonalidad de los relieves, aun tomados en blanco y negro.

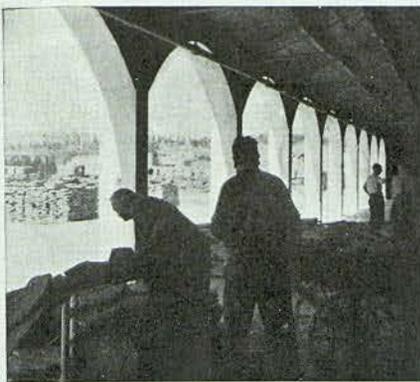
ROMANICA, de Domingo Vila (Barcelona), se inicia con breves descripciones de los monasterios de San Cugat del Vallés y de San Benet de Bages. Parece que vaya a desarrollarse un documental de monumentos románicos. Pero en el seguro de aquellos cenobios sitúa a

los artesanos que copian los relieves, capiteles y esculturas y de allí pasa al taller dedicado a estas reproducciones actuales de arte románico, propósito del cineasta. La sucesión de momentos de trabajo es justa de proporciones y de continuidad. Buena fotografía en color, fondo musical muy apropiado y comentario digno.

Y ya que del arte hemos pasado a la *artesania*, situaremos aquí el film *ENCAJE A BOLILLOS*, de doña Emilia M. de Olivé (Barcelona). El film es simpatiquísimo, pero incompleto como documental. La cineasta ha tenido la preocupación de dar a su cinta una estructura con el preámbulo y el final, correctísimos de luz y de planificación, en la tienda donde una señora con su hija adquieren el encaje. Es también logrado el ambiente colectivo del pueblo, en que todas las mujeres, de niñas a ancianas, se afanan en su portentosa habilidad manual. Pero donde interesaba trabajar a fondo el documento —el proceso de elaboración del encaje—, la cinta nos da la sensación de escamoteo. Entre la preparación del patrón, muy bien descrita, y el corte de los hilos al tener el encaje listo, unas simples tomas de trabajo, con la increíble rapidez con que las «puntaires» manejan los bolillos, no basta para dar una idea cabal de cómo el encaje nace y va «creciendo». Ni el mismo juego de los bolillos no es posible seguirlo sin cámara lenta. Adecuada la voz en *of* femenina, pero se encuentra en falta el sonido auténtico de los bolillos, mayormente cuando el comentario intenta sugerirlo.

De la artesanía casera pasemos a la gran industria.





CORCHO, de Arcadio Gili (Sabadell), es todo un documental, completísimo —muy extenso—, sin omitir ninguna rama de la industria corchera ni fase alguna de su proceso. Lástima de su rigor *funcional*, que le da un aire aséptico, al alcance de un profesional en trabajo de encargo, sin que aflore —salvo en unos planos finales— el espíritu libre del cineísta amateur. Sin embargo, no se le pueden regatear al film sus grandes méritos, el mayor de los cuales es un perfecto desarrollo descriptivo. Cámara y texto en *of*, compenetrados al máximo, lo explican todo con un rigor didáctico extraordinario y con claridad suma. La fotografía de interiores, la planificación y el montaje son irreprochables.

En los documentales sobre temas de la *Naturaleza* destacan «Flowers» y «Cita con el mar».

«FLOWERS», de Federico Ferrando (Barcelona), sobresale por su lirismo. La cinta tiene un propósito didáctico: mostrar las múltiples variantes de la flora rústica, desde la alta montaña a los llanos próximos al mar. Pero lo disimula,



lo sirve como de refilón, valiéndose de un lenguaje visual eminentemente cinematográfico. Las imágenes tienen una cadencia y un ritmo ciertamente poéticos. Nunca son estáticas; ni por su contenido —la figura femenina que se mueve en ellas, el aura que mece las flores—, ni por el ojo mecánico que las capta. Además, el fondo musical —a piano— se une a la dinámica visual de tal forma que parece —en cuanto al primer disco utilizado— como si hubiesen sido concebidos ambos con idéntica intención. Ferrando es debutante en el Concurso Nacional. El año pasado se dió a conocer en el de Excursiones y Viajes con «Benasque», que ocupó el primer lugar en el fallo.

El propio Ferrando ha visto premiado en igual graduación su film «EL NOSTRE PA DE CADA DIA», que tiene co-



mo méritos principales su arranque y sus bellezas fotográficas y cromáticas. El film abre con dos soberbias rebanadas de pan que el ama entrega a dos chiquillos tras untarlas con tomate, para que vayan comiendo mientras llevan las cestas de la merienda a los segadores. Así nos introduce en el tema de la siega y luego pasamos a la trilla. Con ser muy bien filmados, ambos temas agrícolas son archivistas en el cine amateur. Además, los considero insuficientes como documental del pan, dado el título de la cinta.

También es debutante, éste en el más amplio sentido del término, Emilio de la Cuadra (Barcelona), realizador de *CITA CON EL MAR*. Se trata de un documental de inmersión submarina; el primero que conocemos entre nuestros amateurs. Los problemas técnicos que supone esta clase de filmación han sido



perfectamente superados por el cineísta-immersionista. La foto en color es óptima y se nos dan, hasta, efectos sonoros interesantes como el burbujeo producido por la escafandra autónoma, cuyas imágenes son de una belleza poética propia de un film de fantasía. Pero el nuevo cineísta no sólo ha resuelto problemas técnicos, sino que ha estructurado su film con sentido didáctico y malicia cinematográfica. Además, lo ha comentado bien y le ha puesto música de fondo bien seleccionada. Interesa señalar el inteligente montaje, que da fluidez a las diversas tomas; gracias a él, principalmente, se siguen con interés las inmersiones sin que ellas nos descubran nada sensacional. Los pasajes tomados en el «exterior», o sea sobre la superficie de las aguas, son de inferior calidad.

«L'EMPORDÀ», de Tomás Mallo (Barcelona), nos da unas secuencias de labores del campo tratadas cíclicamente y con encuadres que les adjudican densidad cinematográfica. Luego se introduce en la vivienda rural, donde se propone captar imágenes de ambiente hogareño y de reposo. Más tarde tiene unos planos buenos de «tramuntana» y, finalmente, un montaje de sardanas tomadas en distintos pueblos de la comarca sobre una continuidad musical, con el detalle de un anciano que es vencido por la atracción de la danza. Cada uno de esos fragmentos posee valores propios, pero el conjunto es desigual y no responde del todo al título. *

José María Cardona, con *LEVANTINA*, no da lo que de su aguda observación cabía esperar. Unos toques de Valencia ciudad, otros de La Albufera, y luego la recolecta de la naranja. El documento habría podido valer como específico de este cultivo, pero se adivina que el cineísta había tomado unos planos de la recolecta en ocasión de algún viaje y quiso «estirarlos» a la dimensión de film, anteponiéndoles lo de la capital y el lago, y pasando luego, con las naranjas, del campo a los mercados y de éstos a los hogares consumidores. En esta ter-

cera parte el film pierde, súbitamente, interés y termina —menos mal— con uno de los *gags* de cordial ironía a los que este cineísta nos tiene acostumbrados.

Arcadio Gili presentó, además de «Corcho», un film en el renglón «Naturaleza» que estoy comentando. Se titula *PORT-BO* y es una sucesión libre de



motivos playeros, sin otros valores que su agilidad de cámara y de montaje y su nítida fotografía en color.

Como documentales folklóricos tenemos «Montehermoso» y «Barcelona típica y popular».

MONTEHERMOSO es de Manuel Pérez Sala (Cáceres) y simula el reportaje de una boda extremeña. Digo que simula porque en realidad se adivina la reconstrucción mediante una rica y minuciosa puesta en escena, con el propósito de lograr un riguroso valor documental. Pérez Sala ha movilizad a todo un pueblo, vistiéndole y manejándole a su antojo, en un esfuerzo de dirección que equivale al de un film de argumento considerable. El resultado ha sido, además del documento folklórico de gran interés, un conjunto de imágenes pletóricas de vida y de colorido. Los recargados y vistosos atuendos, los curiosos formulismos, las danzas, dan un carácter espectacular a esta cinta, que tiene en contra fallos de rigor cinematográfico y algunas reiteraciones. La banda sonora está a cargo de masas co-



rales, que completan el tono espectacular del conjunto.

BARCELONA TÍPICA Y POPULAR, de Manuel Isart (Barcelona), es una colección de festividades y conmemoraciones siguiendo el orden del calendario. Desigual de ritmo, concede espacio excesivo a algunos temas, sin duda por haber encontrado facilidades en su rodaje o haberse entusiasmado con su colorido.

Como documentales de intención poética pueden considerarse «Jardines reales» y «Rapsodia en color».

JARDINES REALES, de Domingo Vila (Barcelona), es una breve nota elegiaca, en que el cine tiene poco que ver, pero cuyos fotogramas consiguen una estupenda unidad poética, dando cromáticamente el clima de tristeza y de romanticismo que el cineísta persiguió. Se excede en el comentario oral, describiendo literariamente detalles que la imagen sugiere con poesía mejor. La música es apropiadísima y constituye también un mérito la brevedad.

RAPSODIA EN COLOR, de José Arraut (Barcelona), trata de conseguir una sinfonía audiovisual con el gran surtidor de Montjuich, tomado de noche y en sus cambios de forma y de luz. Para ello hizo el cineísta escribir una partitura expofesa, pero aparte de que la misma carece de valor musical, hay que partir de la base de que éste ya le falta, conceptivamente, a la imagen. La cámara está casi siempre fija y alejada del agua —tan fácil como hubiera sido armarse de un teleobjetivo— y el montaje es elemental. Resta como mérito del film la solución técnica de la fotografía, dada su índole especial.

Tenemos dos films de reportaje: «*CY-PRESS GARDEN*» y «*UNICA 1955*», ambos de J. Roig Trinxant (Oviedo). Nada tengo que añadir a lo escrito sobre ellos en el comentario al concurso de films de excursiones y viajes (núm. 30, pág. 20). Como tales reportajes, por más que llevan el sello característico de su realizador —dinamismo, viveza—, ubicados entre documentales «construidos» bajan considerablemente de valor.

Juan Torrens (Barcelona) aportó al concurso tres films de su serie de gran turismo. «*LOS GEISERS DE ROTORUA*», «*EXCURSIÓN AL KILIMANJARO*» y «*ZULULANDIA*». Últimamente, con «Por tierras del Mikado» y «Saigon», Torrens parecía haberse decidido a dotar a sus films de un cierto sentido constructivo y cinematográfico, pero esta vez ha vuelto a dejarlos al tuntún, fiado tan sólo en el interés que pueda despertar su

exotismo. Incluso fotográficamente parece como si la intensidad de la luz, propia del continente negro, le hubiese cogido técnicamente desprevenido. Los tipos humanos son manchas negras en contraste con la luz ambiental y sus rostros no se distinguen bien, aparte de que el cineísta apenas consigue de ellos más que retratarlos. En «Excursión al Kilimanjaro» cobran cierto interés las tomas en la reserva zoológica. «Los geisers» es, de los tres, el más discreto, cinematográfico y fotográficamente, aunque carece, como los otros, de guión.

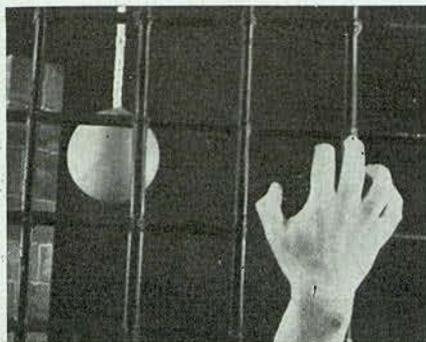
Por último hubo en el concurso un documental de tipo histórico, modalidad tal vez inédita. «*POR EL CAMINO DE LA RAZA*», de Gregorio Fidalgo (Huelva), es un esfuerzo muy considerable por conseguir un documental de los escenarios que sirvieron de pórtico al descubrimiento de América: Moguer y La Rábida. Donde más intensidad evocadora cobra el documento es en los interiores del monasterio, pero allí el cineísta pugna con escaso éxito con los problemas de iluminación. El pasaje de las pinturas de Vázquez Díaz podría haber dado pie a un gran lucimiento con un poco de audacia en un montaje expresivo. El comentario es muy cuidado, aunque a veces se excede. El fondo musical varía demasiado y su calidad ofrece altibajos.



Films de Fantasía

Es, como siempre, el género menos cultivado.

Su maestro sigue siendo por ahora Felipe Sagués (Barcelona), quien nos da con «*NON SERVIAT!*» su realización de escenario-mesa mejor lograda. Su preciosismo alcanza ya límites difíciles de superar. Fotografía, color, planificación, montaje, selección o ejecución escrupulosas de objetos, han llegado aquí a una perfección óptima. Sucede, sin embargo, que al llegar al cuarto film de la serie, y a pesar del esfuerzo siempre tenso de guionista y realizador, el género ya no guarda sorpresas y, sin ellas, el interés



decae. El cerebralismo de la narración, totalmente en símbolos y alegorías, que la perfección ha ya super-concentrado, es de sí mismo falto de emoción humana y, además, los recursos visuales empiezan, con pequeñas variantes, a repetirse —humos, carátulas, manos de cera, esculturas helénicas— y su efectismo se evapora. Naturalmente, estoy partiendo de la base del espectador que haya seguido desde su comienzo la producción de este cineísta en *tándem* con el guionista Eugenio León. Para quien descubriera con «Non serviat!» a dichos autores, ésta sería una obra sorprendente y extraordinaria. Su tema parte de la estrella, según las Sagradas Escrituras, más luminosa del Universo, que dejó de iluminar al rebelarse contra Dios y descendió a la tierra como hoja seca, sembrando la maldad. El tiempo transcurría sin que ningún ser humano pudiese detener el mal, hasta que por fin lo detuvo una Mujer, naciendo de sus entrañas una nueva Estrella que redimió al mundo.

Clara influencia de estos films de Sagués es *LA NOCHE*, de Medina Bardon (Murcia), pero queda muy por debajo. El intento de ilustrar «Una noche en el Monte Pelado», de Musorgsky, requería mucha más audacia. Medina se ha limitado a poner ojos a los nudos de unos sarmientos (lo mejor del film) y a idear unos pequeños seres raros, de forma cónica, como capuchones rojos, los cuales realizan reiterados movimientos a



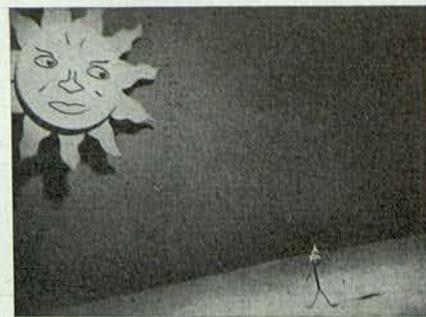
imagen por imagen. El color es sólo discreto y, sobre todo falta vibración y acción para que la imagen diera la idea de un aquelarre.

Dos ideas visuales y ambiciosas que se han quedado a mitad de camino son «El mundo al revés» y «La gota d'agua».

EL MUNDO AL REVÉS, de Francisco Font (Tarrasa), es una ácida sátira de las investigaciones atómicas aplicadas a finalidades bélicas, terminando con la moraleja de que donde deben ser utilizadas es en trabajos de paz y prosperidad. Hay unas secuencias muy bien realizadas en que, de una manera esquemática y simbólica, se ridiculizan las reuniones internacionales sobre el control de la energía atómica. Luego el cineísta quiere demostrar que el mundo avanza al revés y para ello se vale del procedimiento mecánico de toma inversa. La



gente anda por la calle de espaldas, y resulta graciosísimo verla subir así a los autobuses y entrar en las tiendas. Esto, aparte de que no es nuevo, no deja de ser, como símbolo, excesivamente mecánico. Hay un antecedente en cine amateur —«La cámara soñadora»— en que para expresar la misma idea de «El mundo al revés», se tomaba un solo plano de un carro tirado por hombres y con la mula montada encima, lo cual tiene mucha más intención. Esto no quita, claro, que Francisco Font quisiera expresarlo con un truco de cámara, pero ha sido una lástima que se encariñara tanto con él y lo reiterara sin medida y sin ni siquiera ahondar en las posibilidades del mismo procedimiento, que las hay, en lugar de limitarse a las escenas de tránsito callejero. En resumen, el film, excelentemente fotografiado, tiene fragmentos muy buenos y cinematográficos, pero es irregular de estructura y divagante de idea, y su final decepciona porque se espera de él algún golpe de efecto audaz y no un simple cartelito.



Con «*LA GOTA D'AGUA*» se comprende que Juan Pruna (Mataró) propúsose desarrollar un film didáctico y, al mismo tiempo, divertido, explicando los avatares físicos a que las leyes de la Naturaleza someten al líquido elemento. Para lograr su intención narrativa personifica el agua en una gota, materialmente humanizada con no mucha fortuna, que pasa a ser protagonista del film. Este participa de tomas reales de la naturaleza y escenificaciones a base de animación con objetos reales y con dibujos. El conjunto es desigual y ofrece, junto a hallazgos felicísimos, recursos asaz ingenuos. Por ejemplo, personifica el viento en una figura humana y real (excelente fotograma en escorzo) mientras el sol lo dibuja primariamente sobre papel. El arranque es soberbio: la breve alusión al hombre primitivo en medio de un paisaje de belleza impresionante es digna de un conjunto mejor. El film pierde fuerza sugestiva a medida que avanza, debido a la reiteración de motivos y de recursos, y aun le falta, para completar su intención didáctica, demostrar el estado sólido del agua en forma de hielo y de nieve.

Quedan, en el género «fantasía»: *CLARO DE LUNA*, de Agustín Contel (Barcelona), discreta visualización de la pieza de Debussy, virada en azul, y *RIMAS*, de Gabriel Pérez Rius (Barcelona), que ilustra a Bécquer con dibujo animado, dentro de un criterio totalmente desacorde con el romanticismo enfático del original y, por contra, dando una trascendencia religiosa al final, que la poesía no pretende ni mucho menos.

Films de argumento

En este apartado se observa un descenso cuantitativo y cualitativo en relación a concursos anteriores.

Carlos Puig (Tarrasa), el metódico realizador de «La frágil felicidad» y «Pan, amor y... sintonía»; se ha pasado al género dramático. Quizá entre todos —me refiero a jurados y críticos— tenemos la culpa por haberle reprochado su falta de profundidad en los temas, su falta de

ambición en las intenciones. El cineísta tiene que realizar el cine que sienta y es innegable que Puig se encontraba como pez en el agua con sus films anteriores, de amable y doméstica comicidad. Ahora, con «LLUM ENTRE LLÀGRIMES», desarrolla un conflicto también de alcance doméstico, pero de acento dramático, con el que consigue el mismo éxito superficial sobre el público que con sus historias de humor. Se trata de una madre que se siente responsable de la muerte de su niño por accidente y repele el prohibimiento de una niña que, sin embargo, gana su cariño. Tanto el proceso de captación como el desenlace tienen poco volumen psicológico. En cambio, es muy buena la secuencia en que el marido descubre el drama interno de la mujer al advertir que la ventana por donde cayó el niño no ha vuelto a abrirse y flores y pájaro han muerto en ella por abandono. La narración es correcta, partiendo de un arranque muy bueno con el accidente y ofreciendo tan sólo una laguna la súbita aparición en escena de la niña adoptada. Los intérpretes — marido, mujer y niña (muy precoz ésta) — son bien utilizados y la fotografía en color, de interiores, tiene suaves matizaciones.

Un cineísta veterano que hace años no realizaba films de argumento, Salvador Baldé, ha llevado a cabo con *SU PRIMERA VICTORIA* su obra más difícil. Se desarrolla entre los niños de un grupo escolar, con una trama argumental, escrita por un profesor del mismo, de emotiva textura y educador propósito. Un



muchacho, ya adolescente, primera figura deportiva del colegio, se ve forzado a dominar su orgullo ante la insignificancia de un pequeño pordiosero, a lo que le obliga el espíritu justo del profesor valiéndose de la prohibición de intervenir en el partido. Pero su primera victoria la consigue el muchacho renunciando voluntariamente al partido para acompañar al rapaz, accidentado, a su casa. El

desarrollo discursivo es bueno excepto al final, que cae en alguna confusión. El manejo de los muchos figurantes, casi todos niños, está bien conseguido, aunque en algunos momentos se olfatea la preparación escénica. Especialmente buenas son las interpretaciones de los dos niños protagonistas, y sobre todo el pequeño, cuyo *solo* en la playa, jugando a soldados entre las barcas de pescadores, es de una fuerza extraordinaria.

Hay tres films de nueva gente joven, que participaron los tres en la Competición de Estímulo cuyo comentario puede encontrarse en el número anterior de esta revista. Son *EL DIRECTOR*, de Jesús Riosalido (Madrid); *EL ÁNGEL DE LA GUARDA*, de Agustín Contel (Barcelona); y *EL LUNES*, de Vicente Ferrándiz (Barcelona), los tres de espíritu muy amateur. El primero ha *subido*. en



esta segunda y más dura prueba, sobre los otros dos. Ciertamente, hay que reconocer que el jovencísimo realizador de «El director» promete mucho. Su primer film es de una agudeza intelectual sostenida al ritmo de sus soluciones visuales. No en vano cité, al comentarla por vez primera, el cine de René Clair. De «El ángel de la guarda» permanece su humor un poco a lo Méliès y la interpretación del niño y del ángel. De «El lunes», su bonísimo *gag* de la cola del autobús, explicado en mi comentario anterior. (Núm. 31, pág. 14).

También proceden de la Competición de Estímulo *EL TÍO VIVO*, de Domingo Vila (Barcelona) y «*DESIG*», de Jaime Raventós (Hospitalet). Estos no han alcanzado la calificación en el Nacional. No obstante, hay que señalar la positiva superioridad del primero, al que sólo perjudica cierta ambigüedad en el relato, acentuada por un episodio intermedio que me parece sobrante.

En «*EL PASTOR DE CAN SOPA*», de Tomás Mallol (Barcelona), hay un interesante intento de análisis de un tipo humano. El film carece de acción: es un

día cualquiera del pastor, hombre solitario y contemplativo, aunque vacío totalmente, cuya evocación infantil nos demuestra su inclinación temperamental. Ritmo lento y carencia de acción, requieren una densidad expresiva en la imagen que es lo que ha fallado. La foto es buena; en cambio, considero inadecuado el fondo musical.



Jesús Angulo (Barcelona), ha probado las armas en el film de argumento, y demuestra aptitudes y un fino sentido del humor. *EL NUDO* narra una sospecha infundada de infidelidad conyugal; sospecha que surge en la mujer al observar repetidas veces en el marido un nudo de corbata distinto al que ella necesariamente tiene que hacerle todos los días porque, como reza el film en su arranque, «érase una vez un hombre que no sabía hacerse el nudo de la corbata». Foto, ambiente e interpretación, buenos. Incide demasiado en las escenas domésticas del nudo antes de llegar a la sospecha. Abrense y ciérranse muchas puertas para tan leve asunto.

Mucho menos afortunado ha estado Pérez Rius (Barcelona) con *FARANDULA*, a pesar de haber hecho antes un film argumental aceptable. («Siempre hay un mañana»). Esta vez la tentativa ha sido totalmente frustrada, y lo que más le censuro es el comentario altisonante, que pone aun más en evidencia la pobreza de la imagen.

De Girona nos trajo Antonio Varés, antiguo cineísta, un film que oscila entre la fantasía y el argumento. *ROC* enfrenta al poeta, al bohemio, símbolo del espíritu romántico de ayer, con la joven actual. Dos figuras símbolo. Hay un juego delicioso de escamoteo de imagen, intentando el poeta declarar su amor y rehuendo la joven, que aparece detrás de él al punto de caer arrodillado a sus pies. Luego, él adora el zapato femenino, que bajo el milagro poético se transforma en rosa, y cuando la ofrece a la amada y ésta la aspira, vuelve a convertirse en zapato. Muy conciso todo, y acertada la



nota de color de las dos figuras sobre el fondo amarillento de las piedras de la catedral gerundense.

Antonio Calvo, de Valencia, ha reincidido con *LAS ZAPATILLAS DE BALLEET*, en sus narraciones de tema infantil. El asunto y su tratamiento son bastante ingenuos, pero generalmente bien narrados. Es ya bastante convencional la base del argumento: una niña preciosa, que baila clásico, y va con su padre pidiendo limosna por los pueblos. La mejor escena de gracia infantil es la entrada de la niña en la iglesia, santiguándose a la buena de Dios y jugando con el monaguillo a quien propina una ducha de agua bendita. El conjunto contiene errores como el del padre de la niña rica, que está a la cabecera de su hija, gravemente enferma, fumando como una chimenea. Claro, el humo daba ambiente fotográfico al bien iluminado interior.



De Zaragoza vuelve José I. Pomarón con un film, *PIZ*, que desarrolla una idea feliz, sacada de un cuento literario. En esencia la idea es ésta: un pobre diablo que ambiciona poseer una guitarra, y cuando la tiene resulta que no le sirve para nada, pues no sabe tocarla. Pomarón ha querido dar cuerpo a esta idea básica con incidencias que prolonguen la acción y que me parecen añadidas al

texto original, o por lo menos lo desvirtúan. El protagonista roba y engaña para conseguir su capricho con una inconsciencia que podría ser aleccionadora si no se trabajase tan a fondo la simpatía del personaje.

Por otra parte, hay una preocupación constante de crear un tipo humano que recuerde un poco a Charlot, interpretado por el propio cineasta para que la influencia aparezca más clara. Pero, además de algunos detalles de mal gusto resulta todo un poco forzado y no bien expresado. El mismo deseo de la guitarra es mostrado tardíamente, y la impotencia del hombre con el instrumento no trasluce su dramatismo. Es, pues, una realización equivocada, aunque debe reconocerse su buena mano fotográfica.



Una de las sorpresas del certamen ha sido *EL ANDAMIO*, de Rogelio Amigó (La Coruña), nombre nuevo en el que se adivina una preparación técnica nada común en un debutante (que seguramente no lo es más que como participante en el Concurso Nacional). «El andamio» es un film con diálogo y hay que decir que, técnicamente, esta cuestión ha sido completamente resuelta. Contribuye sin duda esa circunstancia del diálogo, además del extenso desarrollo narrativo del asunto, a dar al film cierto aire profesional. La influencia, desde luego, es notoria, y se comprende que el realizador y su equipo se han movido, desde la concepción del asunto hasta el último detalle de puesta en escena, bajo un modelo: el de ese cine fuerte, de contenido social, de proble-



mática actual, que señala una época. En la adopción de los esquemas formales han acertado bastante, y así su película, sin adentrarnos en un examen global, nos da una serie de situaciones filmicas bien resueltas, con excelente fotografía, buenos encuadres y diálogo justo. Ahora bien; del ensamblamiento de esas situaciones resultan ambigüedades que malogran la línea dramática del film. Concretamente, se produce un dualismo entre el conflicto individual de conciencia y la diatriba social. Si centramos el problema en el drama del hombre honrado que por imperiosa necesidad hace uso de una pequeña parte del tesoro confiado a su honradez, las complicaciones finales sobran. La muerte del protagonista no puede admitirse idealmente, de ninguna manera, como castigo providencial. Si su caída es fruto de una intención criminal (lo más explicable dado el montaje de la secuencia) y la actitud posterior del patrono), no puede atribuírsele carácter de acusación de clase por cuanto la circunstancia especialísima de un tesoro no se da en la vida normal del obrero. Rogelio Amigó es, desde luego, un cineasta, y sólo tiene que buscar el camino de una personalidad propia y definida.

Nos queda únicamente por comentar la aportación murciana, que en la categoría de films de argumento ha estado presentada por tres obras: «La llamada», «La rueda» y «Primer día de caza».

LA LLAMADA, de Antonio Crespo, es la realización del guión premiado con la I Beca OTRO CINE (puede leerse en núm. 29, pág. 26). Sobre el papel el tema, aunque no brillara por su originalidad, prometía. Todo dependía de que, al convertirlo en imágenes, éstas tuviesen fuerza expresiva puesto que se trata de una acción no física sino anímica. Por contra, la realización ha sido fría y casi puede decirse que se ha limitado a una caminata más de las que tanto ha prodigado el cine amateur deficiente. La intérprete, por su parte, no ha ayudado nada, cuando el carácter del tema — un solo con la presencia permanente de la protagonista — requería una interpretación de mucha expresividad dramática. En la secuencia del tren el realizador prefirió prescindir del rostro de la intérprete, pero no compensó la fuerza expresiva ni siquiera con el fondo sonoro. El *climax*, ante la iglesia, carece totalmente de emotividad. Muy bueno el fondo musical.

Oñate y Medina parece como si se hubieran puesto de acuerdo para hacer cada uno un film breve y de soporte argumental reducido a mero epigrama.



En *LA RUEDA*, de Julián Oñate, la acción describe un círculo cerrado. Un señor está trabajando ante la mesa de dibujo. Deja el lápiz a un lado mientras piensa. Pasa su mujer y toma el lápiz para una anotación. El lápiz cae a la calle y lo recoge un rapazuelo que ni siquiera sabe manejarlo. De una mano pasa a otra y así llega a la sirvienta que regresa del mercado; deja el lápiz junto a la ventana, la señora lo recoge y lo restituye a la mesa de trabajo del marido justo en el momento en que éste vuelve a precisar del lápiz y lo coge sin haber advertido su transitoria desaparición. Muy poquita cosa pero hubiera podido ser una

filigrana si en la aventura del lápiz por la calle se hubieran pensado los gags con un poco más de imaginación, evitando situaciones demasiado parecidas.

Finalmente, *PRIMER DÍA DE CAZA*, de Antonio Medina Bardón, tiene también un tema anecdótico: El cazador novato avanza con el arma en la mano en busca de pieza. He aquí un simpático conejo quieto en la hierba, comiendo. El cazador se arrodilla y apunta. Carga la escopeta. El conejo no se mueve, ofreciendo un blanco formidable. El cazador no se decide a disparar. Tiembla y suda. Hasta que mueve la mano para ahuyentar el conejo y éste se va. Entonces el cazador respira, tranquilo. La parte central del film, el «suspense» con el cazador arrodillado, es un fragmento de cine puro. Resuelto todo en primeros planos de detalle y en montaje corto, es como una descomposición analítica de unos instantes que cobran, gracias al aumento de proporciones visuales que da el objetivo a las cosas, una dilatación incluso temporal, al margen del tiempo real. Medina Bardón ha tenido además el acierto de acentuar este clima con el silencio, dando música a la primera parte y al final,



y dejando en silencio absoluto, palpable, el tiempo en que el cazador permanece arrodillado. La fotografía es excelente, con tomas de gran efectismo que ofrecen el enorme detalle de los labios del cazador y los del animalito en montaje comparativo, y los orificios de los cañones. Este film, a pesar de su brevedad y con tan leve contenido, ha sido la máxima sorpresa del concurso. (Si dejamos de lado la declaración estampada por el Jurado al pie del fallo).

JOSÉ TORRELLA PINEDA

NOTA: Puede consultarse el fallo íntegro del Concurso en el número anterior de *OTRO CINE*, pág. 24-25.

BOUCHARD Y SU FILM SOBRE JUAN MIRÓ

Los lectores de *OTRO CINE* recordarán posiblemente que hace cinco años se les habló de Tomás Bouchard, ese hombre de cine independiente, francés de nacimiento, que se dedica en Estados Unidos de América a realizar films de tipo cultural, especialmente sobre temas de arte moderno.

Entonces vino a Barcelona porque estaba trabajando en un film sobre nuestro pintor internacional Juan Miró, de quien es un gran entusiasta, y quiso *cogerlo* en su propia salsa, en el ambiente barcelonés y catalán que amamantó al artista.

Fué en aquella ocasión cuando Bouchard, especie de gran cineísta amateur, estableció contacto con el cine amateur catalán y amistad con sus destacados miembros.

Ahora Bouchard ha traído a Barcelona su film sobre Miró y lo ha exhibido por primera vez en Europa, en sesión única y privada para los amigos del pintor, los seguidores del arte moderno, los cineístas amateurs y la prensa.

El film sobre Miró pasará por Europa, de seguro despertando interés y hasta admiración. En España hemos tenido que contentarnos con una proyección entre amigos.

La obra de Bouchard sobre Miró, de aproximadamente una hora de duración, tiene, en primer término, un interés documental muy considerable: el de conocer toda la obra del artista catalán esparcida en los Museos de los Estados Unidos y conocer también su técnica de trabajo, viéndole en el proceso total de creación de dos obras de distinto procedimiento. En segundo término lleva una preocupación cineística, constante a lo largo del film, y que sólo se interrumpe en las dos secuencias del trabajo del artista. Esta preocupación es la de penetrar, por medio del contrapunto entre imagen cinematográfica e imagen pictórica, en el substrato ambiental del artista que puede determinar o influir la floración de su obra.

Las calles típicas barcelonesas, el arte románico catalán, la sardana, el baile flamenco, los «Xiquets de Valls», las rocas de Montserrat... toda una sinfonía visual que se impregna en la retina del pintor y que, aunque no lo parezca al profano, Bouchard nos quiere decir con su film que se plasma, transformada por el genio artístico, en las líneas y en los colores de Miró.

En el film de Bouchard el montaje tiene suma importancia, y así debe concebirlo el propio Bouchard pues no presta una gran atención a los valores plásticos y cinematográficos de cada toma por sí. Su trabajo de exteriores es más de reportaje que de estudio, excepto la procesión nocturna de Verges (Gerona), cuya secuencia revela a un cineísta,

T.

Con el Director General de Cinematografía D. José Muñoz Fontán

No es la primera ocasión en que don José Muñoz Fontán, Director General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Información y Turismo, entra en contacto personal con el cine amateur. Por dos veces, anteriormente a ésta, el señor Fontán había recibido al Presidente de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, don Felipe Sagués, en los periódicos viajes de éste a Madrid, y había tenido el interés, que al mismo tiempo es gentileza, de visionar alguna de las películas que Sagués llevara «en la cartera de viaje».

Ahora, en ocasión de la estancia en la capital española de una comisión integrada por el propio señor Sagués, más los cineastas amateurs don Enrique Fité, don Juan Capdevila, don Juan Olivé y don Emilio de la Cuadra, quienes desarrollaron en el Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas una «I Semana de Cine Amateur» (véase información aparte), Sagués ha vuelto a rendir visita al Director General, acompañado de los otros cineastas que efectuaron con él el desplazamiento.

Se hallaba con el señor Fontán el señor Gómez Ballesteros, Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo. Se le ofreció la proyección de varios de los films traídos para la Semana. Y a pesar de la hora intempestiva de la entrevista — media mañana del sábado — y de que el señor Fontán rogó de antemano se le disculpara si no podía dedicar a los visitantes todo el tiempo que él



quisiera, ya que otros asuntos reclamaban también su atención y su presencia, visionó cinco films, uno de cada uno de los miembros de la comisión, en una proyección que duró más de hora y media. Estos films son *Encaje de bolillos*, de doña Emilia M. de Olivé; *Cita con el mar*, de don Emilio de la Cuadra; *Non serviat!*, de don Felipe Sagués; *Fuentes de Barcelona*, de don Enrique Fité, y *Crédo*, de don Juan Capdevila.

El señor Fontán tuvo palabras de elogio para cada una de las películas, conversó con los respectivos autores y se interesó por detalles técnicos y de realización, todo ello dentro de un ambiente de cordialidad que causó honda impresión en los visitantes.

De seguro que los cineastas amateurs que tuvieron la suerte de proyectar uno de sus films, con carácter íntimo, ante la primera jerarquía española del ramo, consideraron bien empleados los esfuerzos y sacrificios que la realización de aquellos films les había ocasionado.

Presencia del cine en el mundo del escritor

(Viene de la página 3)

en esta actividad la más conveniente para dar libre curso a su voluntad creadora.

Asistimos al advenimiento de una nueva disciplina literaria en la que se patentiza aquella simbiosis entre la letra y la imagen a la que aludíamos antes. Porque el guionista se sirve de palabras pero piensa en imágenes. Estamos en los preliminares de una nueva actividad artística cuyos frutos están por ver. Son tan pocos los años con que cuenta que existen buenas razones para creer en un futuro lleno de promesas en el que se incorporarán un número creciente de escritores dispuestos a servir los intereses cinematográficos.

Terminamos. Múltiples son las relaciones que el escritor mantiene con el cine. Disipada la confusión inicial, hemos visto establecerse como una entente cordial entre escritores y realizadores cinematográficos. Pero, y esto es lo más importante, al cine no le ha bastado influir, sino que ha provocado el advenimiento de nuevas tareas literarias destinadas a revestir más y más importancia en el mundo de hoy.

José PALAU

HABLEMOS DE LA PALABRA

(Viene de la página 4)

dores de películas, pues sería tanto como emperrarse en ir a pie habiendo medios cómodos y rápidos para trasladarse de un lado a otro, no emplear sal para la condimentación de alimentos porque hay pueblos que no la usan, o no poner cristales en las ventanas porque durante siglos y siglos no se hizo.

Ahora bien, de su empleo a la superabundancia que muchas veces sufren las películas hay una gran diferencia. Todo arte, mayor o menor, ha de valerse de los medios propios, básicos, consustanciales, preferentemente. Y aun usarlos con la máxima parquedad, sin grandilocuencia, para no caer en barroquismos siempre desagradables y repelentes por farragosos. La contemplación, la audición y la lectura de las obras maestras de todos los tiempos así me lo han enseñado y lo enseñan a todos, porque no tengo la exclusiva de tal lección que, libre de modos y de modas, está al alcance de cuantos quieren leer y humildemente aprender.

Tomás G. LARRAYA

Invitada por el Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña desarrolló, durante los días del 26 al 31 de mayo, una I Semana de Cine Amateur, en la que se proyectaron 26 films, todos procedentes de la región catalana. La Entidad barcelonesa estuvo representada personalmente por una comisión integrada por su presidente don Felipe Sagués y los cineastas don Enrique Fité, don Juan Olivé, don Juan Capdevila y don Emilio de la Cuadra. De ellos, el más joven, Capdevila, nos refiere en esta crónica los detalles de dicha Semana.

CALENDARIO DE LA I SEMANA DE CINE AMATEUR-MADRID

Lunes, 26. A primeras horas de la mañana estábamos citados con nuestro dinámico amigo don Julián Juez, Secretario del Departamento de Filmología, quien nos puso al corriente del programa de visitas que nos tenía dispuesto para dedicar el tiempo que nos iba a quedar libre durante nuestra estancia en Madrid.

El programa de actos propios de la Semana era denso y hacía necesario ajustarse a los horarios previamente calculados. En este primer día nos dedicamos con especial interés a la preparación técnica de las proyecciones. El magnífico marco del salón de actos, que se inauguraba en aquella ocasión, las amplias instalaciones técnicas — que sólo utilizamos en parte — y la gran cantidad de simpatía y espíritu de colaboración que encontramos, allanaron aquellas pequeñas dificultades que casi siempre debe vencer el cineísta amateur en sus proyecciones fuera del ámbito habitual. A pesar de ello, tuvimos ocasión de efectuar una visita a la redacción de «ABC», donde fuimos recibidos por don Luis de Armiñán, cuyas crónicas en nuestro «Diario de Barcelona» son tan estimadas. Y también visitamos a don Manuel Feitó, gerente de la casa Sarralde, persona tan íntimamente unida al movimiento cineístico amateur — y a todo lo que se refiere al cine y a la fotografía —, que debemos considerarle, en justicia, como un cineísta más. Nuestra manifestación madrileña de seguro no hubiese resultado tan brillante sin su colaboración técnica.

Martes, 27. Iba a inaugurarse oficialmente la Semana. Los asistentes eran, ciertamente, de calidad. Las presentaciones se sucedían en rápida carrera: Fray Mauricio de Begoña, alta autoridad filmológica; don José María Pérez Lozano, director de «Film Ideal»; M. Vernier, delegado belga en la UNESCO; el Padre Martín Descalzo, «Premio Nadal»; el Padre Carlos María Staehlin, S. I.; don Vicente Pineda, don Luis Huerta, don Manuel Hernández Sanjuán, y tantas otras personalidades, vinculadas al cine, ya por la crítica, el estudio o la producción.

Bajo la presidencia de don Antonio Tena Artigas, Comisario de Extensión Cultural, quien sentó a su lado a don Luis Figuerola, subdirector de NO-DO; a Fray Mauricio de Begoña, a don Julián Juez y a nuestro presidente don Felipe Sagués, fué inaugurada solemnemente la I Semana de Cine Amateur.

«El Cine Amateur español es el mejor del mundo», dijo don Julián Juez en su parlamento de apertura, con su entusiasta generosidad. Y, ágilmente, pasó revista a nuestro cine amateur desde sus inicios, cuyo resumen había de desfilar durante algunos días, de una manera práctica, ante los ojos del auditorio que llenaba el local.

Seguidamente habló don Felipe Sagués, quien inició su discurso con estas palabras: «Aunque me considero un modesto cineísta amateur, algunas de cuyas realizaciones podrán apreciar ustedes en la pantalla, ruego vean en mí a la representación plena de todo el cine amateur nacional, dada mi condición de presidente de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, cuna y sede del cine amateur patrio». Añadió: «Nunca había sentido la emoción que me invade hoy ante este acto que es la recepción de nuestra pequeña actividad artística en el seno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas». Señaló el detalle significativo que, a veintiocho años de distancia, puede explicar la efemérides del acto que se estaba celebrando, y es el hecho de que el cine amateur español naciera al calor de una maternidad venerable, la de una institución cultural que lleva tres cuartos de siglo de prestigiosa solera: el Centro Excursionista de Cataluña. Ello hizo que el



El Comisario de Extensión Cultural, don Antonio Tena, con don Julián Juez a su derecha y Fray Mauricio de Begoña a su izquierda.

cine amateur español consiguiera un prestigio internacional en una época, por fortuna ya superada, en que nuestro cine profesional era incapaz de representar dignamente en el extranjero a la secular cultura hispánica. El señor Sagués terminó afirmando que el acto de hoy es la mejor recompensa a la labor artística de los cultivadores del cine amateur, ya que la entrada de éste en el Ministerio de Educación Nacional significa el reconocimiento en sus films de unos valores culturales y educativos.

En esta sesión inaugural se proyectaron los films *Encaje de bolillos*, de Emilia M. de Olivé; *Schmelze*, del autor de esta crónica; *Hybris* y *Consumatum est*, de Felipe Sagués; *Llum entre llàgrimes*, de Carlos Puig, y *Marionetas*, de Pedro Font.

Miércoles, 28. Hemos hecho una rápida visita al Real Sitio de Aranjuez. Ha sido ésta la única visita de esparcimiento que nos ha sido posible realizar.

La sesión de hoy ofrecía el aliciente de la conferencia que en ella iba a desarrollar don Carlos Fernández Cuenca, director de la Cinemateca Nacional, catedrático del I. I. E. C., sobre el tema «Historia del cine amateur». Habiendo podido recoger la docta palabra del señor Fernández Cuenca, en cinta magnetofónica, nos sentimos excusados de resumir su disertación, ya que OTRO CINE piensa publicarla, íntegra o resumidamente.

Se proyectaron los films *Por tierras del Mikado*, de Juan Torrens; *Artesanía del abanico*, de Emilia M. de Olivé; *Retorno*, de Enrique Fité; *Capricho*, de José Mestres, y *La frágil felicidad*, de Carlos Puig.

Jueves, 29. Estaba prevista y se llevó a cabo la visita a los estudios y laboratorios del semanario cinematográfico NO-DO, donde fuimos atendidos por el subdirector don Luis Figuerola.

Hoy le tocó el turno como conferenciante al cronista de esta Semana del Cine Amateur, con el tema «La técnica del cine amateur». Más que adormecer al auditorio hablándole de técnica, me limité a decir muy brevemente qué se entendía por ci-



Don Carlos Fernández Cuenca en su magnífica disertación sobre HISTORIA DEL CINE AMATEUR.

neísta amateur y cómo utilizaba éste sus artilugios. Dicen mis compañeros que mi charla gustó. Tengo mis dudas.

Menos mal, para el selecto auditorio, que me sucedió la proyección, esta vez con el siguiente programa: *Pregària a la Verge dels Colls*, de L. Llobet Gracia; *Morisca*, de José María Cardona; *Excursión al Kilimanjaro*, de Juan Torrens; *Memorigo?*, de Delmiro de Caralt, y *La cámara soñadora*, de Juan Llobet.

Viernes, 30. Teníamos prevista por la mañana una sesión especial dedicada al Jefe Nacional de la Obra de Artesanía, don Jacinto Alcántara, quien había manifestado gran interés en conocer el aspecto documental en el cine amateur. Se le proyectaron los films *Artesanía del abanico*, *Encajes de bolillos*, *Schmelze*, *Credo e Hybris*. Nos quedamos cortos si decimos que el señor Alcántara quedó entusiasmado.

Por la tarde, la sesión de la Semana se inició con un coloquio que puso frente a frente a público y cineístas. Fueron correspondidas ampliamente cuantas preguntas iban formulándose bajo el tema genérico de *El cine amateur por dentro*. Tenemos que destacar la completa explicación que dió nuestro compañero don Emilio de la Cuadra a la pregunta de «¿Cómo sonorizan sus films los amateurs?», aspecto en el que este cineísta se halla muy especializado.

Terminado el coloquio, el propio señor de la Cuadra subió al estrado para ilustrar al auditorio sobre el equipo técnico del cineísta amateur cuando se atreve a profundizar su actividad en el mar, particularidades y dificultades del rodaje submarino. De forma grata, nos condujo con su palabra hacia el verde-azul de las aguas marinas y nos introdujo en el intrincado y desconocido laberinto de las rocas, la fauna y la flora submarinas.

Acto seguido se inició la proyección con el film del propio disertante, *Cita con el mar*, al que siguieron *Croquis de Vich*, de L. Giménez y A. Altés; *Lo pelegrí*, de Llobet Gracia; *Caballos en la ciudad*, de Juan Olivé, y *Porta closa*, de Enrique Fité.

Sábado, 31. Último día de nuestra actividad en Madrid. Por la mañana fuimos recibidos en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, de lo cual se da información aparte. A primeras horas de la tarde visitamos los Estudios «Sevilla Films», donde se estaba rodando la película *Los amantes de Teruel*. Allí pudimos darnos cuenta de que con la cantidad de tiempo invertida por el cine profesional en la preparación de una toma, llevamos nosotros realizada media película.

Don Juan Olivé, con su *Radiografía de un Festival*, iba a dar el punto final a las charlas de la Semana. Con lenguaje florido y comunicativo, salpicando aquí y allá su tema con anécdotas muy celebradas por el auditorio, el señor Olivé describió las

principales características de los Concursos y Festivales de tipo internacional, en los cuales tan alto se cotiza el papel de nuestro cine amateur. Complemento ilustrativo de su charla fué la proyección de su «Reportaje del X Festival de Cannes».

La última sesión de films previstos en programa estuvo formada por: *Repórter mecánico*, de Delmiro de Caralt; *El hombre importante*, de Domingo Giménez; *Credo*, del autor de este reportaje; *Fuentes de Barcelona*, de Enrique Fité, y *Gessen*, de Felipe Sagüés.

Mientras resonaban en la sala, cada día más llena, los aplausos por la calidad de los films, pasó a ocupar el estrado don Guillermo de Reyna, Director del Departamento de Filmología, donde tan honrosamente se cobijaba nuestra Semana. El señor de Reyna no pudo reprimir su entusiasmo por esa manifestación artística que acababa de tocar a su fin. Tuvo para todos los cineístas amateurs encendidas palabras de elogio y agradecimiento, se refirió de una manera particular a la labor personal de cada uno de los cineístas y encaminó su comentario hacia la necesidad y posibilidad de aprovechar este rico manantial del cine amateur para cooperar en la obra cultural y educativa que también puede ser el cine, y para cuya consecución están laborando con entusiasmo el Departamento de Filmología y la Comisaría de Extensión Cultural.

De una forma breve y casi esquemática hemos intentado con esta crónica dar una realidad tangible: la importancia del cine amateur. Un compañero dijo en cierta ocasión, y quizás bromeando, que «El cine amateur es una cosa muy seria». Se va demostrando que lo es. Nos hemos presentado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, sin florituras ni doctrinas; sencillamente, con un compendio de la labor — fruto de un amor y de un entusiasmo — de todos los cineístas, a todos los cuales, incluso a los que no estuvieron representados con películas propias en esta I Semana, se debe el éxito de nuestra presentación, por cuanto ella sintetiza a todo el cine amateur español.

Y dimos palabra firme de que volveríamos, pues afortunadamente tenemos entre todos, no solamente catalanes, sino también murcianos, asturianos, etc., materia para otra y otras Semanas de Cine Amateur.



Clausura de la SEMANA a cargo de don Guillermo de Reyna, Director del Departamento de Filmología.



APUNTES DE CINEMATOGRAFÍA

IV. - Corrección del encuadre

Estudiada en los apuntes anteriores la composición del encuadre, se daba por sentado que tales composiciones, para ser estables, exigían una inmovilidad de la cámara que, de hecho, no puede darse en el cine. Recuérdese que tales composiciones estáticas eran: el triángulo simple (con base en el lado horizontal inferior de la pantalla y vértice en la mitad del lado superior de la misma); triángulo doble (dos triángulos unidos por el vértice en el centro de la pantalla, y bases sobre cada uno de los lados laterales de la misma); y, finalmente, composiciones en diagonal derecha o izquierda, según el sentido en que se daban.

Pues bien, veamos ahora los movimientos de la cámara que, como ya es sabido, se reducen a tres, a su vez subdivididos en otros: la panorámica, la toma en marcha y la grúa. La panorámica es un movimiento de rotación de la cámara sobre su eje, sin que aquélla se desplace en el espacio y no suponga este movimiento más que una variación angular del eje óptico; la panorámica puede subdividirse en horizontal y vertical, según su dirección sea, respectivamente, paralela o perpendicular al horizonte; y, a su vez, la horizontal puede verificarse de izquierda a derecha, o viceversa, y la vertical, de abajo arriba, o viceversa. En cuanto a la toma en marcha, supone un movimiento de traslación de la cámara, conservando el mismo eje óptico pero variando su distancia en profundidad. Este movimiento puede ser subdividido en: adelante (aproximación hacia el objeto), atrás (distanciamiento del mismo), o lateral (paralelamente al objeto de la toma). El tercer movimiento de cámara, la grúa o carro aéreo, no es más que la combinación de ambos y el que confiere una movilidad absoluta a la toma de vistas. Resumiendo, pues, estos conocimientos elementales, podemos establecer el siguiente cuadro sinóptico:

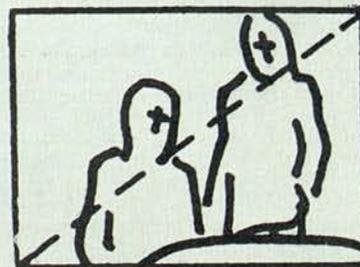
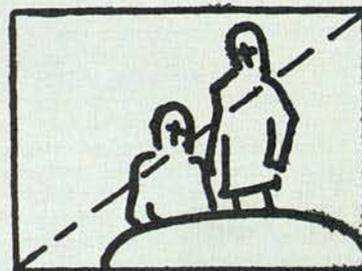
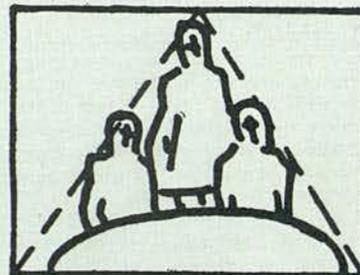
Movimientos de cámara	Panorámica	Horizontal	derecha
			izquierda
		Vertical	arriba
Toma en marcha		Adelante	
		Atrás	
		Lateral	
	Grúa		

Esto sentado, lo que hoy nos interesa es señalar el valor funcional de dichos movimientos de cámara en cuanto que son susceptibles de garantizar la armonía de la composición del encuadre cuando éste se ve alterado en su estructura. En efecto, las cuatro composiciones del encuadre establecidas en la lección anterior responden a un concepto de armonía y equilibrio visuales, a una

simetría de composición que, en el cine, continuamente se verá amenazada por el ir y venir de los personajes y por las necesidades de la acción. Eso exigirá que, al moverse en uno u otro sentido los personajes, se mueva también proporcionalmente la cámara en relación a ellos, a fin de compensar el desequilibrio de masas producido.

Supongamos, a título de ejemplo, una figura tomada en plano medio, cuya composición en el encuadre responda a la del triángulo simple; si, en un momento dado, entra por el extremo derecho de la pantalla un nuevo personaje, evidentemente la composición se rompe y se produce un desequilibrio de masas evidente, al quedar sobrecargada la mitad lateral derecha del encuadre en relación a la otra mitad. Es preciso, pues, corregir el encuadre de forma que se restablezca de nuevo el equilibrio. Bastará para ello desplazar la cámara por medio de una panorámica horizontal hacia la derecha para conseguirlo: con ello, el personaje recién llegado entrará en campo, el equilibrio de masas será restablecido y la composición del encuadre, renovada (en este caso, se pasaría del triángulo simple a la diagonal izquierda. Análogamente se procederá en el caso contrario (salida de un personaje) según se ve en el gráfico adjunto. Téngase en cuenta, empero, que para realizar esta mutación perfectamente, es del todo necesario que se correspondan ambos movimientos (entrada de personaje y movimiento de cámara), o sea que, en este caso, la panorámica se *simultanea* al movimiento de la figura.

Del mismo modo, con ejemplos análogos, justificaríamos la corrección del encuadre por medio del «travelling».



Si la panorámica corrige los desequilibrios de dirección, éste corregirá los de distancia. Imaginemos un plano de conjunto que abarque a cuatro personajes juntos y que, en un momento dado, se vayan dos de ellos; es evidente que el encuadre quedará alterado por descomposición, que podrá corregirse avanzando la cámara hacia adelante hasta conseguir que los dos personajes llenen lo suficientemente el cuadro. Ahí, por medio del movimiento de avance habrá variado, junto a la composición, el plano, ya que de un plano de conjunto se habrá pasado a un plano medio.

Esto nos da idea de la función expresiva de los movimientos de la cámara. Si pudiéramos contar estos movimientos en un film americano cualquiera, nos asombraríamos por su cantidad, a primera vista insospechada por su hábil empleo, y que hacen corresponder el movimiento mismo a las variaciones en la composición o adaptándolo al movimiento de los personajes.

(*Texto montado por Juan Ripoll sobre definiciones de Renato May en su libro «El lenguaje del Film». Ediciones Rialp. Madrid, 1957.*)



EL CINE Y LA TÉCNICA

FONDOS FOTOGRAFICOS EN LOS TITULOS

Si bien la mayoría de los títulos que emplean los aficionados en sus películas son hechos sobre fondos lisos, con o sin recuadro, hay veces en que, y especialmente cuando se trata de los títulos principales o títulos a base de trucos, se hace necesario, o por lo menos aconsejable, utilizar un fondo fotográfico. Este fondo fotográfico puede ser estacionario o en movimiento; y sea cual fuere el tipo de fondo necesario, hay varios métodos de obtener el efecto deseado, entre los cuales el aficionado puede elegir el que mejor se avenga a sus necesidades, a su habilidad y accesorios de que dispone.

Los diversos métodos que se mencionan en este artículo pueden ser detallados en la forma siguiente:

- 1.º Letras móviles sobre un fondo formado por una fotografía.
 - 2.º Título trazado sobre papel transparente y copiado en una hoja de papel sensible, conjuntamente con un negativo fotográfico.
 - 3.º Letras recortadas, fijas o apoyadas sobre un cristal sobre fondo natural.
 - 4.º Copia fotográfica al bromuro, invertida.
 - 5.º Fondos en movimiento por doble impresión.
 - 6.º Fondos en movimiento sobre película reversible.
 - 7.º Letras fijadas o dibujadas sobre cristal, a través del cual se filma una escena en movimiento.
- El grupo del 1 al 4 se refiere a títulos con fondos

fijos, mientras que el grupo 5 al 7 son para fondos en movimiento; los métodos 3 y 7 son las versiones estática y móvil del mismo proceso.

1.º Letras móviles sobre fondo fotográfico

Debemos tener presente que, en este caso, la fotografía ha de ser de tono oscuro, con letras blancas, y aquella no debe tener fuertes luces que compitan con el blanco de las letras. Claro está que, en algunos casos, es posible emplear una fotografía de tonos claros, sobre la cual se usen letras negras, si bien es preferible emplear la primera variante.

2.º Título sobre papel transparente

Las letras pueden ser dibujadas sobre papel transparente, o celuloide, o impresas. El título así logrado se copia sobre una hoja de papel fotográfico como si fuera un simple negativo fotográfico, según el método corriente de hacer copias por contacto. Si el lector no conoce el procedimiento para hacer por sí mismo tales copias, una buena casa del ramo le proporcionará detalles concretos y material para el trabajo.

Si el título se copia directamente sobre el papel bromuro, la copia resultante nos dará letras blancas sobre fondo negro o gris oscuro; y para un título de este tipo es mejor emplear un papel de contraste, pues nos dará los blancos más puros y los negros más densos. Ahora bien, si entre la hoja de papel y el celuloide que contiene el título interponemos un negativo fotográfico, se obtendrá un fondo fotográfico con las letras del título blancas destacándose sobre él. En este caso conviene más emplear un papel bromuro de grado más suave y copiar con algo de sobreexposición, a fin de que no haya una variación de contraste muy grande en el fondo mismo.

El efecto que se persigue con este método, es conseguir que el título blanco se destaque fuertemente de los tonos un tanto oscuros del fondo. En cualquier clase de fondos fotográficos, y especialmente con paisajes, es importantísimo evitar los detalles salientes o fuertes luces que distraigan la atención del espectador de la lectura del título. El tono medio de la copia, pues, ha de conservarse bajo.

Se aconseja un medio similar para producir los recuadros de la fotografía, procedimiento que consiste en dibujarlos en un papel transparente o celuloide y usarlo conjuntamente con la hoja en que el título ha sido impreso o dibujado. Se imprimen ambos al mismo tiempo sobre el papel bromuro, obteniéndose recuadros con dibujos idénticos en todos los títulos. Se evita de este modo que haya que dibujar un recuadro para cada uno.

3.º Letras apoyadas sobre cristal con fondo natural

Se apoya el cristal por los dos extremos y se colocan las letras del título en forma adecuada. Se cierra el diafragma lo suficiente para obtener una profundidad de foco que cubra tanto el título como el fondo. Este sistema se adopta cuando el fondo es de superficie desigual y resulta imposible colocar las letras directamente sobre el mismo.

Al trabajar con vidrio debe procurarse que no se produzcan reflejos molestos. Obsérvese la escena desde el mismo punto de vista del objetivo y si las luces se refle-

jan en el vidrio, modifíquese su colocación hasta que desaparezcan del ángulo de toma.

Si el vidrio se encuentra muy cerca del fondo, puede ocurrir que las letras proyecten sombras, que se utilizan a veces para hacer resaltar aquéllas, aunque una suficiente separación permite iluminar las dos cosas por separado. El objetivo de la cámara siempre debe estar protegido contra la luz de los reflectores.

4.º Copias al bromuro, invertidas

Este procedimiento es muy útil y sumamente ingenioso. El fondo consiste en una copia fotográfica proyectada directamente desde el proyector de cine. Para el título se utiliza película positiva.

El fotograma que se desea poner en el título se proyecta sobre un papel bromuro, y se revela y fija del modo corriente. Esta copia será de tonalidades invertidas, es decir, que los blancos serán negros y las zonas oscuras se habrán convertido en blancas. Sobre esta copia se fijan las letras negras. La hoja es colocada en la tituladora y filmada con película positiva, de modo que se obtiene un título en blanco sobre un fondo normal. Para que las palabras se destaquen fuertemente, el fondo debe tener una tonalidad grisácea.

Debe enfocarse bien el proyector para imprimir el papel de bromuro; además, es importante excluir toda luz extraña que emane del proyector para que la copia no se vea.

Para efectuar la exposición, se coloca un trozo de cartón delante del objetivo, se enciende la luz del proyector y se expone quitando el cartón y poniéndolo de nuevo. El tiempo de exposición varía según el proyector utilizado, aunque generalmente basta un segundo. Para reducir el contraste de la imagen, utilícese el grado más suave de papel.

El revelado debe hacerse con cuidado; se recomienda que se interrumpa en cuanto hayan aparecido los prime-

ros detalles, aunque la observación de las películas en el cuarto oscuro resulta sumamente difícil. Debido a este y otros factores, es prácticamente imposible obtener dos copias idénticas del mismo cuadro.

5.º Fondos en movimiento por doble impresión

Este proceso se realiza por copia y requiere el uso de película negativa. El fondo es filmado en material negativo, mientras el título, dibujado en blanco sobre negro intenso, se imprime en película positiva, formando letras negras sobre fondo transparente. Ambas películas son proyectadas entonces sobre una misma película positiva.

6.º Fondos en movimiento sobre película reversible

A fin de obtener el mismo efecto sobre material reversible, será necesario rebobinar la película en plena oscuridad y volver a filmar con ella. Indistintamente se puede tomar primero el título o el fondo; no hay prácticamente diferencia. Conviene siempre hacer este trabajo al empezar un rollo. Se filma el fondo en la extensión que se necesita, luego se rebobina en la oscuridad y se sobrepone el título con la misma longitud.

7.º Fondos en movimiento a través de vidrio

Este método queda explicado, en principio, en el tercer punto de este artículo. Normalmente, el vidrio se encuentra en posición vertical y la única limitación reside en la profundidad de foco. Si se utilizan grandes letras del tipo block para el título, se colocan en el suelo y se filman desde el ángulo adecuado, aunque a veces es posible obtener un buen efecto de fondo en movimiento introduciendo las letras en la escena misma, situándolas, por ejemplo, sobre la cubierta de un barco, aunque también aquí es importante la profundidad de foco del objetivo.

(De "Fotocámara", Buenos Aires)

CONSEJOS DE LEE GARMES

Camoraman de *Duelo al sol y Horas desesperadas*.

Con respecto al movimiento de la cámara, la mayoría de los amateurs cinematográficos no se dan cuenta de que tienen cierta ventaja sobre el profesional. Ellos se fijan en el equipo del profesional con envidia. Pero para el profesional el amateur tiene la ventaja de tener mucha más libertad física para llevar a cabo sus ideas.

Especialmente la cámara pesada de 35 mm., sonora, del profesional, necesita una gran cantidad de personal para llevarla de un lado a otro, mientras que el amateur puede viajar aligerado, moviéndose rápidamente de un ángulo bajo a uno alto y de un plano general a un primer plano.

Para la movilidad de las pesadas cámaras profesionales, el ingeniero Steve Krinalovich (de Hollywood) construyó la «crab dolly», de 500 libras, máquina de ocho ruedas y múltiples tuercas y cadenas, que hasta hoy es la máquina más versátil y conocida para mover cámaras; puede moverse en cualquier dirección

y es suficientemente compacta como para penetrar por cualquier entrada.

Desde la primera construcción de la «crab dolly», hace unos cuantos años, 60 máquinas más han sido construidas y puestas para uso universal. Cuando estoy en lugares alejados (como Italia o África) por lo general tengo una «crab dolly»; ni siquiera pensaría filmar una película sin una de ellas. Esto no es un objeto amateur, ya que cuesta 8.000 dólares, si se vendiera, pues es alquilada por los estudios. Pero ello ilustra lo importante que es la cámara móvil para mí y para el resto de la industria cinematográfica.

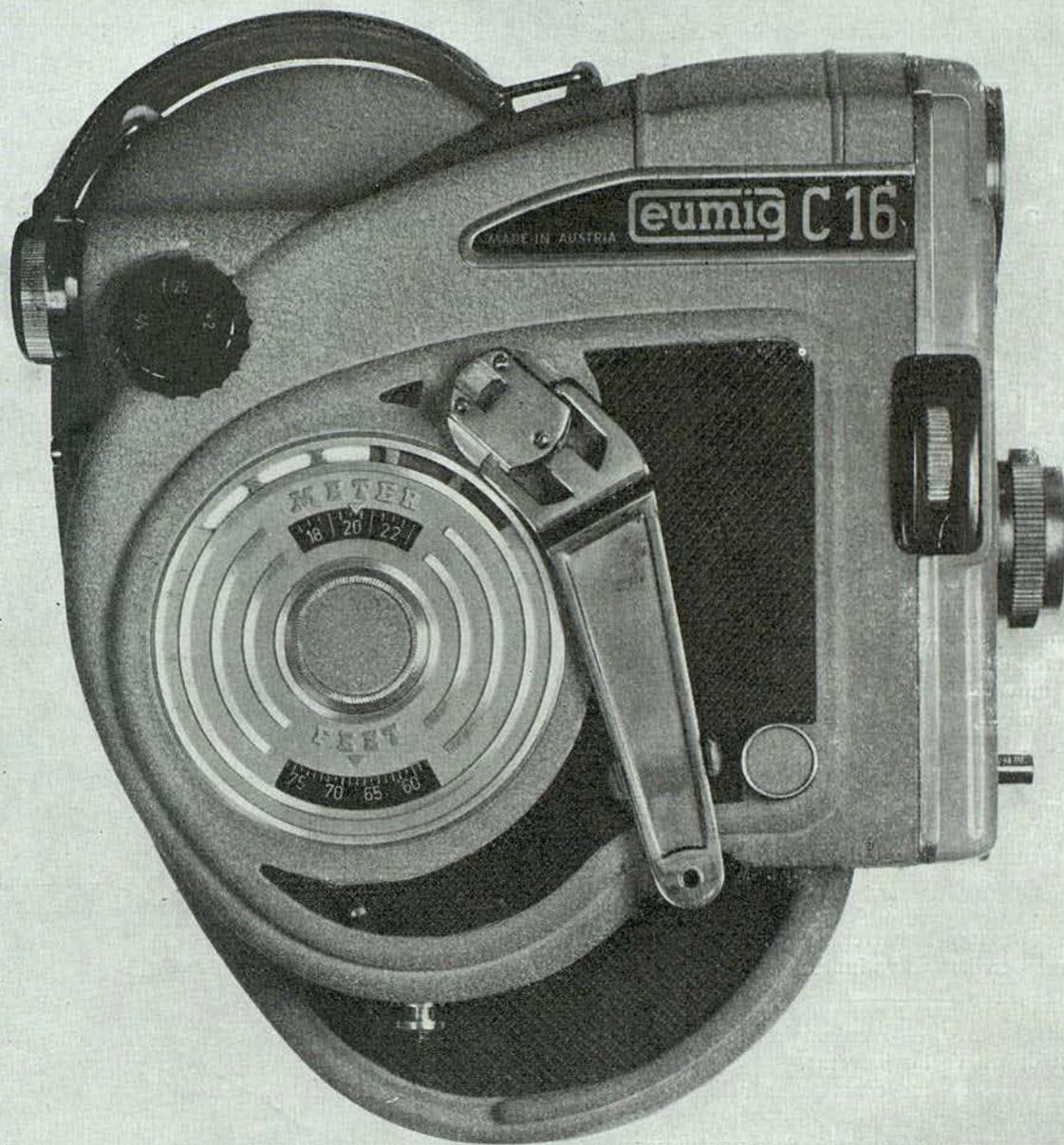
Con movimientos suaves de cámara se puede contar una vieja historia y el amateur lo puede hacer con un equipo muy leve, cosa para nosotros tan difícil.

Para prevenir sacudidas cuando se filma a mano, ténganse las rodillas algo flexionadas para dar elasticidad al cuerpo.

Cuando filme una persona que se levanta, tome la cámara y sígale el movimiento. Tenga cuidado de no anticiparse y calcule la acción de la persona para que el movimiento sea conjunto.

(Traducido del libro «How to take better home movies»)

eumig



c 16

PASO A NIVEL

Guión para un film amateur
Por S. MESTRES

1.º TRAMPA. — Pasa un tren por un paso a nivel. Después las barreras se alzan lentamente.

Cruza un ciclista. La indumentaria y la máquina tienen las características evidentes de pertenecer a un profesional.

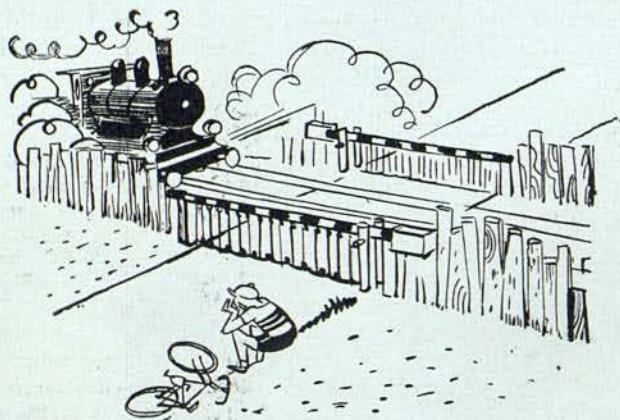
El ciclista se detiene ante una clínica.

Un médico consulta un gráfico de la enfermedad que padece la mujer que ocupa el lecho. Llama aparte al ciclista y le muestra el gráfico. Para la curación de la enferma sólo hay una solución: Suiza, sanatorios, dispendios cuantiosos.

Un cartel pegado en los cristales de la redacción de un periódico deportivo anuncia una carrera de bicicletas. El premio es una cantidad considerable.

El ciclista entra en la redacción y se inscribe para la carrera.

El día de la carrera. El ciclista, antes de presentarse



al control, toma de un tubo una tableta estimulante. Su triunfo es seguro. El premio llevará la salud a su esposa.

El ciclista, muy destacado de los demás participantes, llega al paso a nivel.

Han bajado la barrera y un tren de carga maniobra lentamente.

En la clínica, una monja cierra los ojos a la esposa del ciclista y le cubre la cara con la sábana.

El ciclista, sentado al borde de la carretera, junto al paso a nivel, llora silenciosamente.

El pelotón va llegando poco a poco. Todos se detienen esperando que se levante la barrera.

El esfuerzo del ciclista es ya inútil.

2.º ALGO SE HA ROTO. — Pasa un tren por el paso a nivel. Se alzan de nuevo las barreras.

Cruza un muchacho, que consulta su reloj. Aparece, puntual, su novia.

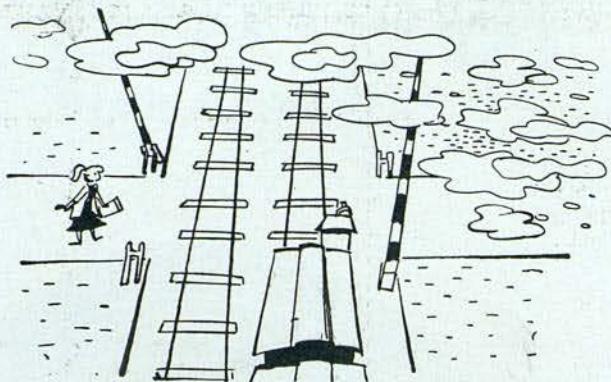
Se sientan en la terraza de un café. Pasa una mujeruca, que les ofrece lotería. El muchacho le compra unas participaciones y las da a su novia para que las guarde en el bolso.

Llegan al paso a nivel, se despiden y el muchacho lo cruza.

El propietario de una administración de lotería escribe en una pizarra el número premiado. Pasa la muchacha. Ve el número y consulta las participaciones. Son del nú-

mero premiado. Dobra las participaciones y las guarda en el pecho.

Pasa el muchacho y ve el número premiado. Loco de contento, va al encuentro de su novia. En su cabeza bailan los muebles de un piso, una boda lujosa, etc.



Encuentra a su novia y le abre el bolso para buscar las participaciones. No están allí. La novia pone cara de tonta y se hace la desentendida.

El muchacho la deja y cruza el paso a nivel. Bajan las barreras lentamente.

La novia se arrepiente y corre hacia el paso a nivel. Pasa lentamente un tren.

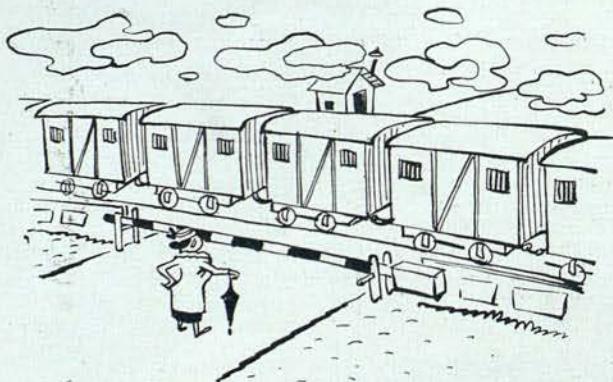
Al levantarse otra vez las barreras el muchacho ha desaparecido. Algo se rompió para siempre.

3.º LA RIÑA. — Una pareja discute violentamente mientras se viste para salir. Es un matrimonio joven.

Ella se pone de espaldas a él para que le suba la cremallera del vestido. Él lo hace de mala gana y le queda la corbata presa en la cremallera.

Ella echa a andar y arrastra al marido. Él tira para librarse y le rompe el vestido.

Más lloros y más pelea. Ella coge el teléfono y, llorando, marca el número de su mamá. Ésta, al oír el llanto de su hija, cuelga y se dispone a ir a la casa del matrimonio a «poner paz». Se pone el sombrero y coge el paraguas.



Llega al paso a nivel y las barreras bajan. Golpea impaciente el suelo con el paraguas, mientras un tren de carga hace maniobras.

Al fin se levantan las barreras y cruza el paso a nivel hecha una furia.

Llega a la casa. En la puerta hay una nota que dice: «Hemos hecho las paces. Estamos en el cine».

FIN

El cine amateur



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

SESIONES DEL MES DE ABRIL.

El día 9 se proyectó una selección de films premiados en la Primera Competición de Estímulo. *L'Empordà*, de don Tomás Mallol; *El Angel de la Guarda*, de don Agustín Contel; *El lunes*, de don Vicente Ferrándiz; *El director*, de don Jesús Riosalido. Además se procedió a la entrega de premios de dicha competición.

Posteriormente hemos vuelto a ver estos mismos films como participantes en el Concurso Nacional, en el que confirmaron sus valores, siendo para ellos una especie de «examen de Estado».

El 16 de abril se dió a conocer en nuestro salón de actos un film científico, sonoro y en color, realizado por el cineísta amateur gerundense don Narciso Sans, y que fué patrocinado por la Excm. Diputación Provincial de Gerona. Se trata de *El Oppidum de Ullastrell*, y describe con gran acierto las excavaciones realizadas en aquel término municipal que han dejado visibles los restos de un poblado ibérico. La realización de este film es excelente, tanto de fotografía como de ritmo, y alterna adecuadamente las tomas de exteriores y los detalles de hallazgos arqueológicos a fin de evitar la monotonía que pudiera derivarse fácilmente del escenario inánime del tema. Al contrario, Sans ha logrado que se siga el documental con interés creciente, lo que es mucho decir.

El día 23 de abril se dedicó una sesión a nuestro consocio don Enrique Fité, con motivo de haber obtenido este año el «Premio Ciudad de Barcelona», de Cinematografía, con su film *Las fuentes de Barcelona*. En esta sesión se dió a conocer a nuestros asociados dicha laureada realización de Enrique Fité, completísimo documento gráfico e informativo donde se recogen las múltiples fuentes que embellecen la ciudad, sean humildes y recoletas o monumentales y populosas, cada una de ellas en su ambiente, de ranciedad o de modernismo, señorial o castizo. Algunas incluso con su leyenda, como la «Font del Gat». El texto, del conocido periodista Arturo Llopis, es documentado a fondo, y dicho por el rapsoda José Reniu, antiguo colaborador de Fité. El film termina con la apoteosis de las fuentes monumentales de Montjuich.

Antes de *Las fuentes de Barcelona* se proyectó la famosa *Porta closa*, del mismo cineísta, con lo cual el carácter de homenaje quedó redondeado y se demostró, una vez más, que para *Porta closa* no pasan los años y conserva, intacta, la misma emoción dramática que cuando conquistó para el cine amateur español los máximos honores en el primer reencuentro internacional, celebrado en Estocolmo, después de la conflagración mundial.

El día 30 de abril se revisaron diversos films, dos de ellos procedentes de Mataró y dos de Lérida. Los primeros son de don Juan Pruna: *Máquinas de remallar*, y *Paréntesis* (1952 y 1951, respectivamente). Un documental y un film de argumento realizados con la maestría fotográfica y la corrección cinematográfica de ese realizador que después de algunos años inactivo ha reaparecido este año en el Concurso Nacional, con *La gota d'aigua*. Los dos films de Lérida son ambos del concurso de 1957: *Tardor a la Vall de Bohí*, de don José Sarrate, y *I Festival del Circo*, de don Juan Baró, ambos en color, y el primero, precisamente, uno de los más bellos films en color —quizá el más bello, fotográficamente hablando— del cine amateur.

RENOVACIÓN DE VOTOS EN MONTSERRAT

El 26 de abril, por la noche, la Sección hizo la solemne renovación anual de los votos efectuados con motivo de la ofrenda de la lámpara votiva a la Virgen de Montserrat; renovación que tiene efecto, por parte de todas las entidades que han ofrecido lámparas votivas, en la «Vela de Santa María». Esta solemnidad litúrgica reúne en la Basílica montserratense a una inmensa muchedumbre de fieles, entre los que figuran representaciones de todas las comarcas catalanas. Nuestra Sección estuvo representada por su Presidente, don Felipe Sagués, su hermano y los socios señores Eudaldo Molas y Carlos Almirall, con las esposas respectivas.

SESIONES DE CALIFICACIÓN DEL XXI CONCURSO NACIONAL

Los días 9, 12, 14, 16, 17 y 19 de mayo de 1958 tuvieron lugar en el local social del «Centro» las sesiones de calificación de los cuarenta y cuatro films inscritos en el XXI Concurso Nacional de Cine Amateur, cuyo fallo fué inserto, a última hora, en el número anterior de OTRO CINE y en éste se publica un extenso comentario de todos los films participantes. De dichas seis sesiones, las tres primeras fueron dedicadas a los films inscritos como documentales, en número de 20. Las otras tres comprendieron los films inscritos como no documentales (o sea de argumento o fantasía), en número de 24. Las participaciones procedían, en su mayor parte, de Barcelona, siguiendo Murcia, Tarrasa, Oviedo, Sabadell, Madrid, Valencia, Zaragoza, Cáceres, Huelva, La Coruña, Gerona, Mataró y Hospitalet.

Además de los 44 films a que hemos aludido, figuraba inscrito uno fuera de concurso: *La ventana*, de Pedro Font, el cual fué retirado por su autor, con la aquiescencia del Jurado, por haber fallecido, pocos días antes de iniciarse las sesiones el intérprete del mismo, conocido y estimado actor del cine amateur, y cineísta amateur él mismo, don Juan Segué, y justamente en circunstancias parecidas a las en que muere también en la película.

EXCURSION A SITGES

El domingo día 18 de mayo, entre las dos últimas sesiones del Concurso Nacional, se celebró una excursión colectiva a Sitges, en la que tomaron parte, además de gran número de cineístas catalanes, algunos de Murcia y La Coruña, que se habían trasladado a la ciudad condal con motivo del Concurso. La excursión revistió un carácter de cordialidad y buen humor, que no impidieron efectuar algunas visitas de extraordinario interés. Estas fueron: el Museo del Vino, de Vilafranca del Panadés; la carpa amaestrada, de Villanueva y Geltrú, a la que su dueño da de comer en cucharita y de beber en porrón, y los museos «Cau-Ferrat», «Maricel» y «Ochocentista», de Sitges. En todas partes los excursionistas fueron amablemente atendidos, y de un modo especial en Sitges, donde fueron acompañados por el Concejal señor Coll, en representación del Ayuntamiento, y obsequiados con un vino de honor en un elegante establecimien-



to de la playa. La comida, en Sitges mismo, consolidó el sentido de confraternidad y de buen humor, que cristalizó en sendos parlamentos y en la empeñada competición del «Quico, ay caray de Quico», consistente en beber un trago mientras se pronuncia esa frase, demostrando así que el hombre es superior a la carpa. Actuó como «maestro de ceremonias» el cineasta don Juan Olivé, verdadero *maestro* en esas lides, quien en su discurso fundamental, al final del banquete, rememoró la importancia que cobra la villa de Sitges en la historia del cine amateur, por cuanto en ella se celebró, allá en el año 1935, el Congreso Internacional que sentó las bases para la creación de la UNICA.

DESPLAZAMIENTO A REUS Y A MADRID

Reciente aún el viaje de nuestro Presidente don Felipe Sagués a Madrid, con el éxito de las sesiones que ofreció en el Círculo Catalán, se ha efectuado otro viaje a la capital por una comisión integrada por el propio Presidente y los socios cineastas don Juan Capdevila, don Juan Olivé, don Enrique Fité y don Emilio de la Cuadra. Esta vez se ha tratado de unas sesiones de cine amateur con las que se ha inaugurado la sala de proyecciones del Departamento de Filmología en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sesiones a las que se ha dado la denominación genérica de «I Semana de Cine Amateur», y que han sido acompañadas de parlamentos a cargo de los cineastas que llevaron la representación catalana. En otras páginas dedica OTRO CINE a esos actos el espacio que merecen, ya que han recabado la atención de toda la Prensa española y especialmente de los más prestigiosos críticos cinematográficos de la capital.

Aprovechando este viaje, así como en el anterior se hizo escala en Lérida, esta vez se ha hecho en Reus, ofreciendo una sesión de cine amateur al nuevo cineclub de la Delegación de Cine de «Reus Deportivo».

III ASAMBLEA DEL GRUPO NACIONAL DE LA PRODUCCION FOTOGRAFICA

En ocasión de haberse celebrado en Barcelona dicha Asamblea Nacional, se ofreció a los asambleístas una sesión de cine amateur que tuvo lugar el 16 de junio, por la noche, en el propio local del Centro Excursionista de Cataluña. Después de un saludo del Presidente don Luis de Cuadras, se proyectaron los siguientes films: *Encajes de bolillos*, de doña Emilia M. de Olivé; *Cita con el mar*, de don Emilio de la Cuadra; *La cámara soñadora*, de don Juan Llobet; *Caballos en la ciudad*, de don Juan Olivé; *Credo*, de don Juan Capdevila; *Retorno*, de don Enrique Fité; *Consumatum est*, de don Felipe Sagués y *Marionetas* de don Pedro Font. Al final dió las gracias, en nombre de los asambleístas, el señor Feitó, Vicepresidente del Grupo Nacional de la Producción Fotográfica. En su parlamento el señor Feitó hizo referencia a la I Semana de Cine Amateur que los cineastas catalanes acababan de ofrecer en Madrid, testimoniando que sus proyecciones habían dejado un recuerdo imborrable. Puso de relieve que los cineastas de esta casa habían levantado muy alto el pabellón español en el extranjero y terminó afirmando que la velada de cine amateur había sido para los asambleístas un postre exquisito después de sus tareas de la jornada. El Jefe del Sindicato Nacional de Industrias Químicas, que también estaba presente, felicitó a los autores de los films, al Presidente del Centro, señor de Cuadras, y a los de las Secciones de Cine Amateur y de Fotografía.

SESION PUBLICA DEL CONCURSO NACIONAL

Tuvo efecto el 18 de junio en el salón de proyecciones de la C. J. I. T. (Aragón, 275), como de costumbre, una velada de films seleccionados entre los del Concurso Nacional de Cine Amateur. El programa fué el siguiente: *Montehermoso*, de don Manuel Pérez Sala (Cáceres); *Su primera victoria*, de don Salvador Baldé (Barcelona); *El mundo al revés*, de don Francisco Font (Tarrasa); *Cita con el mar*, de don Emilio de la Cuadra (Barcelona); *Credo*, de don Juan Capdevila (Barcelona); «Non servit!», de don Felipe Sagués (Barcelona) y *Primer día de caza*, de don Antonio Medina Bardón (Murcia). Además de quedar al margen de esta selección los films de 8 mm., entre los que figuraban títulos importantes como *Flowers*, tuvo que prescindirse también de algunos buenos films (*Llum entre llàgrimes*, *La gota d'aigua*, *El director* y otros), que se reservan para otra selección a ofrecer al público en el próximo otoño. La sala se vió colmada

de espectadores que siguieron con agrado e interés cada uno de los films del programa y los premiaron con su aplauso. El programa impreso llevaba un texto de presentación debido a la brillante pluma de Julio Manegat, escritor y periodista, que este año formó parte del jurado por vez primera.

CENA DE REPARTO DE PREMIOS

Terminaron los actos del XXI Concurso Nacional con la tradicional cena en honor del Jurado y de reparto de premios. Celebróse el 21 de junio en el Casino del Parque de la Ciudadela. Ocupaban la mesa presidencial el doctor Castillo, de la Delegación Provincial de Información y Turismo; el señor Pach, en representación de la Junta Directiva del Centro; y el señor Querol, crítico de cine de Radio Tarrasa, en representación del Jurado; los tres con sus respectivas esposas. A los postres, el Secretario de la Sección y del Jurado, dió lectura al fallo, invitando a los autores premiados a recoger sus premios de manos de la presidencia. Recogió los correspondientes a cineastas de Murcia don Julio Navarro, quien tenía a su vez el de interpretación masculina por su protagonización de *Primer día de caza*. Fué especialmente aplaudido el niño Pedro Antonio Farré, al recoger su premio de interpretación infantil por la del film de don Salvador Baldé *Su primera victoria*. Después del reparto de premios se procedió a la imposición de insignias conmemorativas a los socios que en este año cumplen sus bodas de plata con la Sección; haciéndolo en primer lugar a don Alfonso Serrahima Bofill, forjador de tantos y tantos trofeos cineísticos que llenan las vitrinas de los triunfadores de nuestros Concursos; luego a don José M.^a Aymerich Barbany, a quien tanto debe la Sección por sus continuos desvelos de organización y desinteresado entusiasmo; y a don Pedro Guardia Serra, don Wenceslao Guarro y don Fernando Rivière de Caralt. Actuaron de impositores los socios fundadores señores Pach, Caralt y Rifá. La fiesta empezó y terminó en su parte oficial con el Himno al Cine Amateur, que fué ejecutado por la orquesta y entonado por los comensales, puestos en pie, y terminó a altas horas de la madrugada con animado baile a cargo de la Orquesta Gran Palace.

Otra nota simpática de esta velada fué la proyección de un reportaje cinematográfico en color de la reciente excursión a Sitges, dentro de los actos del propio Concurso Nacional; reportaje debido a la experta cámara de don Arcadio Gili.

INFORMACION VARIA

AGORA FOTO-CINE CLUB. OVIEDO

De la «Memoria compendiada», de 1957, copiamos la parte relativa a la Sección de Cine Amateur. Dice así:

«Durante el año 1957 se dieron cinco sesiones: dos de ellas con films de don José Roig Trinxant. Dos sesiones más correspondieron a la selección de películas premiadas en el «IV Concurso de Cine Amateur de León-Oviedo». Este certamen lo venía organizando con éxito el Cine Club del Casino de León. Por acuerdo mutuo, a propuesta de Agora, se celebra, a partir de 1957, organizado en colaboración por ambos Clubs, un año en cada capital, esto es, los impares en León y los pares en Oviedo. La quinta sesión se celebró el 15 de noviembre, como homenaje del Cine Amateur Asturiano a Valencia, proyectándose un documental de don Mariano Cuadrado; sesión a la que asistió nuestro Gobernador Civil, señor Peña Royo, y a quien se le entregó el título de «Socio de Honor» de Agora.

En combinación con el de Fotografía, se celebró un Cursillo de Cine Amateur, a cargo de don José Luis González Montes, finalizando con otro de sonorización con doblajes de films por varios procedimientos, desde el disco estroboscópico y el «sistema Ingra», ambos a cargo del señor Montes, hasta el «sistema Oliveres», por el señor Cuadrado. Improvisándose un «equipo de sonorización» que consiguió excelentes trabajos.

Se celebró y falló el «III Concurso de Guiones de Cine Amateur», que ha sido el último de carácter regional, convocando: en sustitución, el «I Concurso Nacional de Guiones de Cine Amateur», que tiene la valía anticipada de ser el primer concurso de esta categoría que se celebra en España.

También ha convocado el «V Concurso de Cine Amateur Oviedo-León» para 1958.

Nuestros cineastas han tomado parte en varias competiciones, obteniendo distinguidos puestos. El señor Díaz Villamil obtuvo, en el Nacional de Barcelona, Medalla de Honor para *La sonrisa* y mención para *En el país de Alá*. Esta última, en Madrid, se adjudicó el premio «Cinelandia».

Don José Roig Trinxant, en el «I Concurso Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián», consiguió el primer premio de Reportaje, con su film *Tren de chapa*. La película de Agora: *El doctor Manolof*, recibe Mención honorífica en el de León-Oviedo, como también otras cuantas de cineastas de nuestro Club.»

HOMENAJE DE MATARÓ A ENRIQUE FITE

A propuesta de la Ponencia de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Mataró, éste tomó recientemente el acuerdo de tributar público homenaje al cineasta mataronés Enrique Fité. Ciertamente que éste merecía —y así podríamos decir que flotaba en el ambiente ciudadano— una pública demostración de reconocimiento, ya que a los muchos merecimientos que en su haber tiene Fité, logrados a pulso y llevado por su entusiasmo hacia el cine amateur, se ha de añadir el Premio de Cinematografía «Ciudad de Barcelona 1957», obtenido con su maravilloso film *Fuentes de Barcelona*.

Y el homenaje a Enrique Fité ha tenido efecto, habiéndose escogido por marco del mismo la amplia sala de Exposiciones del Museo Municipal, la cual se llenó a rebosar de un selecto público, ávido no solamente de presenciar el film recientemente galardonado, sino también de tributar sus fervidos aplausos al hombre que, callada pero muy eficazmente, tanto ha sabido enaltecer con sus celebradas producciones el nombre de su ciudad natal.

El acto fué presidido por el ilustre señor alcalde, don Pedro Crespo Gil, juntamente con el teniente de alcalde y ponente de Cultura, don Jaime Colomer, otros miembros de la Corporación municipal, director del Museo, don Alfredo Opisso y otras personalidades.

Comenzó la sesión con un discurso de introducción y justificación del acto, a cargo del rapsoda José Renui, íntimo colaborador de Fité en sus tareas artísticas. Después, la actriz María Rosa Bertrán recitó una poesía inspirada en la última realización del citado cineísta.

Seguidamente, los críticos de cine de Radio Nacional de España en Barcelona, Esteban Bassols y Jorge Torras, expusieron, en animado y sugestivo diálogo, sus opiniones con respecto a la obra cinematográfica de Enrique Fité, sus especiales características y valores estéticos, resultando una acabada síntesis de la misma.

Al terminar la proyección de dichas cintas, el cineísta escuchó cálidas ovaciones de parte de los numerosos asistentes al acto.

A continuación fueron proyectados los films de Fité, *Estampes mataronines* —interesantísimo documental en color, referente a diversas fiestas y actos populares que se celebran en aquella ciudad— y *Fuentes de Barcelona*.

VELADA INTERNACIONAL DE CINE AMATEUR

Presentada por la Sección de Cine Amateur de S. C. Juventud Tarrasense, con la colaboración de los clubs franceses «Les cameras associées de Paris» y «Club des Cineastes Amateurs d'Aquitaine Bordeaux», tuvo efecto en Tarrasa, el 31 de mayo, una interesante velada de cine amateur, en la que, tras una primera parte de films tarrasenses, se proyectaron los siguientes films extranjeros: *Le aventure dell'altro io* (Italia), premio extraordinario de la UNICA 1956; *La lumière des Verdi*, de J. Dasque, quinto premio de la UNICA 1954; *Fêtes du Centenaire à Tarrasa 1956*, de J. L. Rebeyrotte; *Le petit indien*, de J. Andreau y Dr. Chaumelle, primer premio nacional francés 1957, y *Alors raconte*, de los mismos, también primer premio nacional francés 1958.

Dada la proximidad entre Tarrasa y Barcelona, fué una lástima que estos films extranjeros, que quizá por única vez hubo ocasión de tener en España, no hubiesen podido ser exhibidos también en la capital, con miras a una difusión mucho más amplia. Ni siquiera nos cupo el recurso del fácil desplazamiento a Tarrasa, por cuanto recibimos el programa con posterioridad a la sesión.

SECCION DE CINE AMATEUR DE LA OBRA INTERPARROQUIAL RECREATIVA (Cáceres)

En la reunión celebrada el 29 de abril por el grupo de Cine Amateur se desarrolló el siguiente programa:

Se entregaron a varios socios guiones para films de argumento. Han comenzado sus rodajes, don Manuel Mirat, don Fernando Hurtado, don Víctor García y otros, que iremos comunicando oportunamente.

Se tomó el acuerdo de convocar el primer Concurso de Estímulo, estrictamente entre los socios de este grupo, que tendrá lugar en los primeros días de septiembre, con objeto de seleccionar las películas que puedan concurrir al certamen convocado por la Casa de la Cultura, de aquella misma capital, y en el próximo curso, al Concurso Nacional.

Se sonorizó sobre banda magnética directa una película de 8 mm., con resultado técnico impecable.

En la sesión «El amateur ante su película», correspondió proyectar a don Arsenio Rueda y Sánchez-Malo, quien deleitó a los asistentes con varias películas cortas en color. Don Fernando Hurtado proyectó su película primera en blanco y negro, verdadero acierto. Se trata de una pequeña película familiar en que destacan sus ángulos de toma, su calidad cromática y hasta el pequeño hilo en que se desarrolla.

SESION DEDICADA A ENRIQUE FITE EN EL ATENEO BARCELONES

Dentro del ciclo de conferencias cinematográficas organizadas por el Ateneo Barcelonés, prestigiosa entidad cultural, en el curso 1957-58, el día 22 de marzo se dedicó una sesión especial al cineísta mataronés Enrique Fité. Don Esteban Bassols, Director de Cineforum de Radio Nacional de España en Barcelona, hizo un estudio del cinema amateur, señalando sus virtudes y sus ilimitadas perspectivas, a condición de que sus realizadores hagan suyos los consejos de Jean Cocteau: «Es amateur aquel que ama lo que hace. Es el privilegio de abrir las puertas prohibidas. Es, por ejemplo, la posibilidad de hacer visual un poema renovador».

Después de glosar la obra de las figuras más representativas del cine amateur catalán, el conferenciante analizó detenidamente la filmología de Enrique Fité, el artista galardonado en los certámenes internacionales de más relieve. Seguidamente fueron proyectados los films *Porta closed*, *Retorno* y *Fuentes de Barcelona*, ilustrativos de la exquisita calidad poética y de la perfección técnica alcanzadas por Enrique Fité.

SESION INTIMA

Nuestro buen amigo don Santiago Arizón invitó a un reducido grupo de amistades a quienes dió a conocer su film *También en la paz se muere*. Esta realización amateur se proponía la exaltación del recuerdo del hijo que murió de accidente en el campamento militar de Castillejos, prestando servicio como sargento de Milicias. Inútil decir que el señor Arizón puso lo mejor de su alma en el empeño y el resultado ha sido este vibrante film en color que, en una duración de tres cuartos de hora, enlaza la evocación del hijo con la descripción de la vida que sigue, pletórico de virtudes castrenses, en el campamento de los Castillejos. El film tiene un sentido certero del reportaje cinematográfico. Emoción paterna y emoción patriótica se añan en un desfile de imágenes filmicas que superan en mucho a todo lo que conocíamos de este cineísta. Muy atinadamente, Arizón se rodeó para su empresa de colaboradores pertenecientes al campamento y, por tanto, compañeros o superiores que fueron del hijo llorado, a quienes incumbieron las tareas de guión, texto, recitado y asesoramiento militar. Además dotó a su película de una excelente sonorización ejecutada en los Estudios Mañé-Raventós. El señor Arizón accedió a la petición que se le hizo de exhibir su film en el Centro Excursionista de Cataluña, a principios del próximo curso.

ASOCIACION DE CINE CIENTIFICO-MEDICO

El 12 de junio se celebró una sesión, cuyo programa se iniciaba con un film científico, cedido por el Consulado de los Estados Unidos, y seguía con varios films amateurs de los señores don Quirico Parés, don Juan Olivé y doña Emilia M. de Olivé. Después de la proyección hubo coloquio a cargo de los señores Parés, Arraut, Torras y matrimonio Olivé.

SESIONES DIVERSAS

En el Centro Excursionista de Badalona, el 3 de mayo. Organizada conjuntamente con el Gran Casino y en la sala de fiestas del mismo. Programa: *Artesanía del abanico*, de E. M. de Olivé; *Mercado andaluz*, de J. M. Cardona; *Por tierras del Mikado*, de Juan Torrens; *Repórter mecánico*, de Delmiró de Caralt; *Caballos en la ciudad*, de Juan Olivé; *Schmelze*, de Juan Capdevila; *Hibrys*, de Felipe Sagués. Los comentarios y presentación de las películas, a cargo de don Juan Olivé.

En el Centro Catequístico de San Pol de Mar, el 7 de mayo. Programa: *Artesanía del abanico*, de E. M. de Olivé; *El Tibidabo*, de J. Olivé; *Capricho*, de José Mestres; *Caballos en la ciudad*, de J. Olivé; *Schmelze*, de Juan Capdevila.

En el Club Montclar, de Barcelona. Dentro de las variadas festividades de su XI Aniversario, han tenido lugar dos sesiones de cine amateur. Una a cargo del Grupo Ametlla Films, con películas realizadas por J. Badía, y una ofrecida por don Juan Olivé, con films del mismo y de su esposa, doña Emilia M. de Olivé.



Fallo del I Festival de Cine Amateur

(Agrupación Fotográfica de Cataluña)

1.ª EPOCA (hasta 1940)

Idea: «MEMORTIGO ?», de D. Delmiro de Caralt.

Guión, fotografía en blanco y negro: «EL HOMBRE IMPORTANTE», de D. Domingo Giménez.

Dirección: «REPORTER MECANICO», de D. Delmiro de Caralt y «Junior F. C.».

Interpretación masculina y femenina: Desiertos.

Fotografía en color: Desierto.

Montaje, sonorización: «RITMOS DE UN DIA», de D. Domingo Giménez.

2.ª EPOCA (1941 a 1950)

Idea, guión, dirección, interpretación femenina e infantil, fotografía en blanco y negro, montaje: «PORTA CLOSA», de don Enrique Fité.

Interpretación masculina: «LA CAJA DE CERILLAS», de don José Castellort.

Fotografía en color y sonorización: Desiertos.

3.ª EPOCA (desde 1951)

Idea, guión: «EL CAMPEON», de D. José Castellort.

Dirección, interpretación infantil: «LA AVENTURA DE PAPEL», de D. Pedro Balañá.

Interpretación femenina: «RETORNO», de D. Enrique Fité.

Interpretación masculina, fotografía en blanco y negro: «GOTAS», de D. Pedro Font.

Fotografía en color: «FLOWERS», de D. Federico Ferrando.

Montaje: «SU PRIMER DIA DE CAZA», de D. Antonio Medina Bardón.

Sonorización: «EL PUENTE», de D. Jorge Feliu.

Composición del Jurado. — Presidente, D. Gerardo Klein; Vocales, señores Bassols, Picas, Sáenz-Guerrero, Baldó y Tharrats; Secretario, D. Leandro Trullás.

Selección nacional para la «UNICA»

Ha sido efectuada la selección de films que deben representar a nuestro país en el Concurso Internacional del Mejor Film Amateur (UNICA), a celebrar este año en Bad Ems (Alemania), del 4 al 12 de octubre.

Como resultado de una votación inicial, se consiguieron los siguientes films (por orden alfabético): Categoría Argumento. *Primer día de caza y Roc*. Categoría Fantasía. *El mundo al revés y Non serviat!* Categoría Documentales. *Credo, El nostre pa de cada dia, Flowers, La gota de agua y Montehermoso*.

Después de sopesar detenidamente las posibilidades de cada uno de dichos films ante la competición internacional, se seleccionaron definitivamente los siguientes:

Para Argumento. *Primer día de caza*, de Antonio Medina Bardón (Murcia).

Para Fantasía. *Non serviat!*, de Felipe Sagués (Barcelona).

Para Documentales. *La gota de agua*, de Juan Pruna (Mataró), y *Montehermoso*, de Manuel Pérez Sala (Cáceres). Estos dos últimos films han sido seleccionados bajo condición de ser convenientemente revisados por sus autores.

Aplec «El Cine y la Montaña»

Al ir a poner manos a la obra para la organización de nuestro I APLEC MONOGRAFICO, cuya iniciativa lanzamos en el número anterior, nos hemos dado cuenta de que el plazo previsto para el próximo otoño resultaba asaz breve para una primera manifestación de tal índole, respecto a la cual partíamos tan sólo de una idea ni siquiera madurada. Por otra parte, queriendo dedicar dicho primer «Aplec» al tema de cine y montaña, como homenaje a la Sección de Montaña del Centro Excursionista de Cataluña, con motivo de su cincuentenario, y celebrándose éste dentro del próximo año de 1959, hemos determinado aplazar nuestro festival para el mes de marzo. Habrá tiempo, pues, de hablar con más detenimiento sobre el tema en próximos números.

I Festival «Club Urbis». - Madrid

El «Club Urbis», en colaboración con la «Revista Internacional del Cine», convoca este Festival de Cine Amateur a celebrar en Madrid, del 13 al 20 de octubre próximo.

El tema es libre. Pueden participar todos los formatos reducidos. Plazo de inscripción: hasta el 30 de septiembre. Premios: «U» de plata, al mejor film. Una medalla de plata y una de bronce a cada uno de los grupos «Documental y Reportaje», «Fantasía» y «Argumento».

Pueden solicitarse bases al Secretario del «Club Urbis», Avenida Menéndez y Pelayo, 71. Madrid.

Nuestro Concurso de Temas

Al cerrar la edición del presente número, el Jurado, integrado por el cuerpo de redacción de OTRO CINE, está procediendo a la lectura de los originales recibidos para nuestro I Concurso de Temas para film amateur, que forman una cifra bastante considerable. Confiamos poder dar a conocer el fallo en el próximo número.

I Certamen «Ciudad de Sabadell»

El Cine Club Sabadell convoca su primer Certamen de cine amateur «Ciudad de Sabadell», al que pueden concurrir todos los cineastas españoles. Se adjudicarán medallas de honor, de plata y de bronce en cada una de las tres categorías fundamentales y premios a guión, dirección, interpretaciones, fotografía, montaje y sonorización. El plazo de inscripción termina el 25 de septiembre de 1958, admitiéndose la entrega de films hasta el 30 de octubre.

Para información, dirigirse a la Entidad organizadora, Rambla del Caudillo, 69, Sabadell.

II Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián

Del 13 al 19 de julio de 1958 se celebra este certamen, convocado por la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa en colaboración con el Cineclub de San Sebastián y bajo el Patronato del Centro de Atracción y Turismo. El día último para la inscripción y entrega de films es el 8 de julio. Sentimos que cuando aparecerá este número el certamen se habrá ya celebrado, pero hemos recibido la convocatoria dentro de la primera quincena de junio, cuando acababa de salir a la calle nuestro número anterior. Aconsejamos a las entidades organizadoras de concursos de cine amateur que rebasen el área local, los convoquen con anticipación de varios meses, en vistas al mayor éxito de los mismos. De conocerlo, incluiremos en este mismo número, a última hora, el fallo del Certamen.

Competición Internacional del Film Experimental. - Bélgica

«Palmarés» oficial:

Primer Gran Premio, al film *Dom*, de Walerian Borowczyk y Jan Lenica (Polonia). Segundo Gran Premio, al film *Free Radicals*, de Len Lye (Estados Unidos). Premios a *Chansons sans paroles*, de Yoram Gross (Israel); *Dwaj ludzie z szafa* («Deux hommes et une armoire»), de Raymond Polanski (Polonia); *Gyromorphosis*, de Hy Hrish (EE. UU.-Holanda); *Highway*, de Hilary Harris (Estados Unidos); *N. Y. N. Y.*, de Francis Thompson (Estados Unidos) y *Sinfonia en do bemol*, de Rodolfo Kuhn (Argentina).

Debe consolarnos a nosotros, españoles, que por lo menos figure un título en lengua cervantina en este «palmarés» y procedente de una de las naciones de la prole hispana.

IV Festival Internacional de Cinematografía Especializada. - Roma

El Instituto Nacional para la Cinematografía Educativa, Científica y Social de la Universidad de Roma organiza, del 16 al 26 de octubre del corriente año, el IV Festival de Cinematografía Especializada, al que podrán concurrir indistintamente hasta siete films por cada país, sea en 35 o en 16 mm. Los temas que deberán abordar dichos films deben versar sobre agricultura, biología, medicina, problemas sociales, ciencias cosmológicas, economía, turismo, arte, deporte, folklore, films de ensayo o de actualidades. La concurrencia a dicho festival debe ser comunicada antes del 20 de agosto y la entrega de películas se cierra el 15 de septiembre.

Festival del Film de Edimburgo

Se anuncia este Festival, a celebrar del 24 de agosto al 14 de septiembre, y tiene por finalidad el dar a conocer los films que ponen de manifiesto las realidades del mundo actual y todos aquellos que contribuyen con la mayor originalidad a la evolución creadora del cine.

Se trata, pues, de revisar las más importantes obras del momento actual, con asistencia de sus autores, a la par que se desarrollará, dentro del Festival, una Semana de Estudios Cinematográficos, con lecciones dictadas por los propios cineastas asistentes. Entre otras, se anuncian las proyecciones de *Fare-bique*, *Paisa*, *Louisiana Story*, *La balada de Berlín*, *Jour de fête*, *Crin Blanc*, *Bienvenido Mr. Marshall*, *El oro de Nápoles*, *La terra trema* y *Las noches de Cabiria*.

La Dirección del «Edimburg Film Festival» está enclavada en: Film House, 3 Randolph Crescent, Edimburg, 3.

En Carcasona no hemos tenido suerte

Este año participaron en el Festival Internacional de Carcasona (Francia) nada menos que nueve films amateurs españoles: *Pinceles locos*, de Medina Bardón; *Poker*, de Julián Oñate; *Gessen*, de Felipe Sagués; *La ventana* y *La espera*, de Pedro Font; *Tren de chapa*, *Sanfermines en Pamplona* y *Corpus en Silges*, de J. Roig Trinxant, y *Capricho*, de José Mestres. Y aun se inscribieron dos más: *Ella*, de Francisco Font, y *Rapsodia en color*, de José Arraut; pero lo hicieron demasiado tarde y no entraron en la clasificación, aunque se proyectaron y fueron muy aplaudidos. A última hora, Pedro Font retiró *La ventana*, por las mismas razones que había ya retirado este film del Concurso Nacional y se explican en otra parte.

Salvo *La espera*, de Pedro Font, que tuvo el premio al mejor color, ningún otro de los españoles ha figurado en el «palmarés» oficial. Sin embargo, el propio film *La espera* y *Capricho*, de Mestres, obtuvieron el premio del público en las respectivas sesiones en que fueron proyectados, mediante la curiosa adopción que se hace en ese Festival de un aplaudiómetro, que mide la intensidad y duración de los aplausos.

Este Festival se celebró del 7 al 15 de junio, bajo el patronato de la Federación Francesa de Clubs de Cine Amateur y el Alto Patronato del Ministerio de Educación Nacional. Asistieron personalmente al Festival de Carcasona los matrimonios Font (Pedro), Olivé y Arraut, y don Francisco Font.

El Gran Premio del Festival fué adjudicado al film italiano *Marco del Mare*, de Guadagni y Livi, que al mismo tiempo es el primer premio de films de argumento. El primer premio de films de fantasía lo tiene también otro film italiano, *Briccola*, de Aggugia de Paoli. El primer premio de films documentales correspondió a un film francés, *Thau l'Elang*, de J. Dasque.

Nos toca saber encajar nuestra mala suerte con espíritu deportivo y esperar a ver qué pasa en Cannes y en la UNICA.

Hace diez años

He aquí, reducido a su línea esencial, el fallo del XI Concurso Nacional de Cine Amateur 1948.

ARGUMENTO

Honor: *Desengaño*, de Pedro Font y Juan Español. Plata: *La escalera*, de Emilio Poveda; *Agua fresca*, de Pedro Font. Cobre: *La cita*, de José Castellort y A. Moncunill. Mención: *Massa tard*, de S. Arizón; *Oh, el campo*, de hermanos Riera; *Mea culpa*, de José Ferrer; *Amor de fill*, de F. Comas.

FANTASÍA

Honor: *Pregària a la Verge dels Colls*, de Llobet-Gracia; *Taras eternas*, de Enrique Fité. Plata: (Desierto). Cobre: (Desierto); Mención: *El hombre*, de E. Poveda.

DOCUMENTAL

Honor: (Desierto). Plata: *Lletra d'estiuicig*, de A. García. Cobre: *La rata al servicio de la humanidad*, de E. Godés; *Costa Brava*, de J. Bonet; *Vieja Egara*, de S. Baldé; *Competición*, de F. Comas; *Cuevas de Vinromá*, de E. Poveda.

Premio Extraordinario: *Desengaño*, de Font y Español.

Salta a la vista lo mucho que se ha avanzado en diez años en el género documental, que prácticamente puede decirse no existía. En cuanto a los otros dos géneros, ¿podemos afirmar, con pleno convencimiento, que se ha perdido terreno? No nos dejemos seducir por uno o dos títulos rutilantes que el tiempo haya consagrado; comparemos, por favor, la producción en conjunto de hace diez años y de ahora.



— Este año el Concurso ha sido muy interesante. Ha habido más películas que rollos.

EL CINE AMATEUR EN SU SALSA



Comentarios con o sin malicia

■ En la Sección de Cinema Amateur del C. E. de C. se ha recibido una carta de don Valeriano Herrera, abogado, residente en Madrid, Redondilla, 12, segundo izquierda, de la cual reproducimos unos fragmentos. Dice: «Con especial gozo y complacencia he seguido el desarrollo y proyecciones de la Primera Semana de Cine Amateur, terminada hace unas horas. Quiero ofrecerles la sincera felicitación que merecen por la excelente calidad del material exhibido. Han dejado ustedes, en mí, un poso de admiración imborrable. Y de sorpresa, no porque resultara para mí incomprensible que pudieran realizar los extraordinarios films que han conseguido sus autores, sino porque son muchísimo más bellos de lo que yo ya me imaginaba. He aquí, por tanto, la sincera y emocionada felicitación que tienen bien ganada. Y que nada puede significar por ser y llegar de quien tan poco representa como yo, vulgar y desconocido amateur. Pero se la hago llegar por cuanto he aprendido y me he emocionado en cada una de las sesiones».

■ En el número pasado felicitamos a «Cinelandia» (Boletín Informativo del Cine de 16 mm.), por su ponderada intervención frente a la campaña de la gente autodenominada joven. Ahora debemos reprochar (amistosamente) a dicho Boletín la falta de memoria que evidencia el artículo inserto en su número de enero (¿por qué recibimos siempre esos Boletines con tanto retraso?) comentando la creación de una Sección de cine amateur por parte de nuestra colega «Revista Internacional del Cine». Somos los primeros en felicitarnos de que se creen agrupaciones de cine amateur por todo el ámbito del país, de modo que lo que vamos a decir no va para «Revista Internacional del Cine». Lo que nos choca es que «Cinelandia» escriba que «faltaba un nexo que uniera los afanes y trabajos de las diferentes regiones», que «se dejaba sentir la necesidad de un instrumento de ámbito y extensión nacional», y que, gracias a la nueva sección de «Revista Internacional del Cine» «los aficionados hallarán un medio de difundir sus ideas y teorías».

Todo esto podría ser cierto si no existiera OTRO CINE. Y «Cinelandia» no lo ignora desde el momento que le otorgó una «mención honorífica» del premio destinado a la mejor periodística en relación con el cine de 16 mm., «teniendo en cuenta su preocupación por los distintos aspectos del cine amateur». Medio año escaso antes de referirse a esa falta de un instrumento de ámbito nacional para el cine amateur, «Cinelandia» escribía: «Otro Cine se impuso como misión primordial la divulgación del cine amateur, la información de sus actividades nacionales e internacionales y la formación cinematográfica de sus cultivadores, convirtiéndose en portavoz de las inquietudes de todos los aficionados y miembros del Centro Excursionista de Cataluña. Así, durante cinco años, ha ido recogiendo en sus páginas cuanto tuviese un interés en el movimiento del cine amateur, tanto dentro como fuera de España, realizando una labor de orientación a través de ensayos de estética, historia y técnicos y destacando cuanto puede servir de ejemplo en el cine profesional».

Y aun hemos de añadir — y de esto ya disculpamos a «Cinelandia» su desconocimiento — que la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña agrupa, como entidad, no sólo a cineastas amateurs catalanes, sino de toda España, y ha realizado desplazamientos a diferentes puntos de la península, dando a conocer el cine amateur y creando nexos de relación con nuevas agrupaciones, y organiza el Concurso Nacional, y editó el libro «El cine amateur español» y publica OTRO CINE.

■ Hemos visto un programa de una sesión a cargo de «Gente Joven», celebrada en Cáceres, en el cual se da una sucinta nota biográfica de los elementos del grupo. Vemos por esa nota que Juyol empieza, aunque «joven», a tener fallos de memoria. Da los títulos de todas las revistas y revistitas donde colabora o ha

colaborado y olvida mencionar OTRO CINE. Es posible que a Juyol no le interese ahora mencionar ante sus nuevos admiradores su antigua colaboración en OTRO CINE. Pero lo escrito, escrito está. Y permanece como testimonio insoslayable. Para que los cineclubistas de Cáceres tengan completa la ficha periodística de Jorge Juyol, les facilitamos los títulos de trabajos suyos aparecidos en OTRO CINE: «Ese absurdo llamado relieve», «El silencio es oro», «Cinemascope se escribe con C», «Misión del cine amateur» y «Los puntos sobre las íes del cine español», amén de varios temas para films amateurs firmados con seudónimo.

OTRO CINE tiene editadas cubiertas para encuadernar los números de la revista del 1 al 12 (Tomo I) y del 13 al 24 (Tomo II). Pedidos a la Redacción, Paradís, 10, pral. - Barcelona.

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



Organización de debates

A menudo se suelen pedir orientaciones para desarrollar sesiones de cineclubs, cómo organizar debates y abrir coloquios sobre películas presentadas, etc. Digamos, antes de nada, que tales orientaciones no serán, en todo caso, más que unas directrices amplias y flexibles, sin llegar a constituir normas rígidas que, las más de las veces, darían por resultado efectos contrarios a los buscados. Pues hay que tener en cuenta que una sesión de este orden dependerá de su propia estructura íntima: del conferenciante, del público, del ambiente, de la misma película elegida, de la orientación concreta que se quiere dar a la sesión, etc. Incluso a veces, por causas psicológicas bien comprensibles, un mismo público o un mismo ambiente responderá de manera distinta ante semejantes maneras de tratar la cuestión. Quede, pues, esto bien sentado: no puede dirigirse una sesión, sea de Cineclub o de Cineforum, de una manera rígida o preconcebida.

El disertante deberá buscar, desde un principio, su penetración con el público. El primer factor, imprescindible, ha de ser el de tener ideas muy claras y concretas sobre lo que va a decir; no puede permitirse el lujo de divagar, que para eso ya existen las otras clases de conferencias. A la concreción deberá seguir una progresión lógica en lo expuesto, evitando reiteraciones, marchas hacia atrás o, por el contrario, precipitación en la exposición. Con estas cualidades, si se les añaden otras meramente físicas, como el timbre y tono de voz adecuados, se logra ya el factor primordial.

Tratándose, en el caso supuesto, de una presentación de película, esta presentación deberá hacerse antes de comenzar el film, de una manera concisa y breve, puesto que el público, en principio, tiene más interés por la película que por el comentarista. El orden lógico exige que se delimite la figura del director: quién es y qué ha hecho; en seguida, la ficha técnica y artística del film: colaboradores y actores; después, con sumo tacto, habrá que explicar qué pasa y cómo pasa, pero muy brevemente, señalando sólo aquellos puntos cumbres susceptibles de discusión o de incomprensión, cuidando mucho de no desvelar la intriga de la obra en atención a quienes no la conozcan y, sobre todo, evitando determinar «a priori» la reacción del público, sea en favor o en contra. La objetividad es medida indispensable. Se puede, por ejemplo, pedir al auditorio que se fije en tal o cual escena, que atienda al encuadre, al diálogo o a la música en un momento dado, pero sin dejarle entender explícitamente a fin de qué. El resto hay que reservarlo para después.

Una vez proyectado el film, puede reemprenderse su estudio, incluso incidiendo en lo dicho antes, a fin de fijar las posiciones que interesan. De un modo sólo aproximativo e ideal, que no siempre será aplicable por sistema a todas las sesiones, podríamos señalar el siguiente guión:

Director: quién es, qué hace y qué se ha propuesto en este film.

Ficha artística y técnica del film.

Colaboradores: ¿es o no una adaptación literaria? Si lo es, definir la obra original. Guionista y guión: quién es, cómo lo ha hecho y cómo se desenvuelve el guión. Los asesores, en caso de existir.

Análisis del tema: qué se quiso decir y qué se dice en definitiva (estudio general del tema en sí mismo y examen del contenido en particular).

La construcción técnica: el guión; la cámara (encuadres y movimientos); el montaje; las luces y los decorados, el sonido (diálogos, ruidos, música).

Relación entre el lenguaje y el contenido (forma y fondo): ¿el estilo empleado está en función del tema? ¿se precisaba otro estilo? ¿cuál?

Estudio de los personajes: simbolismo (si representan o personifican ideas), psicología, comportamiento moral. Interpretación de los actores.

Significado total del film: la tesis, el montaje, los valores espirituales o humanos.

Quede claro que este esquema no debe seguirse literalmente, pues el estudio detenido de cada uno de los apartados depende de las causas determinantes antes apuntadas y, sobre todo, del valor intrínseco del film. Un consejo a tener siempre presente: fijarse en las reacciones del público a medida que se está hablando; es primordial no cansarlo, y si un tema no le interesa demasiado, tratar de abreviarlo y pasar al siguiente.

Según la costumbre establecida de un tiempo a esta parte, suele acompañarse la peroración de una discusión pública, más que para aclarar conceptos, o llegar a conclusiones definitivas, para conceder un margen de combatividad al público y para amenizar la reunión, dándole a éste la oportunidad de exponer sus ideas. Hay quien cree que al público se le ha de dominar férreamente, tratando de convencerle con razones exhaustivas o, incluso, atajándole con rigidez cuando la cuestión planteada es inoportuna. De hecho, tal postura es contraproducente y, en su misma esencia, contraria a la razón de ser del coloquio. Es mucho mejor —y también más difícil a menudo— obrar con flexibilidad y aceptar no sólo el diálogo, sino incluso la controversia. Hay que tener presente que no se trata, en el debate, de convencer, sino de exponer puntos de vista; por lo tanto, no es ninguna derrota para el disertante el que un espectador sostenga un punto de vista distinto al suyo, e incluso en el supuesto de que este espectador estuviere equivocado, no es aquél el momento más indicado para tratar de convencerle. El mismo apasionamiento y, sobre todo, la cortesía hacia el resto del auditorio, que no verá con gusto un insistente diálogo entre dos, aconsejan aplazar la solución del punto debatido. Hay otras dos cuestiones imprescindibles: humildad cuando sea preciso rectificar algo que un espectador haga notar que es erróneo, y caridad para aquellos otros —que nunca faltan— que plantean cuestiones descentradas, ingenuas o inoportunas.

En una palabra: hay que contar también con los otros.

OBJETIVO

¡Aquí, los Cineclubs!

El Cine Club del SEU de Valladolid divulga una encuesta realizada en la Universidad de Columbia acerca de cuáles son considerados como los diez mejores films de la historia del cine. Más o menos, todos estaremos de acuerdo con esta lista: *El acorazado Polemkin*, *Ladrón de bicicletas*, *La quimera del oro*, *El millón*, *La gran ilusión*, *Avaricia*, *Intolerancia*, *La pasión de Juana de Arco*, *Hombres de Arán* y *Aleluya*. Muy bien; estupendo. Pero — capítulo de ruegos y preguntas — ¿quién puede ver hoy proyectada la listita...? Cuando no ha sido el tiempo, ha sido el hacha quien lo destruyó todo...

Se terminó la temporada. Proyectos y revisiones. ¿Quién hizo la mejor labor y quién se propone superarla? No entramos ni salimos, pero sí anotamos la probidad del SEU de Valladolid que, en uno de sus magníficos programas, hace un balance de cuanto hizo en la última temporada. Francamente esperanzador: 41 títulos en total, de los cuales 18 son largometrajes. Y lo bueno del balance es que también se reseñan las notas al programa, firmadas las más de las veces por gente de peso.

Otro SEU, el de Granada, hace también examen de conciencia y reseña todo el ciclo de cine europeo que ha venido realizando en la última temporada. En conjunto, bien, aunque algunos vengan diciendo lo de que «no son todos los que están ni están todos los que son». Pero vamos a ser sinceros: seguro que la culpa no es del Cine Club, sino de la dichosa programación.

Y ya que estamos en Granada, anotemos la peculiaridad de que en sus programas, el Cine Club anota un «esquema para el coloquio», para guía de caminantes (léase coloquiantes), lo cual nos parece muy bien si ha de servir para evitar que esos espectadores con ideas propias — que siempre los hay — saquen los pies fuera del plato.

El Cine Club de Oporto abre una encuesta entre sus socios para pulsar su opinión en relación a las actividades del mismo. He aquí algunas preguntas: clasificar mediante clave numérica los films proyectados en la temporada; ¿qué temas interesa proyectar?; ¿debe variarse el aspecto gráfico de los programas?; ¿asisten regularmente a los coloquios?; ¿se sirven de la biblioteca? Nos parece muy bien este contacto con los socios, que al fin y al cabo son los que pagan. Y, si se tiene en cuenta que el número de socios es (¡agarrarse, cineclubs españoles!) superior a 2.000, el contacto es mucho más oportuno. Y más difícil, desde luego.

Para que se vea la seriedad de los de Oporto: editaron un estado de cuentas de 1957 junto con el resumen de actividades del mismo año. Francamente impresionante el detalle, que pone en evidencia el hecho de que nuestros cineclubs editen resúmenes de actividades, sí, pero sin estado de cuentas. Para que los déficits no amarguen el buen sabor de boca que dejen los aciertos de programación.

Y seguimos en Portugal: el Cine Club de Torres Vedras conmemoró su segundo aniversario en el mes de mayo pasado. Programa conmemorativo: una colección de documentales en 16 mm., sonoros, presentación de los mismos, conferencia del Dr. Augusto Basto sobre «Viaje en torno al cine», y del crítico don Manuel Pina. Y lo curioso: una primera exposición del movimiento cineclubístico portugués. A ver si cunde el ejemplo.

En Las Palmas de Gran Canaria funciona también un Cine club Universitario. Programas muy interesantes con notas sobre las proyecciones, fotografías, filmografías, etc. En uno de ellos, reproducción del estudio aparecido en nuestras páginas sobre Hitchcock, debido a Juan Ripoll. En su nombre y en el de la revista, muchas gracias, amigos.

El Cine Club Reus Deportivo convocó el primero de marzo el primer Concurso Local de films amateurs, con tres premios para cada una de las categorías presentadas. Nos parece muy bien que el Cineclub y el Cine Amateur se den la mano y anden juntos.

El Cine Club Monterols — ¡cómo no! — cerró su temporada con una serie de sesiones de estudio sobre el color: la fisiología, la física, la técnica, la historia y la estética. No ha hecho resumen de actividades pero en cambio sabemos de muy buena tinta que prepara cosas gordas para el próximo curso. Naturalmente, habrá color. Y «Manifiesto» para rato, vaya.

Cine Club de Salamanca. Señores, hay que quitarse el sombrero. Recuerden su magnífica revista «Cinema Universitario» y, de sus actividades, el ciclo «Diez años de cine sonoro» realizado de enero a mayo. Once sesiones, de *El cantor del jazz* a Walt Disney. Hablaron Fernández Cuenca, Pérez Lozano, García Escudero y Laínez Alcalá. Programa con notas montadas sobre las historias de Ford y Zúñiga con incrustaciones debidas al equipo casero. Resultado: estupendo, chicos.

Lérida está dando el campanazo con su Cine Club. El diario local «La mañana» reconoce: «Cuando el Cine Club de Lérida empezó sus actividades proyectando películas de paso estrecho entre un reducido y selecto público, no podíamos imaginarnos que en tan poco tiempo diese un salto gigantesco y se colocase a la cabeza de las sociedades culturales leridanas, tanto en cuanto se refiere al número de socios como en la cantidad y calidad de actos por ella organizados». Enhorabuena, amigos; a esto se le llama ser profetas en su propia tierra.

El Cine Club Universitario de Reus (no confundir con el Deportivo) ha tenido la ocurrencia de copiar, con pelos y señales, la estructura de los programas del Monterols de Barcelona. Fusilar las notas al programa ya sabemos que está al orden del día, pero plagiar la tipografía ya viene siendo más curioso. Y lo realmente gracioso del caso es que los programas se parecen tanto, que algún cronista ha picado y ha reseñado en alguna revista las actividades del Reus dentro del apartado dedicado a Monterols. ¡Ojo, muchachos! (los del Reus y los cronistas de revistas, claro).

PEPITO GRILLO

VENDO

TOMAVISTAS "CAMEX" 9'5 mm.

Teléfono 26 87 34 - BARCELONA



FILM AND THE DIRECTOR. — Don Livingston. — The Macmillan Company. — New York. 1957. 210 pág. — He aquí un libro conciso, que en un lenguaje claro y sencillo explica lo más primordial que debe saberse sobre el film. Escrito en un estilo directo, con párrafos cortos y avalado con numerosos gráficos, el libro de Livingston viene a engrosar la ya copiosa bibliografía de obras generales sobre el cine, explicando toda la técnica, desde los movimientos de cámara, para seguir con el estudio del guión, del montaje, de las tomas en movimiento, sin olvidar el análisis del trabajo de los actores, el sonido, el campo de la producción y los aspectos comerciales y sociológicos del film. Unos párrafos finales sobre los procedimientos del cine en relieve y la televisión cierran esta visión panorámica del cine, más que divulgadora, concentrada como un vademécum para resolver problemas que no todos los que se dedican al cine tienen resueltos, al menos por nuestras latitudes.

De ahí que, con ser el texto valioso, el máximo interés de la obra radique en los numerosos gráficos, sobre todo en los de la primera mitad del libro, que son de una gran eficacia para esclarecer las leyes fundamentales de los movimientos de cámara para que sean correctos (campo y contracampo, ángulos correspondientes, etc.), así como los del «raccord» y montaje. Con estos gráficos, a toda página, se hacen palpables, y desde luego comprensibles a primera vista, los problemas planteados por los saltos de ejes o los movimientos erróneos de la cámara, puesto que junto a los esquemas que nos muestran en planta la posición y movimientos de personajes y cámara, se nos muestran los resultados obtenidos en el fotograma, lo cual aporta una claridad y concisión que no conseguirían unos textos por más detallados que fueran. En este sentido, por su carácter eminentemente práctico, podemos decir que nos hallamos ante un libro concebido a la americana, en el que las teorías discursivas han dejado paso al claro lenguaje de lo empírico. Una cuidada edición, enteramente sobre papel cuché, y algunas fotografías muy oportunas ayudan a hacer agradable su lectura y contemplación.

UNE ŒUVRE DE PRE-CINEMA: L'ÉNEIDE. — Paul Leglise. — Les Nouvelles Editions Debresse. — Paris, 1958. 140 páginas. — Paul Leglise, director del Servicio Cultural de la Sección de Cortometrajes del Centro Nacional de Cinematografía en Francia, nos ofrece esta curiosísima obra que subtítulo «Essai d'analyse filmique», sobre el inmortal poema de Virgilio. Este «análisis fílmico» lo delimita el autor al primer canto de «La Eneida», esforzándose por poner de manifiesto lo que él llama concepción pre-cinematográfica de Virgilio, según la comunicación que sobre el mismo tema expuso en el Congreso de Filmología de París en 1955.

El autor pone de manifiesto la calidad de las expresiones visuales y aún auditivas en Virgilio y, sobre estas cualidades expresivas del clásico, llega a establecer un verdadero guión técnico de este primer canto, objeto de su análisis, esforzándose por interesar por igual a eruditos y cineastas, pero corriendo tal vez el riesgo de no interesar ni a los unos ni a los otros. Más que de atrevido, calificaríamos el intento de ingenuo, ya que es harto problemático establecer una interpretación de los textos literarios hasta tal punto, cosa que ni el mismo Eisenstein se atrevió a llevar tan lejos en sus estudios sobre la técnica novelística de Dickens. Quédesse el intento en demostrarnos hasta qué punto los clásicos pueden ofrecer sugerencias al cineasta, pero nos parece excesivo a todas luces hablar de las elipsis, del «realismo poético», del ritmo o de la «polivisión» en Virgilio. Tanto más es discutible el empeño de Leglise — por otra parte muy noble — cuanto que en su «guión técnico» deja una columna con el texto de muchos versos descriptivos para la voz de un hipotético na-

rrador, vista la imposibilidad de referirlos a una visión cinematográfica. A pesar de estos reparos al fruto alcanzado, justo es reconocer que el punto de partida es ingenioso y que, en todo caso, el libro se lee con simpatía. Al final del texto, un brevísimo vocabulario de los términos cinematográficos más usados en él, viene en auxilio del erudito que se interese por la obra y no conozca los secretos del cine.

THE LIVELIEST ART. — Arthur Knight. — The Macmillan Company. — New York, 1957. 385 págs. — Arthur Knight ha sido el columnista del «Saturday Review», crítico de cine y colaborador cinematográfico en diversas revistas y publicaciones. Ha desempeñado cargos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, colaborando en la televisión y últimamente ha sido el representante americano en los Festivales de Venecia. Todos estos títulos bastarán para presentarnos al autor de este libro como un hombre de extensa cultura, conocedor del mundo cinematográfico y dueño de un estilo conciso y rápido, periodístico, cien por cien. Todos estos atributos le han permitido escribir este libro sobre la historia del cine que, soslayando el peligro de ser una historia entre tantas, se define como un compendio para seguir la evolución de esos sesenta años de cine que nos preceden. El autor subtítulo su obra «Historia panorámica del cine», y eso es en realidad «The Liveliest Art»: ni una historia agobiante, prisionera de los datos eruditos, ni tampoco una historia caprichosa dictada al influjo de una visión meramente subjetiva. Cierto que no está todo, ni todo queda debidamente estudiado, pero también es cierto que queda registrado lo fundamental y, sobre todo, lo imprescindible para seguir la evolución lógica del cine en el transcurso de los años.

Dividido el libro en ocho capítulos, se va estudiando en él el nacimiento del nuevo arte, tanto en lo técnico como en lo estilístico; interesantísimos son los apartados, no por sucintos menos importantes, dedicados a las teorías rusas sobre el montaje progresivo del cine europeo de los primeros años hasta desembocar en la vanguardia; sigue una visión del Hollywood de los «veintes», la aparición del sonoro, el estudio de las nuevas técnicas, la aparición del color, y un interesante capítulo sobre las tendencias de los cines nacionalistas, llevado hasta nuestros días: los films de propaganda de Alemania y Rusia, los documentales ingleses, el neorrealismo italiano y su evolución y la incorporación de las tradiciones nacionales en el cine japonés. Unos últimos capítulos ponen el libro al día, hablándonos de la nueva vanguardia, de los films para la televisión y de otros rodados con nuevas técnicas, de forma que la obra queda completa y al servicio del momento actual.

Si difícil viene resultando ya escribir nuevas historias del cine, he aquí que Knight ha logrado hacerlo, dentro de los límites que se ha fijado de antemano, de un modo tan certero como oportuno.

«EL CINE». — Hemos recibido los tres primeros números de la nueva revista «El Cine», que ha fundado la «Federación de Amigos del Cine», que con tanto ímpetu ha irrumpido en el ámbito cinematográfico español. La dirección de dicha revista ha sido confiada a una personalidad de tanta veteranía y competencia como es Luis Gómez Mesa, de cuya experiencia cabe esperar los mejores frutos. Frutos que ya se recogen a la vista del contenido de estos primeros números de «El Cine», revista concebida bajo las directrices del buen gusto y la amenidad, y que da cabida en sus páginas a todos los aspectos del cine, sin caer en la vulgaridad al uso ni en una especialización determinada. Parece haber sido el deseo de la «Federación de Amigos del Cine» ofrecer al público una revista que le interesase y que le instruyera al mismo tiempo. A ello coadyuva, asimismo, la esmerada presentación tipográfica de cada número, que se hace atractivo desde el primer momento. Señalemos, como muestra del interés y de la calidad de la citada revista, algunas de las firmas que en ella colaboran: Fernando Méndez-Leite, Florentino Soria, López Clemente, Pombo Angulo, Herrerós, García Yagüe, etc.

Por todo ello, estamos seguros que a «El Cine» le aguarda una larga y próspera vida, que cordialmente le deseamos desde nuestras páginas.

R.

ECOS DE LA BIBLIOTECA DEL CINEMA DELMIRO DE CARALT

De entre las piezas curiosas que contiene la Biblioteca, merece destacarse como realmente excepcional el ejemplar de la obra del P. Kircher «Ars Magna Lucis et Umbrae», en edición de 1670.

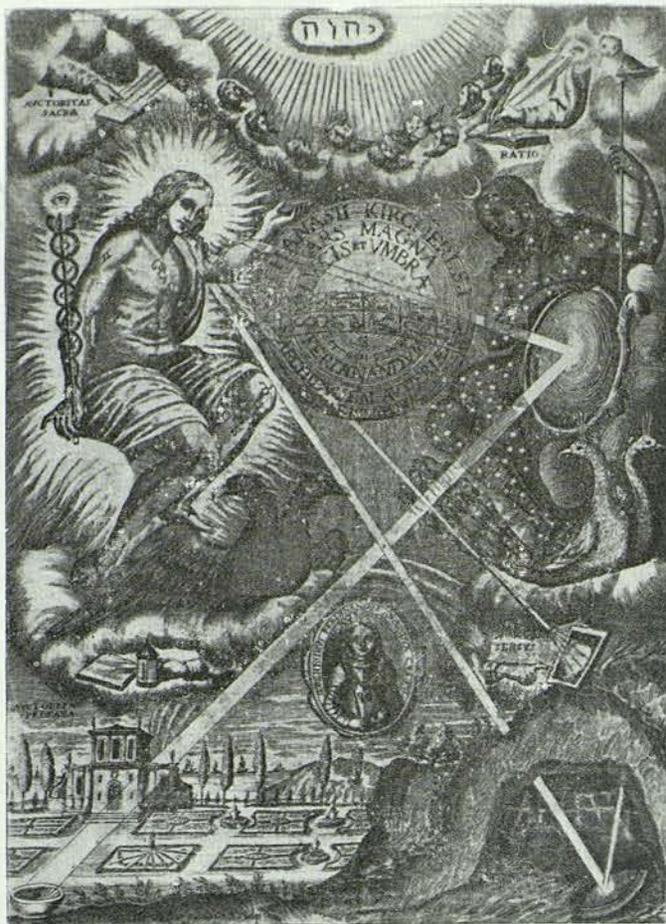
El P. Athanasius Kircher era un sacerdote jesuita alemán. Nació en 1602, en Fulda, y murió en Roma en 1680; a los dieciséis años ingresó ya en la Compañía de Jesús y se distinguió muy pronto por su gran sabiduría. Sus contemporáneos, entre ellos el famoso pensador francés Montaigne, le llamaban «abismo de ciencia», «matemático nobilísimo» y «varón celeberrimo», puesto que su sabiduría era extensísima, tanto en lo referente a las ciencias como a la filosofía. Fué el P. Kircher quien inventó la llamada «linterna mágica», sobre los experimentos anteriores de Porta y Daza de Valdés, quienes sólo habían conseguido el aparato para ver, pero no para proyectar, cosa que consiguió el P. Kircher al proyectar imágenes pintadas con colores transparentes en el vidrio, sobre un lienzo puesto en una pared. El aparato tenía una forma cilíndrica y se basaba en el principio del condensador, valiéndose del poder reflector de los espejos.

El P. Kircher construyó su linterna mágica en 1640 y seis años después, en 1646, escribió el libro del que hablamos, en el que la describe junto a otros inventos, cuya edición que figura en la Biblioteca es un tanto posterior, del 1670, según queda dicho. Se trata de un libro muy voluminoso, de tamaño folio (exactamente de 37 por 24 cm.), escrito en latín y con un texto de 810 páginas, con unos extensos y detallados índices que abarcan diez libros distintos. En ellos se estudian, entre otras muchas cosas, la fisiología de la luz, el color, óptica, astronomía, geometría física, los efectos «mágicos» del empleo de la luz y de la sombra, la «magia catóptrica» (la propia linterna mágica), la metafísica del empleo de la luz y la sombra, etc.

En el libro figuran unos elogios en verso, insertos antes del comienzo de la obra, en honor de la misma y de su autor, que firman Jacobo Gibbesio, médico doctor, y Francisco Panyo, profesor y director de la Academia Avenionense, y la obra va dedicada, en una introducción, al Reverendísimo e Ilustrísimo Señor Don Juan Federico, conde de Waldstein.

He aquí algunas definiciones y axiomas que figuran en el encabezamiento del libro primero: «La luz es una cualidad de los cuerpos resplandecientes, como el sol y el fuego»; «la sombra no puede existir sin la luz»; «la luz es la primera y más nobilísima de todas las cualidades»; partiendo de estas definiciones básicas y otras análogas, el autor despliega todo su extenso saber por medio de teorías, experimentos, hipótesis, demostraciones, y acompaña a cada uno de ellos con numerosos gráficos y, cuando es preciso, con tablas de cálculos y equivalencias, prueba del rigor científico de la obra, que cobra así, junto a su significación histórica y bibliográfica, un alto valor técnico, que da idea, no sólo de los conocimientos extensísimos de su autor, sino también del estado de la ciencia en el siglo XVII.

Especial atención requiere la portada interior del libro, que es obra de Pedro Miotte Burgusdus, bellísima y de un claro sentido alegórico. Además del título del libro en un círculo central, figura, en un óvalo inferior, la efigie del príncipe Fernando, Archiduque de Austria, y alrededor del título figuran una serie de símbolos: las dos figuras laterales representan la



luz —coronada de sol—, a la izquierda, y la sombra —más oscura, con una media luna sobre la frente y ornada de estrellas la figura— la de la derecha; en el centro superior de la portada, una luz radiante enmarca la palabra Dios, cercada de cabezas de ángeles, y a ambos lados sendos brazos representan la autoridad sagrada (el de la izquierda, sosteniendo un libro) y la razón (a la derecha, sosteniendo una pluma de escribir); debajo de las figuras que representan la luz y la sombra aparecen unas alegorías de cada una de ellas, en forma de águila bicéfala y de pavo real bicéfalo también; bajo ellas, la autoridad profana (una mano sosteniendo una linterna), a la izquierda, y los sentidos (otra mano que señala un libro, a la derecha. Cruzando toda la composición, hay unos rayos de luz que parten de la figura principal de la izquierda y se reflejan por el yelmo que sostiene la de la derecha, mientras otros dos rayos de luz iluminan la alegoría de los sentidos. Es un dibujo de gran belleza, abarrocado según el gusto de la época, y que sirvió para ilustrar la felicitación navideña que en 1946 repartió entre sus amistades la propia Biblioteca del Cinema de Delmiro de Caralt. Juzgue el lector, por la reproducción que le ofrecemos, su valor, uno de los muchos que encierra esta joya de la citada Biblioteca.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA DELMIRO DE CARALT

donada por su fundador a la Ciudad,
agradecerá ofertas, por escrito, de
obras agotadas sobre cinema

Dirigirse a: Escuelas Pías, 103 - Barcelona



PROTECCION AL CINE DE 16 mm.

Por JOSE M.º TINTORE

Ultimamente, varias Distribuidoras de Películas, exclusivamente dedicadas al formato de 16 mm., han elaborado un proyecto para solicitar del Sindicato Nacional la reglamentación de la actividad del alquiler de películas comerciales en paso reducido.

En verdad que nos sorprendieron las conclusiones acordadas por la Ponencia nombrada en la Asamblea de Distribuidores de 16 mm., ya que la reglamentación oficial que se solicita, desde hace muchísimo tiempo que está vigente y regulada en el Reglamento de Relaciones Comerciales entre Empresas Distribuidoras y Exhibidoras de Películas.

En el mismo, el Sindicato Nacional del Espectáculo, en sus distintos capítulos y artículos, establece todo lo que hace referencia a las relaciones comerciales entre las casas alquiladoras de películas y empresas de los locales donde han de ser exhibidas, es decir, a las Comisiones Mixtas de Arbitraje y al régimen de Contratación, incluyendo la Tabla oficial de indemnización por Deterioros en las copias.

Si todo está ya regulado, no vemos la necesidad de tratar ahora por parte de algunas Distribuidoras de 16 mm., de crear aquello que, repetimos, ya está establecido. No puede admitirse el argumento de que lo que se pretende es ordenar el Cine de 16 mm., toda vez que el propio Reglamento a que nos venimos refiriendo ya puntualiza en su apartado 3.º del artículo 53, que no hay distinción entre las copias cinematográficas de 35 o 16 mm. Textualmente se dice: «Este reglamento tiene validez para todas las películas comerciales de exhibición pública, tanto en 35 como de 16 mm., o cualquier medida que pudiera ser corriente durante la vigencia del mismo».

Por lo tanto, huelga toda gestión para crear otro reglamento que lo único que produciría sería un notorio confusiónismo, pues no debemos olvidar que el 16 mm. no es ninguna nueva industria, sino sencillamente un formato de copias más reducido que el hasta hoy normal de 35 mm. Mañana, si llegan a implantarse las copias de 65 mm., nadie pensará en establecer para las mismas una reglamentación distinta. Los derechos y deberes de Distribuidoras y Cines serán siempre los mismos.

La Ponencia de Distribuidoras de 16 mm., antes citada, ha propuesto que el Sindicato sólo reconozca en su Censo como tales las que reúnan las siguientes condiciones:

- 1.º Una antigüedad de 5 años.
- 2.º Un capital mínimo de 250.000 ptas. cuando se trate de casas de ámbito nacional y 100.000 ptas. cuando se trate de empresas regionales.

En todos los casos deberán abonar a Grupo una cuota de entrada de 25.000 ptas.

- 3.º Habrán de contar para iniciar el negocio, un mínimo de 25 títulos de películas de largo metraje.

Tampoco llegamos a comprender esta pretensión, pues, si el vigente Reglamento de Relaciones Comerciales no establece requisito previo para el ejercicio de la Distribución, hay que entender que toda Empresa que se establezca legalmente tiene derecho a ser inscrita en el Censo en virtud de la Ley del 23 de junio de 1941, sobre clasificación de Sindicatos.

Por lo tanto, si en la Distribución de Películas de 35 mm., que supone un movimiento anual de millones, no se establecen límites para el ejercicio de la misma, consideramos que es ridículo que se pretenda crearlos para la Distribución de 16 mm.

Resumiendo, si en verdad se desea la protección del cine de formato reducido, mejor es estudiar varios factores que pueden proporcionar excelentes resultados, en lugar de reglamentar la constitución de Distribuidoras que, además, por otro lado, ya lo está.

Hoy día, el peor enemigo del cine comercial de 16 mm. son aquellos locales que actúan en forma incontrolable. Cines que nacen clandestinamente y desaparecen sin dejar el menor rastro. Ambulantes que, con el proyector a costas, hacen las tournées que más les acomoda.

Por este sistema las Distribuidoras ignoran dónde es exhibido su material y si el empresario decide dejar impagado algún programa, se hace harto difícil no tan sólo localizarlo sino también obligarle a cumplir las condiciones de pago.

En otro sentido surgen aquellos que ilusionados en instalar un cine en su aldea, se ven obligados a actuar en forma más o menos clandestina, pues su fuerza económica es tan débil que han de eludir el pago de impuestos por un lado y buscar otra plaza donde exhibir la película, sin que se entere la casa alquiladora, por el otro.

La Ponencia de Distribuidoras de 16 mm. debería encauzar sus pasos en conseguir que los Cines equipados de 16 mm. tuvieran, si no una EXENCION de impuestos, sí una notable reducción de los mismos.

Que no se sirviera programa alguno a los locales que no estuvieran censados por el Sindicato.

Eliminar de las listas de material aquellos títulos cuya explotación legal en España hubiera caducado.

Ser obligatoria la reducción a 16 mm. de todas las películas de producción española, para que el Cine, o al menos el Cine Español, llegara a todos los rincones de la geografía nacional por apartados que fueren, que al fin y al cabo es por lo que ha sido creado el formato de 16 mm.

NOTICIARIO en 16 mm.

Lista de material. — Entre las películas en 16 mm. de que dispone la distribuidora «Cinelandia», encontramos títulos de tanto interés para los amantes del cine, como los siguientes:

La bandera, de Duvivier; *Grandes maniobras*, de René Clair; *Cómicos*, de Bardem; *El salario del miedo*, de Clouzot; *Los traperos de Emaús*, de Robert Darené; *La balada de Berlín*, de R. A. Stemmle; *El silencio es oro*, de René Clair; *Esa pareja feliz*, de Berlanga; *Mujeres soñadas*, de René Clair.

■ la co-producción hispano-italiana *Esclavas de Cartago*, será presentada en 16 mm. en CinemaScope y color, por la Sampaolo Film, de Italia.

■ En Irlanda del Norte se ha establecido la exención fiscal para cines equipados con proyectores de 16 mm.

■ En España existen actualmente unas 1.300 salas equipadas con proyectores de 16 mm.; en Francia, 3.422; en Méjico, 1.700, y en Brasil, 1.113.



BANDA SONORA

«Las fuentes de Roma», de Ottorino Respighi

Marca RCA 3L16017

Intérprete: Orq. Sinfónica NBC, bajo dirección de Arturo Toscanini.

Grabación: 33 r.p.m.

COMENTARIO:

En este poema sinfónico el autor ha querido exponer sensaciones y visiones inspiradas ante la contemplación de cuatro fuentes de Roma, en la hora en que su respectivo carácter se halla más en armonía con el paisaje que las envuelve.

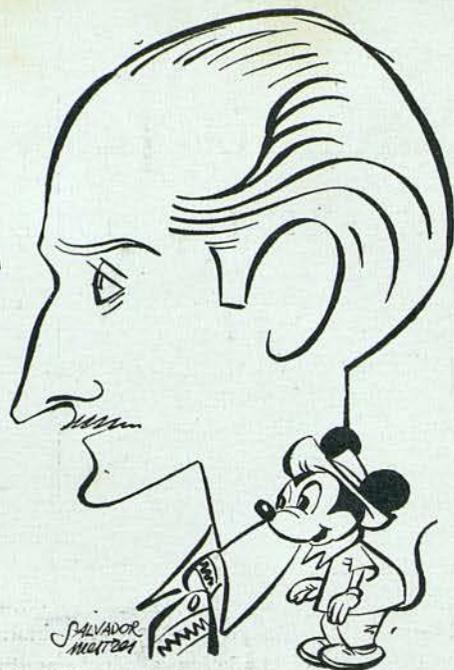
I. LA FUENTE DEL VALLE GIULIA, al amanecer. La primera parte del poema musical, la inspira la fuente del valle Giulia. Este paisaje evoca un ambiente pastoral: los rebaños de ovejas aparecen para desvanecerse entre la niebla fría y húmeda de un amanecer romano.

II. LA FUENTE DEL TRITON, por la mañana. Se inicia esta segunda parte con un inesperado y continuado toque de trompas imponiéndose sobre los temas que la orquesta desarrolla. Es como una alegre llamada, a cuyo conjuro aparecen las náyades y los tritones, persiguiéndose en tropel, bailando desenfundadamente entre los chorros de agua.

III. LA FUENTE DE TREVÍ, al mediodía. Por vez primera aparece un tema solemne, dominando ahora a su vez la masa. Dicho tema adquiere un aspecto heroico. Resuenan las trompas sobre las aguas tranquilas de la fuente, se desliza un tema fuerte seguido de una cabalgata que nos parecen animales marinos.

IV. LA FUENTE DE VILLA MEDICIS, al atardecer. Esta última parte es la que posee un carácter más íntimo, melancólico y cautivador, más hondamente poético. Se inicia el tema con un motivo nostálgico, que va elevándose paulatinamente entre un rumor de voces. Es la hora triste del crepúsculo. El aire se llena de música de las campanas, del susurro de los pájaros... Después todo se calma dulcemente en el gran silencio de la noche.

EL CINEÍSTA,
SU MASCOTA
Y SU
CARACTERÍSTICA
por
Salvador Mestres



El cineísta: AGUSTÍN CONTEL.

Su mascota: Mickey Mouse.

Su característica: Un estilo cargado de tintas fuertes y acusadas a lo Figueroa, dentro de una línea de saludable humor.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5

Y 8^m/_m, MUDOS Y SONOROS

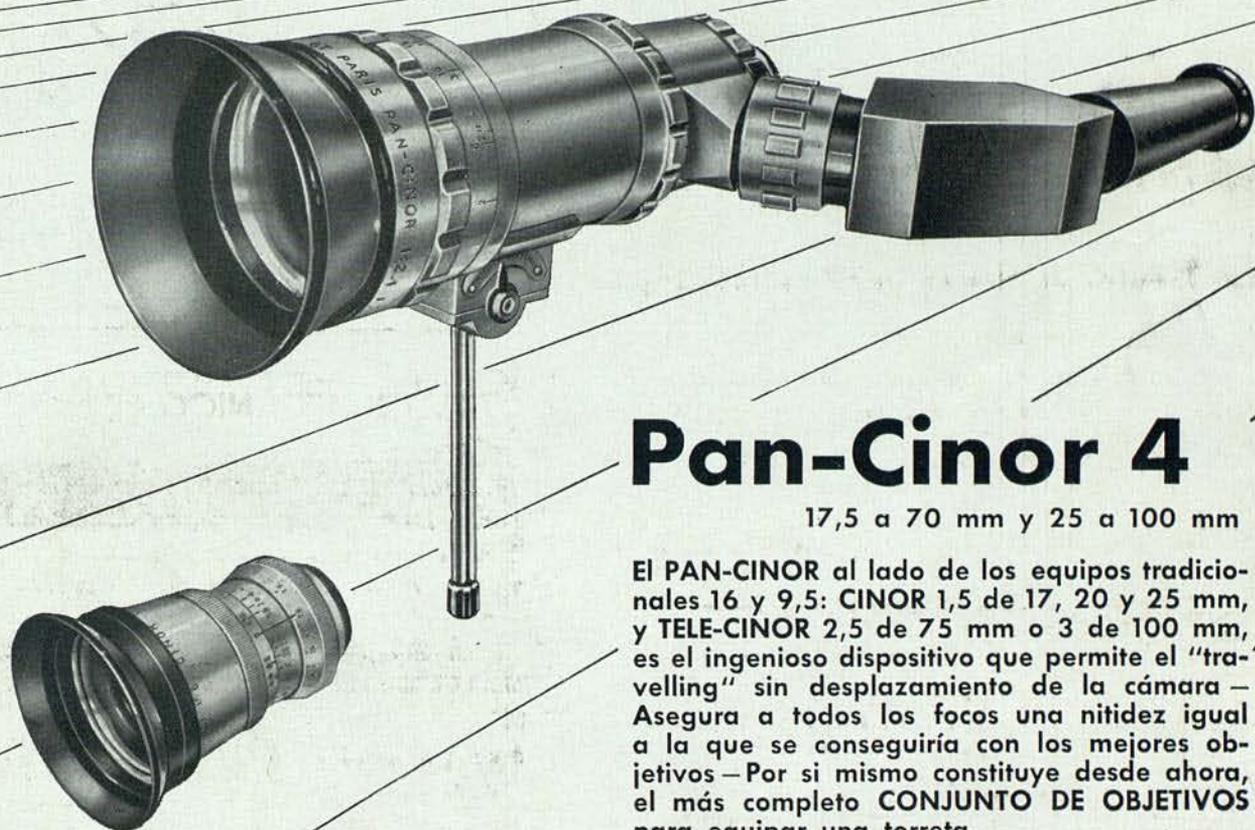
PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 310739
BARCELONA

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)

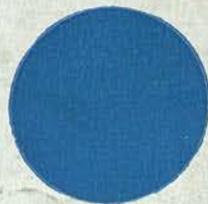
Télécinor

4,5 de 145 mm



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

FilmoTeca
de Catalunya



filme con

GEVAERT

y asegurará
el éxito de sus
película

8 mm.
9½ mm.
16 mm.



CRISOL

FilmoTeca
de Catalunya

DEMÁS: