

# otro cine

AÑO VI - 1958 - N.º 33

EL CINE PARA NIÑOS  
WILLIAM WYLER  
LA TELEVISION EN MARCHA  
REX INGRAM Y NIZA  
EL FILM DE EXCURSIONES  
FILMACION EN EXTERIORES  
LABOR DE LOS CINECLUBS  
PROYECCIONES PERFECTAS



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

Filmoteca

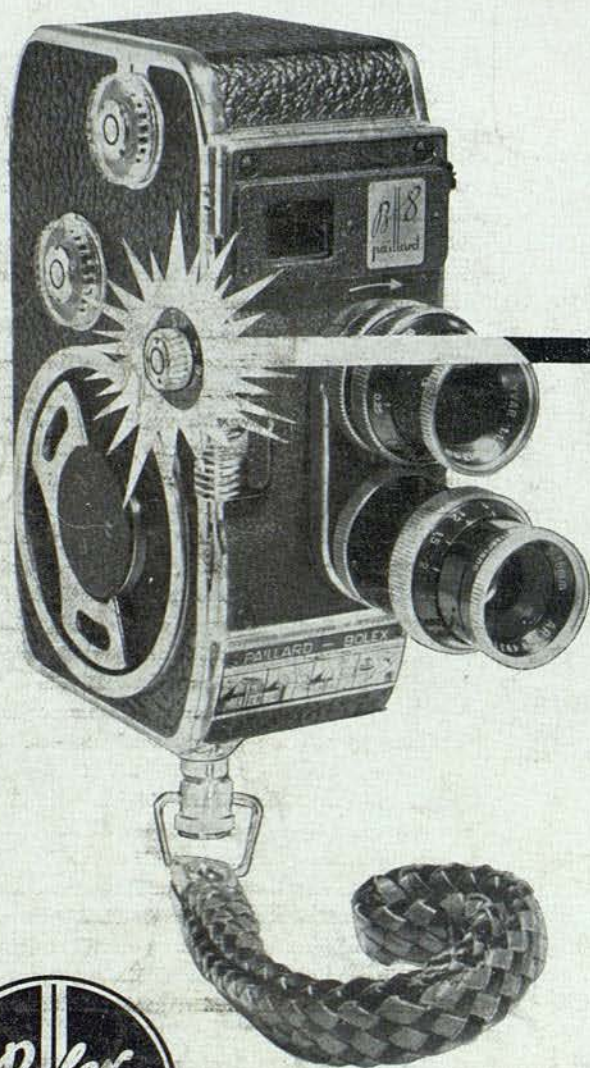


Más perfecta todavía

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**



# CLIMA DE FESTIVAL

AÑO VI

1958

NÚMERO 33

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 BOTÉY

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 infantil «La aventura en la Bahía de Oro».

Editorial: Clima de Festival.

Artículos: Julián Juez: El cine para niños en el Festival de San Sebastián.

Juan Ripoll: William Wyler o el cine americano.

J. López Clemente: La Televisión en marcha.

Manuel P. de Somacarrera: El primer «Mare Nostrum».

J. Torrella: El film de excursiones y viajes. IV. Sus modalidades.

Buceador: El pez grande enseña al chico. Calle Mayor.

Juan de la Cineteca: Cuando se filma en la calle.

Agustín Contel: Juego de títulos.

Pepito Grillo: Lo que puede hacer un Cineclub.

José M.ª Tintoré: Para conseguir una mejor proyección.

Cine amateur: El Concurso Nacional ante la crítica. Compra-venta de ideas. Información general. Concursos. Unión Internacional de Cine Amateur (UNICA). El cine amateur en su salsa. Recuerdo de Juan Segué.

Cineclubs.

Bibliografía: Ecos de la Biblioteca del cinema Delmiro de Caralt.

El cine comercial en 16 mm.

Banda sonora.

## 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 »

HEMOS atravesado, con los meses de verano, la "línea festivalera" del cine internacional. Lo que un día nació en Venecia como manifestación única y, por esta misma circunstancia, atrajo la atención de todo el mundo civilizado, que encontró en ella una auténtica confrontación internacional de valores, se prodiga hoy de forma que no existe país que no quiera poseer su festival. El hecho en sí no tiene nada de censurable a no ser por dos razones perturbadoras que se entrometen. Una de ellas es que tal multiplicidad geográfica obliga a una dispersión cualitativa toda vez que no pueden ser presentadas las mismas películas a distintos Festivales y, entonces, si las representaciones de cada país no representan lo mejor del mismo, la finalidad básica de los Festivales se frustra. La otra razón perturbadora es más grave aún: se trata de la suerte de intereses que mueven la organización de los Festivales por encima del interés cinematográfico en su aspecto artístico-técnico. Nos referimos, principalmente, al prurito turístico de las ciudades organizadoras, puesto abiertamente de manifiesto con los atractivos de que se rodean — casi puede decirse: de que se nutren — los Festivales.

España no se queda atrás en el empeño festivalero, y ahí tenemos el Festival de San Sebastián, con sus premios tan apropiadamente denominados "conchas". Si otros países crean su certamen internacional de cine no hay por qué criticar que España se procurara el suyo. Al contrario. Lo único que quisiéramos, por patriotismo y por amor al buen cine, es verle rodeado de las máximas garantías de seriedad posibles. Este año hemos leído acres censuras a su organización y a la mediocre calidad de las películas concursantes. Las crónicas de un rotativo de la categoría y la ejecutoria de "La Vanguardia" no pueden ofrecer dudas respecto a esa realidad tan poco agradable para los españoles. Sin embargo, aunque los resultados no fuesen como todos quisiéramos, por otras fuentes informativas directas nos consta la buena fe y el mejor empeño de los organismos y personas interesados en el Festival y hemos de confiar que la experiencia será su mejor maestra.

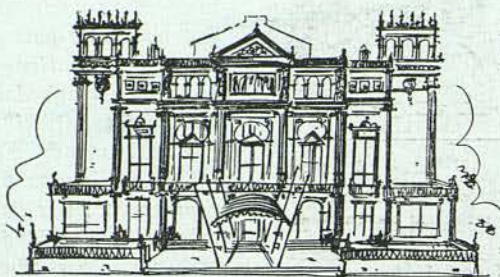
Obsérvese como Venecia, madre de los Festivales de cine, ha acusado este año la necesidad de acentuar un trato de rigor ante el desmoronamiento que la prodigalidad de Festivales podía representar para su prestigio y — acertadas o no, que esto no entra en la intención del presente artículo — ha tomado serias precauciones.

Una cosa queremos poner de relieve con referencia al Festival de San Sebastián, y es el contacto provechoso con aspectos no comerciales del cine que ha procurado a nuestro país, tan falto de ellos. Nos referimos a las jornadas de cine infantil y cine educativo que, como manifestaciones menores han enriquecido el Festival del cine grande. Consecuente a sus consignas, OTRO CINE se complace en informar en este número a sus lectores acerca de las exhibiciones de cine para niños en el Festival de San Sebastián, gracias a la pluma de su colaborador don Julián Juez, Jefe del Servicio de Cine Educativo del Ministerio de Educación Nacional. La información sobre las obras de cine comercial exhibidas y sobre la concurrencia personal de gente del cine — "número" preferente para muchos festivalistas —, aparte de ser ya a estas alturas inoportuna, fué dada ampliamente en su día por la prensa diaria y las revistas especializadas.



# EL CINE PARA NIÑOS

EN EL



VI FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE

SAN SEBASTIÁN 19 AL 29 DE JULIO 1958

Este ensayo de cine infantil tiene una pequeña historia, unos antecedentes que es muy interesante conocer.

San Sebastián, de modo callado y ejemplar, lleva varios años realizando una positiva labor cinematográfica, de la que son buena prueba, por una parte, el triunfo del Festival, dedicado preferentemente al cine comercial, y, por otra, diversas actividades dedicadas a aspectos formativos del cine, de inestimable valor. Uno de ellos, el Curso Monográfico de Cine para Niños, que este año ha tenido lugar del 12 al 21 de julio.

Este esfuerzo sostenido y fructífero, sin duda único en España por su volumen, regularidad y resultados, tiene su origen en la Comisión de Cine de la Junta Diocesana de Acción Católica, con su Cineclub San Sebastián, y su impulso en una persona: José María Aycart Orbegozo. En cuatro años se han celebrado tres «Semanas de Formación Cinematográfica», dos ciclos especiales para educadores y dos cursos de estudios filmicos.

El Curso Monográfico de Cine para Niños, por otra parte, es una dimensión imprescindible en el Festival, dado el interés que por sí mismo despierta este cine y las graves consecuencias que pueden derivarse de no prestarle la debida atención.

Buena prueba de ello la tenemos en que en el Festival Internacional de Cine por antonomasia, en el Festival de Venecia, se dió entrada, a título provisional y sin grandes esperanzas, a la «I Mostra Internazionale del Film per Ragazzi» y obtuvo tal éxito, que hoy día, junto con el Festival del Cine Documental, Didáctico, Científico y de Arte (Festivales Menores), es elemento indispensable y valiosísimo de la «gran Mostra Veneziana».

El cine para niños se está imponiendo en el mundo como una apremiante necesidad. Es decir, la necesidad de «una producción especializada, realizada y utilizada pensando en las posibilidades y exigencias psicológicas, educativas y sociales del público a que van destinadas», según la definición a que se llegó en Venecia en 1952.

El problema afecta tanto a la producción como a la distribución y explotación, habiéndose ensayado distintas fórmulas en ésta, desde las sesiones especiales para niños en cines comerciales a los cineclubs para niños y adolescentes.

Francia, Italia y especialmente Inglaterra, por obra de J. Arthur Rank y su calificada colaboradora Mary Field, a través de la «Children's Entertainment Films» (1944) y la «Children's Film Foundation» (1951) y los cientos de cineclubs de los circuitos Gaumont y Odeon, cada vez dedican más atención al cine infantil.

Es valiosísima la labor que en este dominio está realizando la UNESCO, proponiendo actividades, congresos y reuniones internacionales para su estudio, lanzando documentadas publicaciones y procurando por todos los medios la cooperación internacional en este campo concreto (intercambio de planes, investigaciones, publicaciones, información, material, expertos; supresión de gravámenes y franquicias, coordinación de proyectos y ensayo de producción, distribución y explotación... etc.), iniciando el camino más seguro para lograr excelentes resultados en un tiempo mínimo. Ultima muestra de sus esfuerzos es la reciente creación del «Centro Internacional del Film para la Juventud», con sede en Bruselas, que en poco tiempo ha realizado una inmejorable labor.

Por si fuera poco todo lo anterior, no debe olvidarse que países como Rusia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Polonia dedican una atención preferente al cine para niños, contando con una abundantísima producción (sostenida con una poderosa ayuda oficial, cuando no planeada y realizada por los organismos oficiales especialmente creados a estos efectos y dotados de los medios necesarios) que, a juzgar por los premios obtenidos en los festivales mundiales es, en muchos aspectos, excelente.

El Curso Monográfico de San Sebastián ha contado con la preparación de las reuniones anteriores en las que, especialmente en el Ciclo de Educadores, se habían estudiado los problemas culturales, sociales y educativos del cine, la influencia del cine en los niños, sus efectos sobre la emotividad, la imaginación, etc., consecuencias positivas y negativas, remedios..., etc.

Se contaba, además, con la colaboración de la CIDALC, que envió a Mme. Sonika Bo, con un lote de películas.

Las sesiones tuvieron lugar en el salón de actos de la Caja de Ahorros, de 10 a 13 de la mañana y estuvieron dedicadas al estudio (conferencias, demostraciones, proyecciones complementarias y coloquios) de aspectos esenciales del cine para niños, bajo la dirección de destacados especialistas como la señora Bo, fundadora y directora del cineclub «Cendrillon», de París; el director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, señor Cano; Ana Mariscal; la profesora de la Escuela de Psicología y Psicotecnia de la Universidad de Madrid, doña María Gregoria Núñez; el Rdo. P. Staehlin, S. J.; el director de la «Revista Internacional del Cine»; el delegado del Instituto Español de Cultura Cinematográfica y del Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; el





director de «Eurofilms»; el jefe del Servicio de Cine del Ministerio de Educación Nacional, que suscribe, y la asistencia de una esperanzadora representación de cuantas entidades españolas (productores, directores de cineclubs, directores de colegios, etcétera) están trabajando activamente en diversas provincias de España.

Los temas tratados fueron:

- Aspectos primordiales del cine para niños. Producción, distribución, utilización, investigación.
- Problemática general del cine infantil.
- Mi experiencia del cine para niños. 25 años del Cineclub «Cendrillon».
- La historia del cine para niños y sus enseñanzas.
- El cine y el niño. Problemas psicológicos de comprensión e influencia.
- Resumen final y conclusiones de tipo práctico destinadas a orientar y estimular a las instituciones oficiales y privadas y a facilitar la producción y programación de películas infantiles y juveniles, coordinando además las actividades que a título de ensayo se están realizando en varias provincias españolas.

En las proyecciones, celebradas en el mismo salón, se examinaron diversos programas de películas para niños, recreativas, documentales y didácticas realizadas en diversas técnicas (dibujos, marionetas, personajes), entre las que destacaron dos películas de la Organización Rank, de 60 minutos, producidas especialmente para niños, tituladas *Misterio en la Isla de los Pájaros* y *la Cueva Secreta*.

El Festival utilizó para las proyecciones base el Teatro Reina Victoria, y para las proyecciones complementarias (sección de Información, Ciclo de Cine para Niños, «reprises», películas fuera de concurso...) los cines Rex, Avenida y Gran Kursaal. En este último tuvieron lugar dos sesiones infantiles a las cinco de la tarde. En la primera se proyectaron los documentales británicos titulados *Puentes de barcos* y *Primeros auxilios a los Boy scouts*, y la excelente película de la «Children's Entertainment Films» *Bush Christmas* (60', B. y N.).

En la segunda sesión, después de otros dos documentales, se pasó una magnífica película checoslovaca, *Dobroduzstri ve zlatozalge* (60', B. y N.), cuyo subtítulo en español rezaba *Aven-*

## LA AVENTURA EN LA BAHÍA DE ORO

tura en la Bahía de Oro (no encontramos relación entre el título y el contenido de la película).

Una tercera sesión fué la organizada en el Teatro Reina Victoria y dirigida por Sonika Bo. El programa, integrado por películas de su cinemateca, fué:

*L'aube* (6' B. y N.).

*Berceuse* (6' B. y N.).

*Neuf petits poussins* (10' color).

*Voyage miraculeux* (12' B. y N.).

*L'école des facteurs* (12' B. y N.).

2 de la serie *Gazouli, petit oiseau* (12' B. y N.).

Un accidente imprevisto nos privó de la colaboración de otro enviado de la CIDALC, M. Paul Paulier y, en consecuencia, del pase de la película *Matinée de Printemps*.

Vamos a analizar someramente las películas más destacadas:

El programa presentado por Sonika Bo fué excelente muestra del dominio con que se desenvuelve esta especialista entre el público infantil, y de la adecuación de sus fondos de películas (posee en su cinemateca más de un millar de distintos países). Es productora de algunos títulos que han merecido altas distinciones. Así, *Zanzabelle à Paris* fué premiada en 1949 en Venecia. A esta su primera película siguieron otras producciones cortas, como *La vache donne deux choses*, *Elle est chez elle* y dos películas de *Gazouli petit oiseau*.

Utiliza preferentemente la técnica de muñecos animados a mano y es su principal colaborador el célebre animador de muñecos y animales Ladislav Starevich.

En *L'aube*, realizada con personajes y animales, vemos a un cazador que mata a un pajarillo para adornarse con una de sus plumas. Toda la naturaleza se entristece y llora, todos los animales le huyen, hasta que dándose cuenta de la causa, el cazador se quita la pluma y renuncia a la caza.

En *Berceuse*, un niño rechaza el biberón ante el desconsuelo de su madre (personajes). Acuden entonces unos simpáticos colaboradores: soldadito, mosquito, mariposa (muñecos), que juegan con él y consiguen que tome su alimento y se duerma.

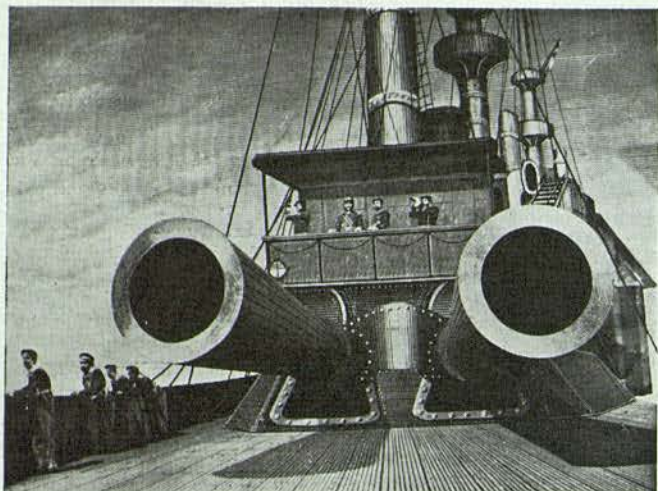
*Neuf petits poussins* narra la historia de una gallina y sus pollitos (muñecos de fieltro), uno de los cuales, desobediente y travieso, da pie para unas graciosas aventuras con moraleja final.

Con la misma sencillez y encanto está hecha la película *Voyage miraculeux*, en muñecos de punto rellenos de serrín.



UNA INVENCIÓN  
DESTRUCTIVA





## UNA INVENCIÓN DESTRUCTIVA

*L'école des facteurs* es una película dirigida y protagonizada por Jacques Tati, sobre el argumento de *Día de fiesta*, en versión de doce minutos adaptada para niños.

Las variadas aventuras del pajarito Gazouli (muñecos de fieltro) cerraron el programa.

La película inglesa de aventuras, para adolescentes, titulada *Bush Christmas* (70' en B. y N., 1800 m.) es, sin duda, una de las mejores realizaciones del equipo que encabeza Mary Field. La acción se desarrolla en Australia, donde un grupo de niños que pasan sus vacaciones de Navidad en la granja de sus padres, logra descubrir, después de emocionantes aventuras, el escondrijo de unos ladrones de caballos, que son por fin capturados. Rodada en escenarios naturales de gran belleza, los personajes principales son niños y el ejemplo moral es evidente, si bien en ciertos momentos puede ser objeto de críticas.

Checoslovaquia, cuya industria cinematográfica se encuentra nacionalizada, está realizando desde 1945 un gran esfuerzo en el cine para niños. Su especialidad son los films de dibujos animados y los de marionetas, pero produce asimismo buenas películas de personajes para niños. En el plan anual de la cinematografía checoslovaca, desde 1953 en que se fundó el «Estudio de Cine para Niños», es costumbre prever la realización de tres películas. En esta nueva rama se puede observar una cierta evolución de la orientación que va desde los primeros argumentos extraídos de los cuentos de hadas y novelas favoritas de los niños hasta los argumentos de actualidad con ambientación realista.

La *Aventura en la Bahía de Oro* (B. y N., 60') es una producción reciente que narra una sencilla historia sobre niños filmada en escenarios naturales. El huérfano Jirka vive con su abuelo, que es barquero, en una casita aislada cerca del río y pasa su tiempo libre pescando. A pesar de su gran destreza fracasa en sus tentativas para pescar un lucio enorme que no deja tranquilos a unos pececitos amigos suyos, hasta que, gracias a la ayuda de su abuelo y de los otros chicos del pueblo, logra terminar con éxito su empeño. La película, que sigue la novela de Vladimír Pazourek, fué dirigida por Bretislav Pojar. La fotografía, el argumento y la dirección son perfectos.

Aunque fuera del Ciclo de Cine para Niños, merecen especial mención en esta reseña dos películas de largo metraje que se proyectaron en el Festival, una checoslovaca, fuera de concurso, titulada *Vynález zkázy* (Una invención destructiva), y la inglesa *Violent Playground* (Barrio peligroso).

En *Una invención destructiva*, Karel Zeman, el gran creador de películas de marionetas, presenta una de las fantásticas his-

torias de Julio Verne, ingeniosamente movida sobre los grabados originales de Bennett y Riou que ilustraban los libros del autor francés.

Los valores de este film fuera de serie fueron reconocidos en el reciente concurso de Bruselas, donde se le concedió el Gran Premio. Representa la culminación de las fantasías que, en los comienzos del cine, soñara Méliès; la película que hubiera visto con gusto Julio Verne; y, en la línea de las producciones de Karel Zeman, una obra más de su portentosa imaginación que sigue a *Viaje a la Prehistoria* (Gran Premio de películas para la juventud de la Mostra de 1955), o a *Inspiración*, o a sus cortometrajes de marionetas.

El ambiente de las novelas de Julio Verne está fielmente reflejado, tanto en los vestidos como en los diálogos, en la suave ironía de las situaciones como en las caracterizaciones de los actores. Episodios, tipos, escenarios, entresacados de varias novelas (especialmente de «La isla misteriosa»), pero conservando el espíritu del autor, se deslizan sobre el fondo plano de los grabados de hace ochenta años.

Desde el punto de vista de la realización, el film se ha conseguido combinando las técnicas empleadas en las películas de marionetas, películas de dibujos y de fantasía, y un ingenioso trucaje hace que las imágenes de la pantalla aparezcan como sobre una retícula, como aquellos candorosos grabados que ilustraron las novelas de Julio Verne.

*Violent playground*, producida por la organización Rank, es una película aleccionadora para educadores, padres, autoridades... Su tema es un problema social de nuestros tiempos, el que plantean los predelincentes juveniles.

Se ha rodado en Liverpool, donde la policía lleva varios años de ensayo de un servicio especial contra la delincuencia juvenil, dentro del cual agentes de paisano se mantienen en contacto con delincentes principiantes y sus familias, a fin de tratar de orientarlos por buenos caminos y evitar que reincidan y lleguen a ser juzgados por los Tribunales de Menores.

Por la película pasan los chicos de un barrio superpoblado: niños que cometen raterías, faltan a la escuela, se pegan, engañan a los mayores; adolescentes de vida airada, formando pandillas temibles se dedican a holgazanear todo el día tras su cabecilla. Hay una escena estremecedora de rock-and-roll tras la cual la peligrosa pandilla provoca un espectacular incendio, uno más, que sirve de pista a la policía, que se dispone a dar caza al jefe del «gang» juvenil, quien, armado con una metralleta, acorralado por el miedo, por su mismo desamparo, por la fatiga de la persecución, se refugia en la escuela del barrio. Todo rueda ya de una manera fatal. El temible joven se hace fuerte en una clase y se escuda tras los niños. Se siguen escenas espeluznantes ante los ojos espantados de las madres del barrio. La violencia de la situación (tiene antecedentes reales en una escuela de Italia asaltada por dos locos) se quiebra finalmente al debilitarse la resistencia física y moral del perseguido.

Julián JUEZ



## WILLIAM WYLER,

## O EL CINE AMERICANO

EL HOMBRE. — Durante muchos años, el cine americano ha quedado polarizado entre los dos extremos opuestos de Wyler y Ford. Ambos plenamente representativos del ambiente cinematográfico americano por excelencia, si bien estilísticamente tan distintos, tienen de común este sentido minucioso del ambiente, del encuadre y del montaje, que les ha valido el calificativo de «artesanos» del cine.

Objetivo, atento, medurado, Wyler — como tantos forjadores del cine americano — es de origen europeo. Nacido en Alsacia en 1898, se educa en Lausana y en París y trabaja en el comercio hasta que en 1919, Carl Laemmle, director de la Universal y pariente lejano suyo, le convence para ir a trabajar a América. Llegado a Hollywood, tras haber desempeñado algunos cargos burocráticos, asciende paulatinamente en la escala cinematográfica: regidor, secretario de producción, tercer ayudante de dirección, hasta quedar emplazado durante largo tiempo como director de numerosos films del oeste de segunda categoría, a veces realizados en una sola semana. Con el tiempo, las oportunidades de triunfar se consolidan; rueda algunos films más ambiciosos hasta dar en el clavo con *Desengaño* (1936), candidato al Oscar de dirección. De acierto en acierto, le sorprende la guerra en 1942, es movilizado y participa en numerosas incursiones aéreas sobre Alemania como «cameraman»; la guerra hará madurar en él unos nuevos valores insospechados, que se pondrán de manifiesto en las obras del punto álgido de su carrera. Volcado a lo humano, su cine vibra intensamente y, como si hubiera dado ya lo mejor de sí mismo, al cabo de pocos años parece descender, industrializarse, y abrir con esta actitud un interrogante lleno de dudas frente a sus últimas obras.

Wyler produce sus propias películas desde que, en la posguerra, funda con Frank Capra, George Stevens (compañeros de armas los dos) y Samuel Briskin, la «Liberty Films» que luego se fusiona con la Paramount.

Ante este esquema, podemos determinar la evolución de Wyler por una línea ondulada, apenas iniciada en sus años de aprendizaje del oficio y que comienza a elevarse con *Dead End* (1937), *Jezebel* (1938), *Cumbres borrascosas* (1939), hasta alcanzar su punto máximo con *Los mejores años de nuestra vida* (1946) y *Brigada 21* (1951). *Vacaciones en Roma* (1953) puede ser el punto de inflexión en el que la curva inicia su descenso. Wyler, dueño de un admirable oficio, no responde a lo que de él cabe esperar; si la forma no tiene secretos para él, el fondo va cediendo terreno y el equilibrio logrado en *Los mejores años de nuestra vida* se pierde. Pero analicemos con detención esta trayectoria para conocer más a fondo su aportación.

EL ESTILO. — Las coordenadas clásicas que todos los comentaristas señalan en Wyler son el análisis psicológico y el realismo social. Esto, ya de por sí, nos anuncia donde se concentra el interés del autor: el tema ocupa un lugar predominante, dado por el interés de los personajes en sí mismos y las características ambientales en que éstos se mueven. La distintiva de Wyler es la objetividad, y enseguida veremos cómo la expresa. Pero esta objetividad le viene dada tanto por la intensidad dramática como por la complejidad expositiva, intensidad y complejidad que se deducen por el gusto especial que siente el autor por las obras teatrales y novelescas. Somerset Maugham, Lillian Hellman, Emily Brontë, Sinclair Lewis, Sidney Howard, son algunos de los autores de los que se sirve Wyler para sus obras, y más de una vez se le ha reprochado este afán por la adaptación. Pero el hecho es que, a pesar de esos orígenes literarios, sus obras han quedado como modelos de cinematografía, porque su atención al tema no le ha impedido



el tratamiento cinematográfico que le era propio, sino, antes bien, el realizador ha cuidado en todo momento el lenguaje expresivo, de modo que se ha dado en su obra un perfecto equilibrio entre forma y fondo.

Característica principal del cine de Wyler ha sido siempre la utilización de planos largos, tanto en el tiempo como en el espacio. La planificación ha sido reducida al mínimo, tendiendo a la técnica de identificación entre plano y secuencia; pero esto, que a primera vista puede parecer anticinematográfico, se ha convertido, gracias al talento de Wyler, en un cine de la más pura ortodoxia y la más profunda expresividad. Alguien ha dicho que ha conseguido el máximo coeficiente cinematográfico con un mínimo de planificación. Piénsese que, por ejemplo, *Los mejores años de nuestra vida*, tiene un total aproximado de 500 planos, cuando es bien sabido que cualquier película americana normal alcanza y rebasa una cifra doble.

El artificio técnico que permite esta concentración planificadora viene servido por la llamada «profundidad de campo», característica principal y eje de todo el estilo cinematográfico de Wyler. En fotografía, sabido es que se llama profundidad de campo a la zona de claridad que se extiende delante y detrás del plano elegido. Referida al cine, acudamos a la definición concisa de Marcel Martin cuando nos dice que «se denomina rodaje en profundidad al hecho de situar los personajes y los objetos en varios planos y hacerles interpretar según una predominante longitudinal en el espacio» (1). La acción se desarrolla, pues, más en sentido paralelo que transversal en relación al eje óptico lo que ocasiona un mayor empleo de planos largos en el espacio (plano general o plano de conjunto), una menor movilidad de la cámara (sobre todo en «travellings») y una nueva concepción del montaje, en el sentido de economizar el montaje sincopado o corto (sucesión de primeros planos, campo-contracampo) para crear un montaje interno del cuadro, al desarrollarse dos o más acciones a la vez en éste. Las posibilidades cinematográficas del empleo de la profundidad de campo son insospechadas, hasta el punto que el propio Martin habla nada menos que de «la conquista suprema de la autonomía del séptimo arte».

Más de una vez, ante un empleo poco inteligente de la profundidad de campo, podrá hablarse de teatro: la cámara está quieta, mostrándonos todo, y los personajes se mueven dentro del encuadre estático. Así era usada, en efecto, en los primeros tiempos del cine, pero las nuevas escuelas supieron aprovechar sus posibilidades de expresión. El uso de película pancromática trajo consigo la abolición de este procedimiento dada su poca sensibilidad, ya que los segundos términos quedaban confusos. Para el mundo cinematográfico, la irrupción de Orson Welles con *Citizen Kane* fué una revelación, puesto que Welles redescubrió el procedimiento, con el que consiguió efectos sorprendentes. De hecho, no había sido postergado del todo, puesto que Renoir y el propio Wyler lo habían utilizado en diversas ocasiones. Precisamente, éstos son los tres nombres que han quedado más vinculados al uso de dicho procedimiento.

(1) Marcel Martín: *Estética de la expresión cinematográfica*. Libros de cine Rialp, núm. 8. Madrid, 1958.



De los tres, es Wyler quien lo usa de la manera más neutral, más objetiva. Welles, por ejemplo, acentúa intencionadamente las perspectivas mediante el uso de objetivos de gran angular, mientras que Wyler prefiere mostrar todo tal cual es, a fin de que el espectador escoja de por sí el propio centro de interés y, mentalmente, haga el «montaje» de cada escena. Este estilo, que podríamos calificar como un «normalismo», suele ser característico de Wyler, sobre todo en *Los mejores años de nuestra vida*, la película que mejor le representa; en ella, son de notar la iluminación neutra, dispuesta en el centro de la escena, y los encuadres perfectamente horizontales, con lo que consigue darnos una visión normal de cuanto viene sucediendo. En este sentido, por su analogía en lo que se refiere al encuadre y a la iluminación, *La señora Miniver* (1942) y *Los mejores años de nuestra vida* son sus películas más estrictamente objetivas.

El procedimiento citado de la profundidad de campo lo viene usando ya Wyler desde *Dead End*, o sea, mucho antes de que Welles lo pusiera en boga en el cine americano; es preciso señalar su compenetración con su operador habitual, Gregg Toland, a cuya pericia se deben muchos de los efectos logrados. A este respecto, bueno será transcribir lo que dice el propio Wyler: «He hablado extensamente con mi operador Gregg Toland. Decidimos ir en busca de un realismo tan simple como posible. La facilidad que tiene Toland de pasar sin dificultad alguna de un plano del decorado a otro... me permite desarrollar mi propia técnica de realización. Así puedo seguir una acción dada evitando los cortes. La continuidad así lograda confiere extraordinaria viveza a los planos, haciéndolos más interesantes al espectador, que estudia cada personaje a su gusto y hace por sí mismo la planificación».

Sin embargo, no se crea que Wyler deje todo el trabajo de selección al espectador y él se quede en puro expositor pasivo del drama. A menudo, la disposición de masas, la selección del encuadre y la situación de la cámara han sido estudiadas minuciosamente en función de la expresividad de la escena. Así, por ejemplo, es de gran valor el largo plano de *La loba* (1941), en que Bette Davis está sentada en medio de la escena, de forma que su rostro coincide con el centro geométrico del encuadre; Herbert Marshall aparece en primer plano y ambos sostienen un largo y duro diálogo. De pronto, Marshall, que padece del corazón, es presa de un ataque y pide a su mujer que le traiga un calmante que tiene en su habitación, en el piso superior. Bette Davis sigue inmóvil, y Marshall se levanta y sale de cuadro, para volver a entrar luego por detrás de ella; enfila la escalera y cae, vencido por el espasmo. La cámara no se ha movido en absoluto en toda la escena, y ni siquiera ha iniciado una breve panorámica horizontal para seguir a Herbert Marshall al salir del cuadro; precisamente, este estatismo de la cámara viene a subrayar la inmovilidad cruel de Bette Davis, que deja morir a su marido, sin auxiliarle en absoluto. Además, la caída por la escalera de éste nos viene dada en profundidad de campo (la cámara inmóvil ha dejado vacío el primer plano que ocupaba el marido, que ha pasado al fondo de la sala), pero con un ligero desfóque plenamente provocado, a fin de sumir en la inquietud al espectador, que ve la escena confusamente por sobre el hombro de la hierática Bette Davis.

Pero donde el empleo de la profundidad de campo alcanza mayor interés es en *Los mejores años de nuestra vida*, película en la que es ejemplar la famosa escena del bar, cuando Dana Andrews rompe con su novia por teléfono. La cámara, de nuevo inmóvil, nos muestra un plano de conjunto del interior del bar; en primer plano, a la derecha, el marino inválido aprende a tocar el piano con la ayuda de su amigo; junto a ellos, Frederick March ha inducido a Dana Andrews a que rompa con su novia, que es su propia hija. Dana Andrews va al fondo del salón, donde está la cabina telefónica, y asume el sacrificio. El espectador no le oye y apenas si puede ver sus reacciones, pero es evidente que toda su atención está puesta en este personaje, que es el centro de interés de la escena. Contrariamente a una planificación normal, Wyler nos muestra en primer plano una acción secundaria, y en profundidad de campo, la principal. La escena sólo se ve cortada por dos breves primeros planos de Frederick March, mirando al teléfono, pero jamás se nos muestra un primer plano de Dana Andrews. Vemos aquí un afortunado empleo de la profundidad de campo que, al modo de la citada escena de *La loba*, hace subir el interés dramático por el simple hecho de no mostrarnos plenamente el momento cumbre del drama; pero notemos, además, el sabio empleo del asincronismo sonoro, que nos evita oír una conversación que sabemos de antemano en qué



Perfecta aleación entre encuadre, decorado y personaje en *LA LOBA*...

va a consistir, y también la afortunada composición del encuadre.

Otros ejemplos de economía de montaje, los tenemos en la misma película: en la disputa entre Frederick March y Dana Andrews, que nos es mostrada en sólo plano medio sin recurrir a la consabida correspondencia de campo y contracampo; o durante el viaje en taxi hacia su casa, en el que, por una sabia combinación de panorámica y profundidad de campo, vemos las calles de la ciudad a través de la ventanilla y, a través del espejo retrovisor, las reacciones de los tres excombatientes al notar los cambios operados durante su ausencia.

Todos estos detalles, entre otros muchos, pudieran darnos una idea equivocada de Wyler al conceptuarlo como un mero «virtuoso» a lo Hitchcock, por ejemplo, pero no es precisamente así. Si de algo nos habla todo eso es de minuciosidad y de honradez expresiva; piénsese que los decorados de *Los mejores años* fueron contruidos en dimensiones reales y que *Brigada 21* fué rodada casi en su totalidad en interiores, sin que jamás se notara el simple ejercicio de estilo, sino una integración mutua entre fondo y forma. Además, téngase en cuenta que, para Wyler, el decorado cumple una función primordial en relación al asunto, de modo que aquél determina la psicología de los personajes. Recuérdese la perfecta representación de ambiente en *La loba* o en *La heredera* (1949), en la que la casa señorial significa una cosa distinta para cada uno de los tres protagonistas.

Precisamente, un factor ambiental caro a Wyler es la utilización de escaleras, que le sirven para subrayar el carácter de los personajes y establecer gradaciones entre ellos. Las dos películas últimamente citadas, ofrecen un claro ejemplo de las posibilidades expresivas de tal decoración, y aunque Wyler —según hemos visto— prefiera la composición horizontal y rehuya los efectos de cámara, no ha vacilado en situar a Bette Davis y a Olivia de Havilland en posiciones opuestas en las escaleras de sus casas respectivas: ángulos enfáticos para subrayar el orgullo de la primera, y tomas en picado para el temor y la humildad de la segunda.

TEMAS Y TENDENCIAS. — Junto a esta preocupación por el estilo, siente Wyler una honda preocupación por el tema de sus obras. Quedó dicho ya como la mayoría de ellas provienen del campo literario, sea de la novela o del teatro, y podemos notar como esos temas tienen algunos puntos de contacto. Si exceptuamos sus primeros «westerns», vemos en el resto de su obra una atención a problemas sociológicos y, sobre todo, a los casos psi-



cológicos extremos. *Dead End* es una diatriba contra la sociedad americana; la autoacusación aflora aquí como en tantas otras películas de otros autores que descubren las lacras del país. *Cumbres borrascosas*, *La carta* (1940), o *La loba* nos presentan tremendos casos de maldad; en su objetividad, Wyler parece no tomar partido y limitarse a mostrarnos el mal, pero sin embargo, de una manera implícita, valora la honradez y la sinceridad, de forma que estos ambientes sórdidos se condenan por sí mismos. No encontraremos en Wyler un cinismo al modo de algunos realizadores franceses, ni la ambigüedad de un Hightcock o un Welles. Hay que tener en cuenta que, llevado de su meticulosidad, Wyler cuida hasta el extremo cualquier detalle, de forma que nada hay gratuito en sus obras; a este propósito nos guiará su propia confesión: «Antes de realizar un film, es necesario que el tema me interese de tal modo que pueda consagrarle un año entero de mi vida... Antes de dar el primer golpe de manivela, trabajo durante meses con el guionista. Cuido extraordinariamente la planificación, el diálogo y escojo los actores. Si a todo esto se le añade el tiempo preciso para encontrar un tema interesante, creo que el sistema por mí adoptado de un film por año es más que suficiente».

Al sobrevenir la guerra, Wyler vive la atmósfera propia del momento. Con *La señora Miniver* contribuye a la exaltación del heroísmo popular que entonces se pone en boga; pero éste no deja de ser más que un film amable y sencillo; era preciso ahondar más, y sustituir los simples valores propagandísticos por verdaderos sentimientos humanos. La transformación no se hace esperar, y a Wyler le llega al vivir la campaña de Europa. Al regresar a su patria trae consigo el alto valor humano de *Los mejores años de nuestra vida*, en la que se pone en juego una serie de problemas de estricta actualidad: la adaptación, física y moral, de los excombatientes de regreso a la patria, y la liquidación de los problemas que la guerra ha planteado, no sólo en el frente, sino en la retaguardia: la readaptación al mundo del marino inválido; la obsesión del aviador, con la comezón que el recuerdo de la campaña ha dejado en él (la escena de Dana Andrews en el avión desmantelado, con el sonido en «off» del combate), y el conflicto amoroso entre Dana Andrews y Teresa Wright, que deciden separarse, hasta que comprueban que el amor que anida en ellos puede superar todas las pruebas. Wyler habla de nuevo para explicarnos este proceso:

«Los tres — Capra, Stevens y yo — hemos hecho la guerra, y ésta ha ejercido una profunda influencia sobre cada uno de nosotros. Sin esta experiencia, yo no hubiera hecho mi film según lo hice. Hemos aprendido a comprender mejor el mundo... Sé que Stevens no es el mismo de antes después de haber visto los cadáveres de Dachau. Hemos de confesar que Hollywood apenas si refleja el mundo y el tiempo en que vivimos». Esta transformación es un acercarse a la realidad en lo que ésta tiene de trascendente, ya por encima de intrigas novelescas y problemas simplemente psicológicos. Y precisamente, esta aventura interior, este mejoramiento del hombre, hace darle a Wyler todo cuanto encierra de mejor en sí mismo, no ya — notémoslo — en cuanto al tema, sino incluso en cuanto al estilo.

Pocos años después, ha de darnos *La heredera* y *Carrie* (1950), incidiendo en el psicologismo novelesco que tantos éxitos le proporciona, pero es en 1951 cuando, superándose a sí mismo, sublimando todo cuanto de espiritualidad haya podido adquirir en su transformación, nos da esta maravilla cinematográfica que es *Brigada 21*. En esta película, de una concisión y de una sencillez expresiva poco comunes, Wyler nos da una impresionante visión de los problemas humanos. Su protagonista es el hombre recto y duro en nombre de la justicia que, hijo él mismo de un delincuente, siente unas terribles ansias de perseguir el delito y la maldad, sin sospechar que su misma falta de caridad ha de llevarle a enfrentarse con un terrible dilema; su mujer, que pecó, no puede esperar su perdón y él se siente herido en lo más vivo de sí mismo, incapaz de sustraerse a su atávico rencor, no ya al mal, sino hacia el mismo hombre, en cuanto que pecador o delincuente. Tema hondo, de innumerables repercusiones espirituales, Wyler lo conduce hasta esta impresionante escena final en que el celoso comisario se siente morir y ve la necesidad del perdón entre los hombres; tema emotivo, no ya por su misma humanidad, sino por la clara intención cristiana que lo alumbra, el de *Brigada 21* alcanza, con mucho, el cenit de la carrera de William Wyler, hasta mostrárnoslo entrañablemente humano y

convinciente. Toda esta pobre humanidad que desfila por la comisaría del distrito espera su redención, que no ha de llegarle sino por este perdón, por esta caridad que, trasunto del amor divino, han de tenerse los hombres entre sí.

Notemos que el tema, si bien más explícito aquí en relación a sus valores positivos, incide en la temática tradicional del realizador: exposición del mal por sí mismo y en cuanto a exacerbado por obra de un personaje concreto, pero si bien antes este personaje era movido por la ambición (*La loba*), por el odio (*La carta*) o por la venganza (*La heredera*), aquí lo hace, de modo definitivo, por la caridad, que no por tardía ha de ser menor.

**TIPOLOGIA FEMENINA.** — Es natural suponer que la tendencia al análisis psicológico llevara a Wyler a crear una verdadera tipología, al enfrentar a sus héroes con los problemas del mundo en torno. De hecho, cada uno de sus personajes responde a un auténtico proceder humano, más o menos explícito, más o menos detallado, pero en todo caso convincente. Sin embargo, donde Wyler ha calado más hondo ha sido en el alma de sus personajes femeninos, y no por desmérito en el trato conferido a los masculinos, sino por la complejidad y sutileza que informan a los primeros.

La psicología masculina en Wyler nos presenta a personajes de una sola pieza, consecuentes consigo mismos, que obran y evolucionan en un transcurrir lógico. Es evidente que, en líneas generales, la psicología femenina aparece más complicada, por el hecho de poner en juego una serie de intuiciones y sentimientos a menudo no dados en el hombre; por lo mismo, el personaje femenino será siempre piedra de toque para el creador psicólogo, sea éste novelista, dramaturgo o cineasta, y en cada una de las tres artes expresivas se cuenta con una magnífica galería de ellos. No se diga que Wyler encuentra ya descritos a los personajes, por el mero hecho de hallarlos en las obras que adapta a la pantalla; el personaje existirá en cuanto a idea, pero Wyler debe traducirlo al lenguaje cinematográfico, de acuerdo con sus leyes propias, que exigen unos esquemas expositivos completamente distintos. El novelista, por ejemplo, nos describirá un personaje a través de tantas páginas como le sean precisas para hacerlo, o nos ofrecerá su dimensión dramática con numerosos episodios de la más variada índole, pero el cineasta deberá asumir una tarea de simplificación, resumir el contenido psicológico a lo preciso para que no desborde los límites físicos del film; esta tarea de síntesis, de concentración dramática, el empleo cer-



...con lo que se logra un efecto de signo contrario en *LA HEREDERA*



tero de la exposición elíptica es lo que conferirá, pues, valor a un director.

Para poner de manifiesto la antinomia hombre-mujer, en el sentido de una mayor complejidad psicológica, bastará enfren-  
tar entre sí al matrimonio de *Brigada 21*. El queda definido al momento y todos los avatares que se suceden en la película es-  
tán más en función del desarrollo dramático que del subrayado  
temperamental del personaje; en cambio, la mujer se nos presen-  
ta con unos sentimientos de mayor sutileza, trenzados de temor,  
arrepentimiento, esperanza y de una sed de perdón y compren-  
sión que el marido no le sabrá saciar, al menos explícitamente.

De manera análoga, Wyler ha humanizado otros tipos feme-  
ninos en sus películas, sobre todo el sufrido personaje de la mu-  
jer probada por el destino. Pensémos en los personajes que en-  
carnan Silvia Sydney en *Dead End*, Geraldine Fitzgerald en *Cum-  
bres borrascosas*, Olivia de Havilland en *La heredera* o Teresa  
Wright en *La loba*, *La señora Miniver* o *Los mejores años de  
nuestra vida*. También, aunque con menos convicción, dado el  
tono falsamente elegíaco del film, el tipo de Greer Garson en  
*La señora Miniver* incide en ello, al erigirse la apacible ama de  
casa inglesa en jefe de la familia ante las excepcionales circunstan-  
cias. En general, la psicología de la muchacha tierna e indefen-  
sa que, en un momento dado, se supera y asume la renunciación  
y el sacrificio, halla en Wyler al mejor exegeta y sus caracteres  
de verosimilitud se ven reforzados, no sólo por el tratamiento es-  
tilístico narrativo, sino porque tal tipo de personaje, con ser tan  
novelístico, suele ser también a menudo real.

En una esfera totalmente distinta cabrá situar a la Bette Da-  
vis de *La loba*, impresionantemente descrita en su egoísmo, or-  
gullo y desmedida ambición. Es de notar, ante esto, la prueba  
convincente de la influencia del director sobre sus actores, puesto  
que la misma Bette Davis nos había dado en *Jezabel* un persona-  
je totalmente distinto, perteneciente de lleno al primer grupo.  
Añádase a ello los procedimientos descriptivos secundarios que  
refuerzan la expresión buscada, como son, por ejemplo, los de-  
corados (recuérdese lo dicho sobre el empleo de las escaleras en  
*La loba* y *La heredera*), o el maquillaje (es de notar que, para  
*La loba*, Bette Davis fué maquillada totalmente de blanco, para  
subrayar su rigidez temperamental).

**LAS ÚLTIMAS PELÍCULAS DE WYLER.** — Con *Brigada 21*,  
Wyler alcanzó el cenit de su carrera. Esta es una película ceñida  
y justa, tanto en el estilo como en la trama. Lejos de concesio-  
nes fáciles (encuadres artificiosos para mitigar la supuesta mo-  
notonía de la unidad de lugar, final feliz a lo Hollywood, etc.);  
el autor constriñó el tema a sus límites estrictos, de modo que  
este mismo esfuerzo parecía determinar ya que la superación iba  
a ser poco menos que imposible.



Hasta dos años después, Wyler no realiza su nueva película,  
*Vacaciones en Roma*, en la que se notan variantes importantes  
en relación a su obra anterior; no tan importantes por sí mis-  
mas como por el hecho de aparecer de súbito y marcar una  
clara cesura en su estilo. Se trata de una película amable, sim-  
pática, hecha con fluidez y ritmo, que en principio demostraba  
el oficio del autor y su flexibilidad. En el fondo, era algo más:  
*Vacaciones en Roma* iniciaba un ciclo de cine rosado, todavía  
en boga, sin problemas temáticos y según líneas de atrayente  
persuasión que iban a seguir, entre otros, autores de la categoría  
de Billy Wilder y Jean Negulesco. Wyler mismo sustituyó en  
ella su tradicional estilo de montaje para darnos un montaje  
rápido, salpicado de planos cortos, a ritmo de aventuras inve-  
rosímiles que hallaban su justificación, no tanto por su preten-  
dida semejanza con hechos reales análogos como por operar so-  
bre el fácil sentimentalismo del espectador. Tal vez sólo con-  
servara, como constante dramática, la variante final de la prin-  
cesa renunciando al amor, lejanamente emparentada con el he-  
roísmo de algunas mujeres de sus anteriores films.

Pocos años más tarde se lanzó a un tema de «suspense» con  
*The Desperate Hours* (1955), la historia de tres pistoleros fuga-  
dos de la cárcel que se refugian en una casa de campo habitada  
por unos pacíficos moradores. Parece ser que tal película no  
pasó de lo espectacular.

Recientemente realizó *Friendly Persuasion* (*La ley del Se-  
ñor*) (1956), presentada el año pasado en Cannes, donde obtuvo  
nada menos que el primer premio. Se trata de un episodio de  
la guerra de Secesión, que presenta a una familia de cuáqueros  
que, por los mismos acontecimientos, se ve obligada contra su  
voluntad a usar la violencia. El hecho de obtener el premio del  
Festival sólo indica en este caso la incompetencia del Jurado  
del mismo, ya que la película ha merecido los duros juicios de  
todos los críticos de todas las tendencias y países, quienes le  
reprochan su falta de calidad, incluso técnica, y el no haber  
sabido sacar partido de los problemas planteados — la objeción  
de conciencia, el racismo, etc. — que el talento de Wyler hacia  
esperar más profundos.

Actualmente, se encuentra en Italia rodando la enésima ver-  
sión de *Ben-Hur*, en color y pantalla panorámica, que lleva to-  
das las trazas de quedar en puro film espectacular, como tantos  
otros del mismo orden que le han precedido. Pero, ante esta  
situación, parece quedar todavía en pie la esperanza que se  
desprende del balance de toda su obra anterior, tan recia y pro-  
funda, que ha venido representando, durante tantos años, el  
mejor aspecto del cine americano. William Wyler tiene la pa-  
labra.

Juan RIPOLL

La profunda humanidad de *BRIGADA 21*,  
marca el máximo acierto en la filmografía  
de Wyler.



# LA TELEVISION EN MARCHA

Por J. LOPEZ CLEMENTE

Según Arthur Knight (1), crítico de «The Saturday Review» y teorizante del cinema, para unos la televisión es ni más ni menos que «la radio con ilustraciones», mientras para el resto es «el cine en el aire».

Esto, dicho así, expresa en forma elemental y directa el carácter híbrido de la televisión, nuevo medio de entretenimiento y de información que aún no ha encontrado su manera, o estilo peculiar, aunque son muchos los matices que la distinguen del cine y no menos sustanciales las diferencias que la separan de la radio.

Hemos calificado a la TV como *medio de entretenimiento y de información*, lo que realmente es, al menos en ciertos países, pero no nos atrevemos a calificarla como arte. La vieja polémica de si el cine era o no arte, se replantea de nuevo ante la televisión. Arte o simple técnica, lo cierto es que existe, que está ahí y cada vez con mayores posibilidades futuras.

Ha nacido tan viva e impaciente que no ha tenido ni tiempo de pensar en plantearse unos postulados estéticos propios. La urgencia de su ser le ha obligado a echar mano de sus predecesores: el cine y la radio. Así, en este orden cronológico, y hoy, al cabo de unos diez años de televisión comercial, las influencias mutuas son bien patentes.

La TV ha proporcionado al cine alguno de sus más notables éxitos recientes, bastándole para ello trasplantar al celuloide obras escritas y producidas exclusivamente para el nuevo medio. Léase *Marty*, de Delbert Mann, o *Doce hombres sin piedad*, de Sidney Lumet.

A su vez, la TV ha podido sostener en Estados Unidos sus programas a través de cientos de estaciones que transmiten de diez a dieciséis horas diarias de término medio, devorando todo lo que les echen, gracias a la colaboración del cine, que, por un lado, ha facilitado muchas de sus películas de épocas pasadas, y de otro, ha prestado sus medios y valiosos recursos de movilidad e independencia para dar coherencia y continuidad a ciertos programas que sin su ayuda no habrían podido realizarse.

## LA COSA EMPEZÓ...

Empezó en el año 1932, fecha de apertura del primer estudio de televisión, en Londres. Pero siete años antes, había tenido lugar, también en la capital inglesa, el experimento descrito por John K. Newnham y que consistió en la primera teletransmisión de una imagen real, por el escocés John Logie Baird, el cual simultaneaba sus experimentos con los que realizaba al mismo tiempo que él el científico americano Jenkins.

«Dos habitaciones de Soho — dice Newnham — prove-



yeron el decorado para uno de los más dramáticos acontecimientos del mundo de la radio. Baird se impuso la tarea de transmitir una imagen, reconocible en detalle, a través de una pared, desde una habitación a otra. Un joven oficinista del piso de abajo le ayudó. Permaneció delante de los discos giratorios mientras Baird se fué a la otra habitación. El deslumbramiento producido por la luz y el calor hicieron marearse al muchacho, que empezó a sangrar por la nariz. Estaba perdiendo interés por el experimento cuando desde la otra habitación se oyó un grito del inventor. Éste podía contemplar los movimientos del muchacho a pesar de la pared que los separaba. Era una diminuta imagen, más pequeña que una carta de juego, pero en ella se podían apreciar los movimientos.»

La noticia de que se podían transmitir imágenes por el aire fué acogida muy escépticamente, pero Baird hizo una demostración oficial de su descubrimiento en 1926, sirviéndole de estrella la actriz Dame Sybil Thorndike. La imagen conseguida era muy imperfecta, pero visible. La televisión era un hecho.

Sin embargo, el antecedente de esta primera teletransmisión había que buscarlo primero en el descubrimiento del selenio por Berzelius, en 1817, y después en un golpe de azar que puso de manifiesto, en 1873, que dicho metaloide se alteraba bajo la influencia de fuertes rayos solares. Este nuevo hallazgo abrió cauce a investigaciones posteriores, encaminadas a convertir las ondas de luz en impulsos eléctricos, y mientras Nipkow, en 1884, al inventar un disco ranurado conseguía dividir la imagen en varios elementos, otros científicos pudieron demostrar el efecto de un campo magnético en luz polarizada. Por último, en 1908, A. Campbell Swinton registró un invento que era el precursor de la «Emitron», y ésta es todavía la base de la actual televisión.

Sin complicaciones científicas se puede definir la TV como el sistema de transmitir escenas a gran distancia, cambiando primero las ondas luminosas en eléctricas, y después, en el receptor, cambiando las ondas eléctricas en ondas luminosas nuevamente.

Pero volvamos al progresivo avance de la televisión. Al mismo tiempo que en Inglaterra, es decir, hacia final de los años treinta, apareció sobre el horizonte de Hollywood la sombra de este nuevo medio, al que nadie se consideró obligado a tomarle en consideración. Nadie, excepto la NBC y la CBS (National Broadcasting Corpo-

(1) «The Liveliest Art. - A Panoramic History of the Movies» - Macmillan. New York. 1957.



ration y Columbia Broadcasting System), las dos principales cadenas de emisoras de radio norteamericanas, que empezaron a programar emisiones experimentales, recibidas por los escasos cientos de receptores esparcidos por el gran territorio yanqui.

La segunda guerra mundial suspendió radicalmente toda teletransmisión, durante un período de siete años, pasados los cuales, es decir, a partir de 1946, empieza la carrera incontenible de la TV.

Antes de esta contienda, además de Inglaterra y Estados Unidos, poseían TV los países más industrialmente avanzados, capaces de crear una nueva industria electrónica, como Francia, Italia, Rusia, Japón y Alemania.

Después de la guerra comenzó una fase de esparcimiento de la televisión en países industrialmente menos desarrollados. Cuba fué el primer país cubierto de un extremo a otro por redes televisoras. Méjico y Venezuela también tomaron la delantera en la carrera de la TV.

Su puesta en marcha se ha verificado ya o está a punto de realizarse en Rumania, Yugoslavia, Bulgaria, Suecia, Noruega, Finlandia, Portugal, y se extenderá a los países del Norte de África, del Oriente Medio y de parte de Asia.

Del crecimiento experimentado en el uso de receptores de TV dará idea el hecho de que en seis años, es decir, de 1950 a 1956, se pasó en Estados Unidos de 6.600.000 aparatos a 41 millones. En Gran Bretaña, durante el mismo período de tiempo se pasó de 500.000 aparatos a 6 millones y en Rusia de 25.000 a 1.200.000. Con un número de receptores que no llega al millón (oscila entre los 400.000 y los 700.000) se hallan Francia, Italia, Japón y Alemania. Sin embargo, estos datos facilitados por la UNESCO se refieren al año 1956 y habría que tener en cuenta las ventas mensuales de receptores que se han incrementado en ocasiones hasta el número de 20.000 y 40.000 aparatos (2).

Se desprende de las cifras anteriores que la gran batalla de la televisión ha tenido lugar en los últimos ocho años. En Estados Unidos el auge del nuevo medio tuvo repercusión inmediata sobre la industria del cine, en los términos por todos sabidos. Igual, aunque en menor escala, ha ocurrido en Gran Bretaña, y está ocurriendo en Italia, y eso que hasta ahora la televisión ha sido principalmente



una diversión casera y no propiamente un espectáculo. La TV ha entrado a formar parte de la vida privada, de la vida de familia. Pero ahora parece apuntar a convertirse en espectáculo, mediante la proyección de programas en locales de pago, sobre pantalla de análogas dimensiones a las del cine corriente. Es decir, como ampliación y mejora de las sesiones que se dan actualmente en bares y salones para atraer una mayor clientela.

Nosotros, contrariamente a lo que se ha venido augurando, no creemos que la televisión constituya una amenaza mortal para el cine. Por el contrario, pensamos que

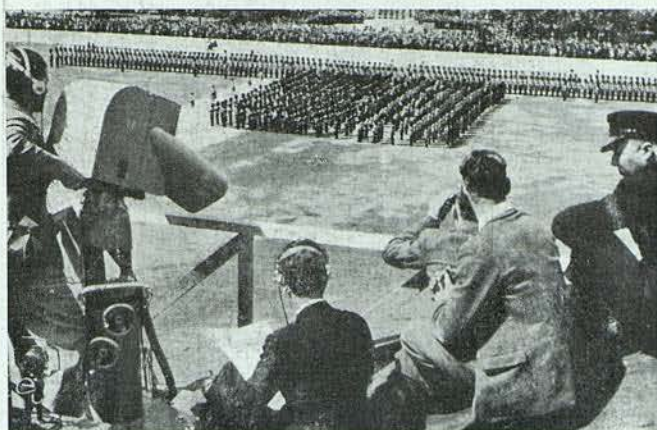
(2) Las cifras de receptores declarados en los distintos países que poseían un servicio regular de TV en 1956, son las siguientes:

Brasil	500.000	En Río y S. Pablo. Se implantarán 290 estaciones.
Cuba	275.000	Gran porcentaje en relación con su población.
Méjico	250.000	Dificultades por el carácter montañoso del país.
Puerto Rico	126.000	Impulsado por Estados Unidos.
Venezuela	100.000	TV comercial y no comercial, en competencia.
Argentina	75.000	En Buenos Aires casi exclusivamente.
Colombia	50.000	
Rep. Dominicana	7.000	
Bélgica	125.000	Necesita dos servicios para los dos idiomas del país.
Holanda	100.000	Ahora en aumento creciente.
Checoslovaquia	75.000	En Praga, Bratislava y Ostrava.
Dinamarca	50.000	
Polonia	35.000	
Suiza	20.000	
Suecia	15.000	



La televisión como teatro





La televisión como  
periodismo rabioso

si de momento ha originado una seria crisis en los Estados Unidos, la presencia de la televisión ha obligado a hacer examen de conciencia a la industria cinematográfica, y lo único que se deduce de todo ello es que le ha sentado bien; porque se ha llegado a la conclusión de que es necesario hacer forzosamente buenas películas, aunque en menor número. Exactamente igual que le pasó al teatro. Antes de la llegada del cine sonoro se hacían y estrenaban muchas obras que no duraban más que unos días en los escenarios de Broadway. Después del cine había que afinar más. Se estrenaban menos obras, pero éstas se prolongaban durante meses en las carteleras. Creemos que sucederá lo mismo en cuanto al cine y la televisión. Con respecto al teatro, se ha demostrado que la TV no le resta espectadores. Al contrario. La televisión sirve, en cierto modo, de propaganda a las obras que antes han sido dadas por las pantallas televisoras.

No hace mucho tiempo se celebraron una serie de entrevistas, sobre competencia entre cine y televisión, en una emisora de radio neoyorquina, con distintas personalidades del mundo cinematográfico norteamericano, en las que intervinieron, entre otros destacados hombres del cine, Fritz Lang, Otto Preminger, Fred Zinnemann, Boris Kaufman, Stanley Kramer y John Houseman.

La gran cantidad de capital que se necesita para poner en marcha la televisión es lo que —según Boris Kaufman— constituye el factor que hace imposible el desarrollo de la TV como medio. «Tiene que andar sobre seguro —dijo— porque hay mucho dinero comprometido. La industria cinematográfica —antes de convertirse en industria— pasó por un gran período de pruebas que fué posible porque existían menos presiones y porque el propósito fundamental no era tanto el hacer dinero como el tratar de mejorar el medio en sí mismo. Aun a costa de fracasos parciales, se hacían intentos en cada película para avanzar un paso más, que es lo importante en todas las artes.»

Con respecto al público, Zinnemann afirmó: «Creo que hay un cambio definido en lo que el público quiere. En otros tiempos existía eso que se llama hábito. Existía el hábito entre el público americano de ir al cine. Corrientemente, toda la familia iba una o dos veces a la semana al cine. Era una costumbre familiar. Esto parece haber desaparecido ahora y es evidente que la mayoría de la gente que va a ver una película lo hace no por costumbre, sino porque ha oído que es una película interesante».

«En mi opinión —la de Otto Preminger—, la televisión ha hecho por las películas lo que el cine hablado hizo por el teatro: hacerlo *especial*. Hoy hay que hacer películas con más cuidado para continuar atrayendo al público.»

Para Stanley Kramer, con cine y televisión «poseemos dos grandes medios y pienso que la mutua compenetración y el intercambio de talentos será cada vez mayor con el tiempo. Pero hay más que eso y es que el productor cinematográfico se está convirtiendo también en productor de televisión, de forma que así se compartirán los mismos talentos, las mismas glorias y las mismas limitaciones en ambos campos».

Los intereses de cine y televisión tienden a compagiarse y terminarán estos dos gigantes por llevarse como buenos hermanos.

No importa que Hollywood haya sufrido una gran transformación y que hoy sea, como antes lo fué para el cine, la meta soñada, cuajada de estudios de TV para la transmisión de «emisiones vivas» y de estudios para la confección de películas con destino a las ondas. No importa nada de esto porque este nuevo medio supone una base económica potente para la industria y una gran cantidad de trabajo, sobre todo para la gente joven que sale con sus diplomas de arte escénico de las Universidades americanas y se encuentra, en general, con las puertas de los estudios cinematográficos cerradas por hallarse la producción de películas en manos de los veteranos que forman coto cerrado, y más en estos tiempos difíciles en los que hay que arriesgar ya mucho dinero para hacer cine y no se puede dejar nada a la improvisación o a la inesperienza.

No importa tampoco que cada vez que haya un acontecimiento interesante, de tipo político, artístico o deportivo, que vaya a ser teletransmitido, los cines se resientan enormemente (ejemplo: el combate de boxeo para el campeonato del mundo entre Rocky Marciano y Archie Moore, celebrado en septiembre de 1955, que transmitido por TV llenó 129 salas en 92 ciudades), porque bajo esta modalidad de espectáculo que permite una exhibición masiva, algunas películas se podrían amortizar en una sola noche, con el consiguiente ahorro en material positivo para copias y en gastos de laboratorio.

No importa tampoco que se anuncie para un futuro inmediato la implantación de pantallas grandes en los hogares y la puesta en marcha de las transmisiones en color, porque los productores cinematográficos saben muy bien que, a la larga, al hombre le gusta salir fuera de su casa en busca de la sana diversión. Desea liberarse de su hogar, de la rutina y de los problemas que el vivir cotidiano le plantea. Le gusta también ver y ser visto, todo esto sin tener en cuenta que la televisión, con sus constantes interrupciones de los anuncios publicitarios, rompe la ilusión de las narraciones.

En España, donde aún estamos en período realmente experimental, convendrá tener en cuenta los escollos en que han tropezado otras cinematografías, para evitarlos, cuando llegue a nosotros la inevitable marea de la televisión.

J. López Clemente



## CUANDO REX INGRAM QUISO HACER DE NIZA UN HOLLYWOOD EUROPEO

Por MANUEL P. DE SOMACARRERA

Rex Ingram, muerto en Hollywood en agosto de 1950, fué uno de los más ilustres realizadores del cine mudo. Nació en Dublín (Irlanda), el 24 de marzo de 1892. Hizo allí sus estudios, y también en los Estados Unidos, siendo su nombre de pila el de Rex Fitchcock. Tenía poco más de veinte años cuando empezó a frecuentar los estudios, trabajando entonces para Edison y la Vitagraph. Era conocido sobre todo por haber dirigido algunos films de aventuras, en particular la primera versión de *El prisionero de Zenda*, en la que debutó Ramón Novarro, y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921), que hizo de Rodolfo Valentino una estrella mundial, junto a Alice Terry y Wallace Beery.

Fué Rex Ingram quien hizo construir en el corazón de la Costa Azul los primeros estudios confortables y modernos, como hasta entonces no se habían conocido en Francia. Allí rodó la primera versión de *Mare Nostrum* (1925), *El mago* (1926), el primer *Jardín de Alah* (1927) y *Baroud* (1931), que fué precisamente su único ensayo de film hablado que terminó con su carrera, antes de convertirse al islamismo dos años después.

En 1925, la Metro Goldwyn Mayer le concedió el crédito solicitado para filmar en Francia otra novela de Blasco Ibáñez. Esta vez se trataba de *Mare Nostrum*, que habían de interpretar su mujer Alice Terry y nuestro compatriota Antonio Moreno, a la sazón otro de los astros que más brillaban en el cielo cinematográfico. Aunque primero trató de instalarse en París, se fué a la *Riviera*, donde el clima convenía más a su salud, ya quebrantada por el exceso de trabajo en Norteamérica. Nada más llegar a Niza, compró una pequeña villa blanca, que había pertenecido a un coronel nizardo y estaba cerca del gran cementerio de Caucade. Después de hacerla restaurar, compró los terrenos vecinos con la idea de construir unos estudios. Tenía la ilusión de hacer de Niza un Hollywood europeo. En *Saint-Laurent du Var*, más concretamente, encontró un antiguo teatro, el estudio Iris, que no medía más de quince metros de ancho por veinticinco de largo. Todas las vidrieras estaban rotas y el alumbrado no llegaba a cuatrocientos cincuenta amperes, producidos por un motor asmático, que funcionaba cuando quería. A las cuatro cortaban la corriente porque la «central» de la villa no era bastante potente para alimentar las necesidades de un estudio, además del alumbrado público.

Rex Ingram, en vez de amilanarse, hizo recubrir el estudio con telones negros para filmar sólo con electricidad. Mandó traer de Roma los grupos electrógenos que acababan de servir para la filmación del segundo *Ben-Hur* y el primero monumental, disponiéndose con estos elementos a empezar la filmación de *Mare Nostrum*. Pero a cada momento surgía un nuevo obstáculo que hacía la situación más complicada. Los mueblistas y anticuarios de Niza se negaron a servirle, diciendo que estaban escarmentados por el trato dado a sus muebles y accesorios y el pago recibido por otras firmas cinematográficas. Tuvo que dar una garantía bancaria y pagar por adelantado, para poder comenzar la película, que se rodó en siete decorados a la

Rex Ingram entre el novelista Blasco Ibáñez y el actor Antonio Moreno



vez, a pesar de la pequeñez del estudio, debido en parte a la habilidad e ingenio del decorador.

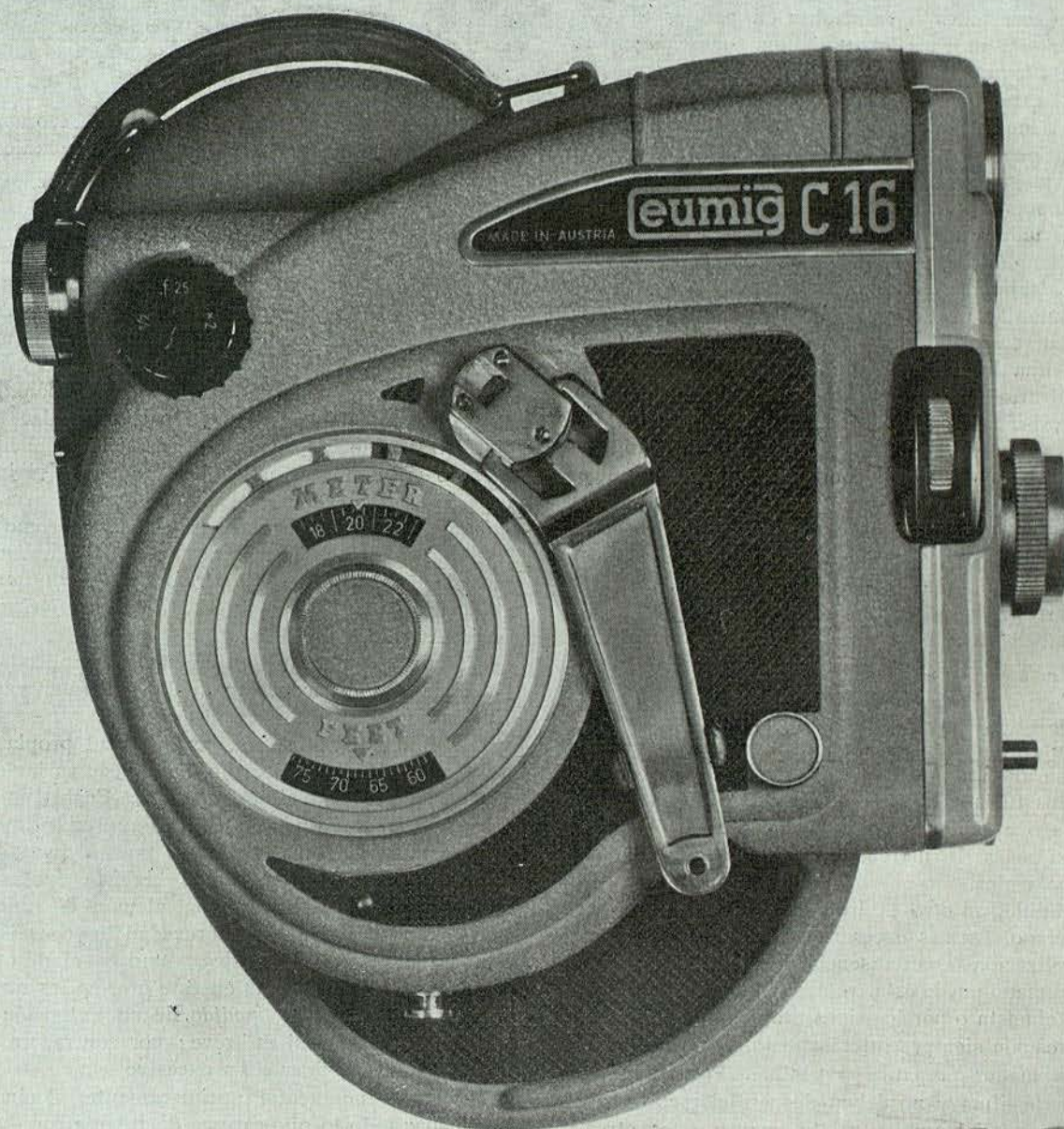
Como eran los meses de invierno, por los vidrios rotos se establecían espantosas corrientes de aire que invadían el estudio, donde era preciso dejar algunas puertas abiertas para dar paso a los cables de los electrógenos, colocados en el patio. Varios técnicos y artistas se sintieron enfermos, y hubo que suspender el trabajo. Cuando se acercaba la catástrofe, vió los estudios de la Victorina, fundados por el francés Luis Nalpas, que estaban abandonados desde hacía más de un año. Se dió prisa en adquirirlos y los fué reformando al estilo americano, después de firmar con su propietario un largo arrendamiento. La fuerza de luz era de ochocientos amperes y la corriente se interrumpía a las cuatro de la tarde, por orden municipal. Los laboratorios eran abominables, no existían instalaciones para la construcción de decorados ni se disponía de piscina ni de agua potable.

Rex Ingram lo transformó todo, a pesar de la pérdida de tiempo y dinero que suponían tales reformas. Cubrió sus ventanales con placas de cemento e hizo instalar generadores eléctricos que producían hasta cinco mil amperes. Construyó un taller de decorados, haciendo traer máquinas de las más perfectas y también alojamientos confortables para los artistas, con radiadores y lavabos de agua caliente. En fin, firmó un contrato con la ciudad de Niza, para que le proveyera de luz durante el día y la noche. De este modo pudo terminar el rodaje de *Mare Nostrum*, que consiguió casi el mismo éxito de *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, no obstante desencadenarse de nuevo contra Rex Ingram los furores de la censura alemana sobre todo. Esta película había sido interpretada por artistas de diversas nacionalidades, elegidos en los mismos países donde Blasco Ibáñez sitúa la acción de sus personajes: España, Francia e Italia.

A causa de tantos contratiempos, la casa productora americana de *Mare Nostrum* gastó más del doble de lo que hubiese costado realizar este film en Hollywood. Sin embargo, Rex Ingram dotó a Niza de unos estudios con grandes adelantos y comodidades y estuvo a punto de realizar su sueño si reveses ajenos a su voluntad no le hubieran hecho abandonarlo: ver Niza transformada en un Hollywood europeo.



eumig



c 16



# EL FILM DE EXCURSIONES Y VIAJES

## IV. - SUS MODALIDADES

El film de excursiones y viajes puede estar tan alejado de la intención documental que llegue, incluso, a prescindir de toda localización. O sea, a ofrecerse como una abstracción paisajística, sin determinación de lugar.

Esto, que parece no ser posible en cuanto a lugares muy diferenciados, como la ciudad de París, pongamos por caso, o el Monasterio de Piedra, es muy posible cuando se trata de pequeñas excursiones o vacaciones en parajes más o menos similares a muchos otros de su condición; por ejemplo, una playa, un pueblecito, un paisaje rural, o varias playas, varios pueblecitos o varios paisajes rurales. En sitios así tiene un interés muy relativo fijar la localización, ofrecerlos en la pantalla como entidad geográfica determinada, pues generalmente carecen de personalidad acusada, de notas diferenciales. Entonces es aconsejable prescindir de toda línea documental, informativa, y entregarse de lleno al placer estético de la imagen como abstracción paisajística, penetrar en su plástica y en su dinámica, y montar un a modo de ensayo bucólico, en el que tendrán relieve destacado los detalles menores, tales una flor, una lagartija, un niño...

Por el contrario, cuando se tiende a la información localista, o sea, a mostrar una población o paisaje *determinados* —fijados, incluso, en el título del film—, entonces deben rechazarse los motivos comunes. Es defecto muy corriente en films que pretenden recoger la impresión de un pueblo determinado, mostrar —a veces con prolijo detalle— alguna de las tareas agrícolas que son comunes a todos los pueblos rurales: la siega, la trilla, la vendimia. Cuando el cineísta parte de la diferenciación del lugar que ha filmado, todo su objetivo ha de ser la nota diferencial, lo que distingue aquel lugar de los demás de su género, y no aquello que se encuentra en todos.

En viajes a lugares muy alejados, que el cineísta tiene que visitar por vez primera, es aconsejable incluso proporcionarse un estudio previo del lugar mediante mapas, prospectos turísticos y colecciones de postales; todo ello encaminado a compensar, en lo posible, la obligada improvisación sobre la marcha que supone un film de excursiones y viajes.

Hemos aludido, en otro capítulo, a la intervención del elemento humano. Éste es necesario, tanto si se enfoca el tema con localización o con ausencia de ella. Ahora bien; el elemento humano puede estar representado por los acompañantes del cineísta o por los tipos propios del lugar que se visite. Éstos son siempre interesantes de recoger en su salsa, con la menor preparación posible. Forman parte del tema que se filma y no deben desperdiciarse. Dan la vibración humana del ambiente. En cuanto a los otros, los que acompañan al cineísta, pueden ser útiles como elemento decorativo o como nota de distracción.

Como elemento decorativo, cuando se carece del factor humano ambientado en el lugar que se filma, o bien el que se ofrece a mano no tiene interés, una figura, especialmente si es femenina, puede ser muy útil para romper la monotonía de un paisaje o de las piedras de una ciudad; puede dar vida y gracia a un monumento; puede

Del film  
VESPA,  
TARDOR I  
GUILLERIES



ofrecer una sugestiva nota de contraste. Pero conviene no abusar de estos recursos ya que el abuso indica un afán exhibicionista molesto para cualquier espectador que no sea el propio cineísta o sus familiares.

En una excursión a pie —mayormente en una ascensión— la cámara hará bien en recoger, de vez en cuando, las incidencias del grupo, con cuyas tomas dará mucha vida y amenidad a la sucesión posiblemente monótona del paisaje. Nunca deberá olvidarse, empero, que el objetivo primordial es el paisaje; de lo contrario lo que lograría sería un reportaje de la excursión, que sólo podría interesar a quienes han tomado parte en ella.

Cineístas dotados de un buen sentido del humor han logrado excelentes films de excursiones y viajes por vía indirecta, o sea dando, al parecer, preferencia al factor humano, con intervenciones ingeniosas, y como si el paisaje que se trataba de mostrar fuese lo secundario. Ejemplos de este estilo son *Quatre homes i un gos a Matagalls*, de Quirico Parés, y *Vespa, tardor i Guilleries*, de Jesús Angulo.

Conviene tener muy en cuenta la amplitud del tema. Un viaje largo es aconsejable subdividirlo en varios films. Entiéndase bien: no decimos en varias partes, sino en varios films distintos, con personalidad propia cada uno de ellos, con unidad de estilo, que puede variar de un sitio a otro. El excelente film de José M.<sup>a</sup> Costa *Viaje a Inglaterra y Alemania*, hubiera ganado aún en estima ofreciéndose como dos films distintos, puesto que el ambiente inglés aparecía tratado por el cineísta con un enfoque humano totalmente distinto del alemán. Y aunque así no fuese, la regla básica de la brevedad lo aconsejaría. En el film de excursiones y viajes, como en el de otro género cualquiera, y mucho más en éste que en los otros, es importante, decisiva, la *medida* de su extensión. Un film discreto se soporta si es breve; por contra, un buen film puede llegar a fatigar si es excesivo.

Esto es fundamental: primeramente, el cineísta tiene que podar todo lo que carezca de interés como tema o de calidad como fotografía y como cine; luego, si el viaje ha sido largo, dividir.

Y, ¡por Dios!, que no empiece nunca el film con los preparativos del viaje, que eso es ya un tópico sin ninguna eficacia fuera la de predisponer al espectador en contra de la película.

J. TORRELLA



# El pez grande enseña al chico

## CALLE MAYOR

Montoriol, en el n.º 25 de esta revista, elogió cumplidamente la obra cinematográfica española de J. A. Bardem *Calle Mayor*. Queremos ahora detenernos en dos puntos determinados de ella.

Uno ha sido ya puesto de relieve por varios comentaristas. Es el equilibrio logrado por Bardem entre fondo y forma. Con *Cómicos* y *Muerte de un ciclista*, Bardem dió un fuerte aldabonazo en la temática del cine español. Aquellas sus dos obras sorprendieron por la humanidad de sus asuntos, y al mismo tiempo por la audacia de su forma. Sin embargo, podía achacársele que ésta era demasiado visible, ocupaba un lugar preeminente, casi obsesivo, en el quehacer del realizador cinematográfico. En *Calle Mayor* Bardem, sin dejar de velar constantemente por la perfección narrativa y expresiva de su estilo, ha conseguido que continente y contenido se equilibraran. La técnica sigue una gráfica de ascenso y descenso paralela a la tensión argumental. A una escena tranquila, serena, de emoción suave, corresponde un tratamiento cinematográfico también sereno, clásico. A una escena de alta tensión temática — como la del salón de baile vacío — corresponde una técnica que, como señaló Montoriol, es casi expresionista.

El otro punto que queremos señalar no lo hemos leído en otra parte. Lo consideramos de especial interés para el cineísta amateur y es seguramente por ello que nosotros lo hemos captado. Se trata de la expresividad del relato filmico. Hemos puesto atención a un experimento y podemos responder del resultado: el relato de *Calle Mayor* puede ser seguido en su línea argumental básica — pasando por alto pormenores — por un espectador carente del sentido auditivo o desconocedor del idioma en que dialoguen los personajes del film. El diálogo del protagonista masculino con el intelectual de la ciudad provinciana, en la biblioteca del Casino, es la única secuencia que resultaría indescifrable; y se da la particularidad de ser también la única que podría amputársele al film sin merma de su contenido global; la única, además, que por su carácter literario — todo consiste en las frases que se ponen en boca del intelectual — desentona del valor eminentemente cinematográfico del conjunto. Los largos monólogos de la heroína, en que de hecho se convierten sus largos paseos con el falso pretendiente, no tienen valor alguno como diálogo; no son más que palabrería y palabrería con que la ilusionada muchacha da rienda suelta a su felicidad y que llegan confusas y tintineantes a los oídos del fingido novio.

Repetimos: la imagen se explica por sí misma en *Calle Mayor*, siendo el diálogo un elemento accesorio, del que puede prescindirse para la comprensión del drama.

No pretendemos sentar que toda película, para ser buena, tenga que obedecer a esta norma. Aceptamos, incluso, que en el caso de *Calle Mayor* el mérito no es atribuible precisamente a la realización de la película, sino más que nada a la concepción del tema. El drama de *Calle Mayor*, por su ausencia de conceptualismos, por la simplicidad de su estructura, se presta admirablemente a una narración cinematográfica, es decir, en imágenes. Pero esto no nos priva de que, en nuestro criterio personal, consideremos siempre a una película tanto más cinematográfica cuanto más inteligible resulte su contenido visual. Sin negar valores a obras como *Eva al desnudo* o *Hamlet*, entendemos que cuanto más fundamental sea en un film el diálogo, más deja de ser cine auténtico para acercarse a teatro filmado, pues en cine debe prevalecer la imagen. Esto lo sabe bien el cineísta amateur, que no puede contar con el soporte del diálogo y, por consiguiente, tiene que seleccionar sus temas pensando más que nada en las posibilidades de expresión visual que le ofrezcan.

BUCEADOR

## TRATAMIENTOS INOXIDABLES PARWI

Especialistas en el acabado y protección de metales contra la oxidación, por los procedimientos de «REVETEMENTS ANTICORROSIFS PARWI» - Boitsfort - Bélgica

PARWIZADO PROFUNDO  
PROCEDIMIENTO PARWI

Oficinas y Talleres:  
VERDI, 237, bajos

Teléfono 37 17 98  
BARCELONA





## CUANDO SE FILMA EN LA CALLE

Por JUAN DE LA CINETECA

Los primeros planos de personas que se toman en películas filmadas en la calle, tal como suele suceder en noticiarios o las que se hacen especialmente para ser usadas en televisión, suelen presentar un desequilibrio entre calvicies incipientes fuertemente iluminadas y mandíbulas en sombras, además de sombras pronunciadas en las partes entrantes del rostro, debajo de la nariz, en el cuello y en los huecos de los ojos, debido precisamente a que la luz no pudo distribuirse adecuadamente por caer desde lo alto toda o casi toda ella. El defecto, además, es común también a los aficionados que captan figuras en exteriores, y se presenta fatalmente en los grandes centros urbanos, donde los rayos solares apenas se cueban verticalmente entre los altos edificios. Para corregirlo, cosa que por cierto es bien fácil, bastará con tener la precaución de llevar consigo una pantalla capaz de reflejar luz. Sirve para esto cualquier superficie blanca de unos 50 cm. de lado, la cual, pese a lo que pueda parecer de primera impresión, cambiará en el acto mismo la intensidad de las sombras si se la maneja debidamente. Para comprobar el efecto que se obtiene, llévase un sujeto a la fuerte luz de mediodía en un día de sol intenso y, con el sol a espaldas del fotógrafo, nótese la sombra pronunciada que se forma debajo de la nariz. Colóquese entonces esta pantalla en posición horizontal, un poco por debajo del mentón del sujeto, y se verá como se atenúan las oscuras sombras (fig. 1).

Cámbiese ahora por completo la disposición de todos los elementos, dando vuelta hasta que el sol esté detrás del sujeto. Dado que el sol está muy alto sobre el horizonte, los rayos no incidirán en el objetivo, pero el sujeto aparecerá muy oscuro, con un halo brillante alrededor. Pero déle la pantalla y dígame que la tenga delante suyo,

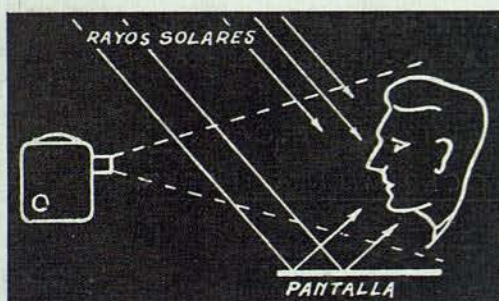


Fig. 1. — Pantalla blanca usada en posición horizontal para atenuar sombras, con el sol o la fuente luminosa delante del sujeto. La exposición será las tres cuartas partes de lo requerido sin pantalla.

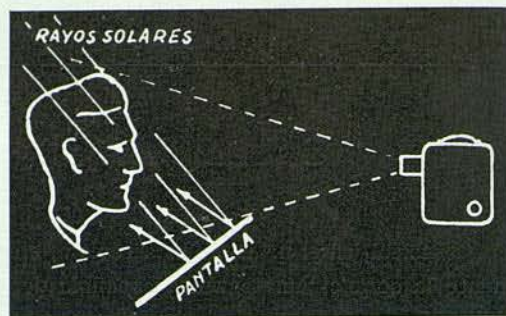


Fig. 2. — Pantalla inclinada utilizada como fuente principal de luz difusa para sujetos a contraluz. La exposición será el doble de la necesaria para luz normal detrás de la cámara sin pantalla.

como si estuviese leyendo algo en ella y en el acto la cara se le iluminará delicadamente (fig. 2).

A falta de pantalla, en un momento de apuro, puede hacer las veces un diario. Tómese un primer plano de una persona que lea un diario abierto del todo, y luego, durante la filmación, hágase que un ayudante se lo arrebate bruscamente de las manos; en la proyección se observará la notable diferencia de calidades obtenidas, diferencia que no siempre es posible captar durante el acto mismo de la toma, salvo que se tenga un ojo muy experto. La habilidad para determinar las causas y corregirlas es cosa que se adquiere sólo con la práctica.

(De Correo Fotográfico Sudamericano.)

## CAUCHOL-JOPI

MANUFACTURAS  
Y CONFECCIONES  
SANITARIAS EN  
CAUCHO, TELA Y  
PLASTICOS

BALMES, 108, 1.º

TELÉFONO 27 53 38

BARCELONA



## INTERCAMBIO DE OPINIONES

### EL CONCURSO NACIONAL ANTE LA CRITICA

Nuestro colaborador don José Palau, prestigioso crítico de "Destino", dedicó uno de sus artículos semanales al cine amateur, en ocasión de haber visto la selección proyectada en sesión pública. El artículo de Palau se extiende en consideraciones muy pesimistas respecto al cine amateur en general. Pesimistas y — en nuestra modesta opinión — un tanto desenfocadas. Véanse sus párrafos iniciales:

«Han transcurrido veinticinco años desde que escribimos nuestro primer artículo sobre el cine "amateur". Habíamos asistido a la agonía del cine mudo y nos dábamos cuenta de que el espíritu de aventura cada vez se veía más constreñido en el campo cinematográfico. Por entonces abrigábamos ciertas ilusiones con respecto a los aficionados, a los que — por lo menos teóricamente — incumbía la misión de mantener vivo aquel espíritu de aventura, con tal de defender las puras esencias de un arte, más que ningún otro, cautivo de la industria. Para nosotros ésta era la justificación y razón de ser del cine «amateur». Por supuesto, todo el mundo tiene la libertad de hacer lo que quiera con su cámara tomavistas, que puede ser un magnífico juguete doméstico, pero si de lo que se trata es de tomar en consideración al cine «amateur», éste debe ser fruto de una vocación insobornable por parte de quienes están dispuestos a rescatar el honor y la dignidad de un arte que difícilmente puede desenvolverse en un clima de libertad cuando pacta con la industria y el comercio.

En estos veinticinco años hemos vuelto varias veces sobre el tema, y ha sido para reconocer que nos habíamos hecho demasiadas ilusiones. Los resultados obtenidos no son los que razonablemente cabía esperar por parte de los que desean y buscan «otro cine», un cine que tenga en cuenta más que nada las

severas y difíciles normas de la estética cinematográfica, ya que, repetimos, ésta es para nosotros la única razón de ser de un cine «amateur» que abrigue la pretensión de enfrentarse con la crítica y con el público.»

Nuestro estimado amigo Palau podrá tener razón en considerar que el cine amateur no alcanza unos valores positivos que su arranque, hace un cuarto de siglo, hacía esperar. Podrá regatearle méritos bajo un severo punto de vista de la estética cinematográfica. Pero en cuanto al papel de "reserva de libertad" que debe jugar el cine amateur frente al pacto del profesional con la industria y el comercio, opinamos cabe reconocer que de los siete films vistos por Palau, por lo menos cuatro — acertados o no en el camino de lo cinematográfico — tienen muy poco o nada que ver con las fórmulas del cine profesional.

En cambio, Juan Francisco de Lasa, crítico temible por sus juicios tajantes y sin consideraciones de ninguna clase, dedica en "Revista" unos párrafos de elogio a tres de los films de la sesión; párrafos que vamos a reproducir por el significado que tienen, como censura del Jurado, en la pluma de nuestro amigo Lasa:

«A nosotros, en principio, nos parece muy bien que se extreme el rigor en la calificación de las películas. Efectivamente, la Medalla de Honor debe reservarse para las obras de positivo valor artístico, y quizá en certámenes anteriores había sido prodigada con exceso. Sin embargo, opinamos que los dignos miembros del Jurado han llevado las cosas demasiado lejos al negarle dicha medalla a la estupenda cinta de Medina Bardón *Primer día de caza*, película a la cual, paradójicamente, han otorgado el trofeo de «Las tijeras de plata», creado por Delmiro de Caralt para premiar «el film al que no le falte ni le sobre un palmo», o sea el film teóricamente perfecto. Nosotros insistimos en que si a *Primer día de caza* «nada le falta ni nada le sobra», automáticamente hemos de echar mano de la Medalla de Honor para destacar sus indudables valores. Porque la película

LOS PROFESIONALES  
TAMBIEN SUBEN...



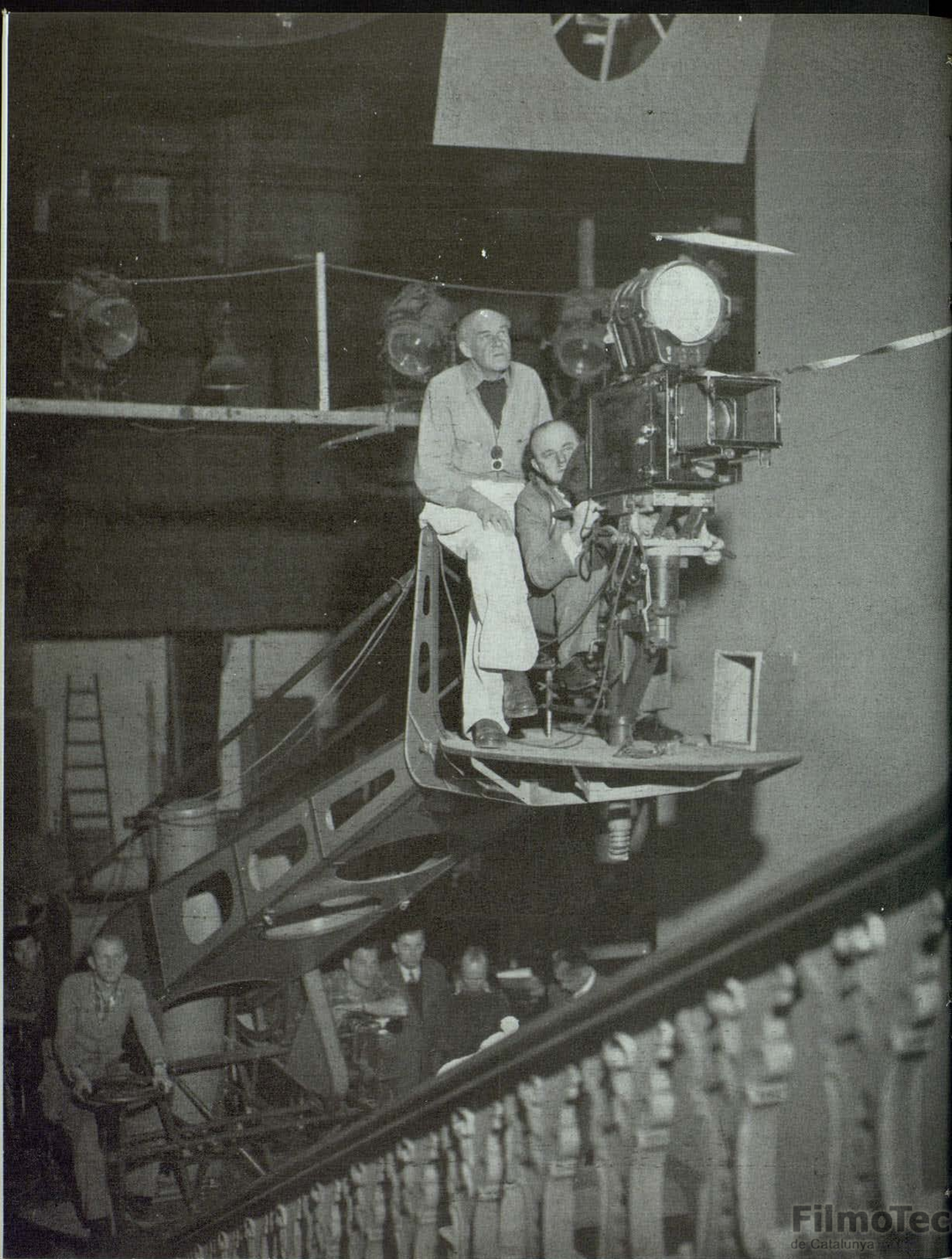
HOTEL  
**SAN BERNAT**  
Montseny

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

Los festivos,  
Misa a las 12.30

TELÉFONO 8 - MONTSENY







de Medina Bardón, además de ser netamente «amateur» por la sencilla anécdota que cuenta (la humanísima reacción de un cazador novato ante la primera pieza que se coloca a tiro), cautiva por su gracia expositiva, por la perfección del montaje y sobre todo por su naturalidad, a muchas leguas del empaque y el engolamiento que tantas veces malogran las producciones de paso estrecho. Rodada en blanco y negro, de muy breve metraje, *Primer día de caza* nos sabe a poco, que es lo mejor que podamos decir de un film. Intuimos que Medina Bardón habría podido contarnos otras sabrosísimas hazañas de su protagonista, pero, por otra parte, comprendemos sus razones para dejar de hacerlo. Tal como está, *Primer día de caza* es una deliciosa miniatura, una buena lección de cine en la que el ritmo ha sido estudiado y logrado con verdadera clarividencia hasta obtener una difícil impresión de «suspense», pese a la brevedad de la obra. Reciba, pues, el inquieto Medina Bardón, junto con sus colaboradores de Murcia, nuestra entusiasta felicitación por esta cinta, a la que nosotros no habríamos regateado el primerísimo galardón del Concurso.

En segundo lugar entre las películas exhibidas, nosotros situaríamos sin la menor vacilación la titulada *El mundo al revés*, debida a Francisco Font, de Tarrasa. Esta es, con mucho, la más conseguida cinta de este inquieto aficionado que conoce todos los secretos de la cámara cinematográfica y que aquí se revela como un verdadero maestro en la utilización de los llamados efectos especiales; la calidad plástica de las imágenes es sorprendente, y si en esta graciosa descripción de un mundo en plena inversión de valores, no todos los «gags» tienen idéntica eficacia, abundan no obstante los aciertos humorísticos que nos hacen esperar nuevas producciones de su arte, particularmente dotado para la sátira, según se deduce de *El mundo al revés*, que, a nuestro juicio, tampoco se halla muy lejos de la Medalla de Honor.

Su primera victoria es, asimismo, la mejor película de Salvador Baldé. Película limpia, sentida («sin trampa», si se me permite la expresión), desarrolla una historia infantil de seguros efectos emotivos y lo hace con una sinceridad y una ternura que de ningún modo pueden pasar inadvertidas. Baldé conduce con mano segura a los pequeños actores y obtiene planos técnicamente perfectos (como esa panorámica en el interior de la escuela) y escenas tan simpáticas como esa de la playa en que el mozalbete se imagina convertirse en general en jefe.

Hemos de aclarar, por lo que respecta a la concesión del premio tradicionalmente denominado «Tijeras de plata Delmiro de Caralt al film que no le sobre ni le falte un palmo», que en estos últimos concursos se adjudica al film de «montaje más expresivo», de forma que la paradoja señalada por Lasa no se produce, por cuanto un montaje expresivo no supone por sí solo un film perfecto.

← El guión rezaba, simplemente: «Los personajes descienden por la escalera». ¡Pero cuánto trabajo y cuánto utillaje supone esta sencilla indicación! La cámara, gracias a la grúa, desciende también por la escalera delante de los actores. Por encima de ella una «ventana» a través de la cual una lámpara de arco voltaico echa «rayos de sol». Rodaje del film alemán «Me llamo Niki».

(Grabado facilitado por nuestra colega «Der Film Kreis»)



## “LA ESTACIÓN”

No podemos imaginarnos la cantidad de «asuntos» que en una estación de término pueden encontrarse, sobre todo si tenemos tiempo suficiente para entretenernos — detalle éste muy importante, en el caso concreto — y no hemos de andar con prisas.

Empezaremos por escudriñar todos los rincones, pasar y repasar diferentes veces por un lugar adecuado, hasta poder escoger el momento oportuno en que aquel rayo de sol pasará a través de cualquier ventanal o la llegada de un tren puede deparnos la oportunidad de unos aspectos típicos interesantes.

Podemos filmar — y aquí empiezan los ejemplos — aquellas personas que, inquietas o angustiadas, llegan a la estación y consultan el reloj, con el consabido espanto o la tranquilidad (todo depende de la hora). Podemos captar los gestos de los maleteros, la llegada de los taxis... Los niños que corren detrás de sus padres o familiares. Aquellos que esperan tranquilamente junto a sus maletas... Las colas — y las discusiones, que indudablemente las habrá — frente a las taquillas. El momento de subir al tren, siempre tan laborioso (si el viaje es largo). La llegada de alguna locomotora, resoplando humo por todos los orificios... El viajero retrasado que llega justo en el último minuto...

La despedida de unos y la llegada de otros promueve siempre una gran cantidad de juegos de fisonomía que nos es preciso captar, aunque sea utilizando el teleobjetivo (que en general para estos casos es muy útil) para no distraer la atención ni atraer las miradas. Las cámaras que están provistas de un visor, en ángulo de 90 grados, pueden ser muy eficaces para este cometido de pasar desapercibidas de las personas o grupo que queramos filmar.

Tenemos también las románticas despedidas o llegadas de alguna pareja de novios... De los golosos que, ya en el mismo andén o en los quioscos, engullen la comida que les permitirá afrontar las fatigas del viaje, o aquellos semejantes que, con igual objeto, llenan sus bolsillos de los más variados manjares, desde los corrientes bocadillos a los huevos duros.

En todo caso, si «los pedazos de vida» que habremos podido impresionar en una estación no nos permiten el montaje de todo un film, habremos obtenido, por lo menos, una amplia provisión de material que puede sernos útil para otros films. Y nos habremos ejercitado, que también tiene su importancia.

(De «CINEMA PRIVÉ», n.º 172)





## SECCIÓN DE CINE AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

**AMPLIACION DEL LOCAL SOCIAL.** — Ha sido firmada la escritura en virtud de la cual el Centro Excursionista de Cataluña entra en posesión de la casa número 12 de la calle de Paradís, contigua a la número 10 que ocupa el Centro desde su fundación, y cuya adquisición permitirá una ampliación muy considerable del local social, dado que la casa número 12 alcanza el final de la calle, con vistas al ábside de la Catedral.

En el vestíbulo del Centro han sido expuestos los planos del ambicioso proyecto que proporcionará a la entidad y a sus secciones, entre ellas esta de Cinema Amateur, las instalaciones que corresponden a su categoría.

**JUNTA GENERAL.** — El 16 de julio se celebró en el salón de actos del Centro la Junta anual de la Sección. Reglamentariamente cesaba la presidencia y, con ella, toda la Comisión directiva. La Asamblea reeligió a don Felipe Sagués como Presidente y éste, a su vez, propuso la reelección de los demás miembros, con las excepciones que a continuación se explican. Don José Torrella tenía solicitado se le relevara del cargo de Secretario, en atención al tiempo que viene ejerciéndolo y a la dificultad que le supone su residencia fuera de la ciudad, aceptando, sin embargo, continuar en la Directiva como Delegado de Socios Foráneos. También causaron baja en la Directiva don José María Aymerich, por haber pasado a residir en Esparraguera; don Domingo Saret, por motivos de salud, y don José Mestres, por sus frecuentes y prolongadas ausencias en viajes de negocios.

Para cubrir la vacante de Secretario se nombró a don Carlos Almirall, letrado, quien figuraba ya en la Directiva como Vocal, y además fueron elegidos como nuevos Vocales los señores don Jesús Angulo y don Juan Brugarolas.

En resumen, la nueva Comisión Directiva queda integrada de la siguiente forma: Presidente, don Felipe Sagués; Vicepresidente, don Salvador Rifá; Secretario, don Carlos Almirall; Tesorero, don Francisco Flo; Vocales, don Delmiro de Caralt, don Domingo Giménez, don José Torrella, don Salvador Baldé, don Juan Capdevila, don Jesús Angulo y don Juan Brugarolas.

**SUGERENCIAS PARA EL CONCURSO NACIONAL.** — La Sección ha dirigido una circular a los cineastas participantes en los últimos Concursos nacionales, invitándoles a remitir sugerencias conducentes al perfeccionamiento, siempre posible, de las Bases. Dichas sugerencias, por escrito, podían presentarse hasta el 31 de agosto y el 10 de septiembre estaba prevista una reunión en el local social para comentar las ideas recibidas con cuantas personas tuviesen el gusto de asistir. A ser posible, daremos en este mismo número, a última hora, un informe de dicho acto.

## INFORMACION VARIA

### S. C. JUVENTUD TARRASENSE SECCION DE CINE AMATEUR

Como uno de los festejos de la Fiesta Mayor de Tarrasa, la activa agrupación cineística amateur, integrada en la entidad S. C. Juventud Tarrasense, ofreció una interesante velada, el 5 de julio, en la cual fué inaugurado su nuevo salón de proyec-

ción. El programa que se proyectó fué el siguiente: *Encaje de bolillos*, de Emilia M. de Olivé; *Por tierras del Mikado*, de Juan Torrens; *Credo*, de Juan Capdevila; *La gota d'aigua*, de Juan Pruna; *Carroussel*, de Enrique Fité. (Primera parte integrada por films de cineastas forasteros.) *Llum entre llàgrimes*, de Carlos Puig; *El mundo al revés*, de Francisco Font; *La espera*, de Pedro Font. (Segunda parte formada con films tarrasenses.)

### LOS BOLILLOS EN SU AMBIENTE

El documental de doña Emilia M. de Olivé, *Encaje de bolillos*, está rodado en Arenys de Munt, donde las encajeras están representadas tradicionalmente por todo el elemento femenino de la localidad, sin distinción de edades ni de condición social. Inútil decir como en Arenys era esperado el film de la señora de Olivé y el éxito con que fué acogida la velada en que, con carácter solemne y oficial, fué dado a conocer. La sesión tuvo lugar en el Centro Moral, presentada por «Amigos de Arenys de Munt» y bajo el patrocinio del Ilustre Ayuntamiento, el 20 de agosto, proyectándose, además de *Encaje de bolillos*, los siguientes films del matrimonio Olivé: *Artesanía del abanico*, *El Tibidabo*, *Escuela de ballet* y *Caballos en la ciudad*. El marido de la autora de *Encajes de bolillos*, don Juan Olivé, cuidó de la presentación y comentario de las películas.

### CURSOS DE VERANO EN EL INSTITUTO DE ESTUDIOS «CASTILLO DE PEÑÍSCOLA»

Dentro de los cursos de verano organizados por el Instituto de Estudios «Castillo de Peñíscola», de la Excm. Diputación Provincial de Castellón de la Plana, han tenido lugar dos sesiones de cine amateur, los días 15 y 16 de agosto, celebradas en el propio Castillo de Peñíscola y a cargo de los cineastas don Juan Olivé y señora y don Juan Torrens.

### SESIONES DIVERSAS

En el Club Fotográfico de Molins de Rey, como velada inaugural de su Cineclub, se celebró el 25 de mayo una sesión de cine amateur a cargo del grupo denominado «La gente joven del cine amateur», con un programa de films de Pedro Balañá, Jorge Juyol y Jorge Feliu. Buena inauguración.

En el Centro Excursionista «Sabadell» se celebraron dos sesiones de cine amateur. La primera a cargo del cineasta local don Arcadio Gili, quien ofreció las primicias de sus films *Corcho* y *Port Bo*. La segunda a cargo del cineasta barcelonés don Salvador Baldé, quien con sus films de argumento cosechó muchos aplausos.

En el Real Club de Polo, de Barcelona, el 13 de junio. Programa: *El Tibidabo*, de Juan Olivé; *Hawai* y *Por tierras del Mikado*, de Juan Torrens; *Encajes de bolillos*, de Emilia M. de Olivé; *Caballos en la ciudad*, de Juan Olivé; *Consumatum est*, e *Hibrys*, de Felipe Sagués.

En los jardines de «El Retiro», de Sitges, el 26 de junio, presentada por la Agrupación Fotográfica de aquella localidad, en colaboración con la Sociedad «El Retiro» y bajo el patrocinio del Fomento del Turismo de Sitges y del Ilmo. Ayuntamiento. Programa: *Levantina*, de Cardona; *Excursión al Kilimanjaro*, de Torrens; *Encajes de bolillos*, de la señora Olivé; *Llum entre llàgrimes*, de Puig; *Caballos en la ciudad*, de Olivé; *Cita con el mar*, de E. de la Cuadra; *Credo*, de Capdevila; *Gessen*, de Sagués; *El mundo al revés*, de F. Font.

En San Pol de Mar, el 22 de junio, organizada por el Patronato Local de Homenajes a la Vejez: *Encajes de bolillos*, de la señora Olivé; *Por tierras del Mikado*, de Torrens; *Consumatum est*, de Sagués; *Ella*, de F. Font; *Homenaje a la Vejez en San Pol de Mar* (estreno), de J. Capdevila Nogués; *Credo*, del propio Capdevila; *Hibrys*, de Sagués; *El mundo al revés*, de F. Font.

En el Real Club de Tennis del Turó, Barcelona, el 30 de julio: *Por tierras del Mikado*, de Torrens; *Ella*, de F. Font; *Consumatum est*, de Sagués; *Repórter mecánico*, de Caralt; *Encajes de bolillos*, de la señora Olivé; *Caballos en la ciudad*, de Olivé; *Hibrys*, de Sagués, y *El mundo al revés*, de F. Font.

En el Casino de Tiana, el 9 de agosto: *Escuela de ballet*, del matrimonio Olivé; *Encajes de bolillos*, de la señora Olivé; *Consumatum est*, de Sagués; *Caballos en la ciudad*, de Olivé; *Filipinas*, de Torrens; *Credo*, de Capdevila; *La gota d'aigua*, de Pruna; *Hibrys*, de Sagués; *El mundo al revés*, de F. Font.





## I CONCURSO DE TEMAS PARA CINE AMATEUR

CONVOCADO POR  
**OTRO CINE**

### FALLO

Examinados con detención los trabajos recibidos para el mismo, se otorga el Primer Premio al que lleva por título

*Idilio otoñal*, original de Agustín Contel (Barcelona), y el segundo al titulado

*Casi tarde*, original de Juan Blanquer (Sabadell).

En el próximo número de OTRO CINE serán publicados ambos trabajos premiados.

Además de éstos, han sido seleccionados otros varios originales, que se irán publicando sucesivamente en nuestras páginas.

## III CERTAMEN DE FILMS AMATEURS DE EXCURSIONES Y DE REPORTAJES

**Plazo de inscripción: 19 noviembre 1958**

## II COMPETICION DE ESTIMULO

**Plazo de inscripción: 14 enero 1959**

## III Certamen de Films Amateurs de Excursiones y de Reportajes

*Convocado por la Sección de Cinema Amateur del Centro  
Excursionista de Cataluña (Barcelona)*

### BASES

**CONCURSANTES.** — Podrán tomar parte en este Certamen los films amateurs impresionados directamente sobre película ininflamable, en cualquiera de los anchos de 16, 9½ y 8 mm. y realizados por cineístas residentes en el territorio nacional, exceptuándose aquellos films que hubiesen sido presentados en anteriores concursos de la entidad organizadora.

**TEMA.** — El tema se considera suficientemente expresado en el título del Certamen. Interesa, sin embargo, aclarar que se estimarán como films de excursiones asimismo los de viajes, y que se calificarán unos y otros en este certamen siempre que, a pesar de revestir una leve forma argumental o una sintética intención documental, prevalezca en ellos el sentido de *impresión* excursionística o viajera. Téngase en cuenta que si un film se propone el análisis a fondo de un país, comarca, localidad o

paraje, con la descripción de sus características geográficas y humanas, pasa a ser un film documental y no le corresponde el presente certamen, por lo que el Jurado considerará como no presentados aquellos films que estime como documentales. En cuanto a los films de reportajes, se entienden como tales aquellos que recojan las incidencias de un determinado acontecimiento, sin posibilidad momentánea de repetir su filmación.

**INSCRIPCION.** — Se fija un plazo para la inscripción de los films, que terminará el día 19 de noviembre de 1958, a las 20 h. Para efectuar la inscripción basta entregar, o enviar, a la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (calle Paradís, 10, pral., Barcelona), el *Sobre modelo oficial de participación*, que la propia entidad organizadora facilitará a quien lo solicite, y en el que deberá cumplimentarse el siguiente cuestionario mínimo:

- Título o lema.
- Nombre y señas del concursante.
- El número de bobinas y metraje total (recomendándose la máxima exactitud posible).
- Ancho de la película.
- La indicación «Color» o «Blanco y negro».
- La indicación «Sonoro banda óptica», si el film está sonorizado por pista fotográfica impresa en el mismo; «Sonoro pista magnética» si lo está por pista magnética adherida a la misma película; «Discos» y revoluciones de los mismos, si debe efectuarse la sonorización con acompañamiento de discos fonográficos; «Micro», si debe emplearse micrófono; «Magnetofono», si debe efectuarse con cinta o hilo magnetofónico.
- La palabra «Relieve», si el film es en tres dimensiones, con indicación del sistema, o la palabra «Apaisado», si está impresionado en esta modalidad, y su sistema.
- La palabra «Debutante», en el caso de tomar parte por primera vez en un concurso y al solo efecto de la adjudicación del premio correspondiente.
- La marca del material virgen y de la cámara empleados.
- Compromiso de provisión de aparato proyector o sonorizador especial si el film lo requiere y en las condiciones que estas bases establecen.
- Si se desea utilizar proyector propio corriente, indicando su luminosidad, pasos y si es sonoro o mudo.

Los derechos de inscripción serán: Socios de la Sección de Cinema del C. E. de C., 15 pesetas; demás concursantes, 25 pesetas, por cada film.

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

**ENTREGA DE LOS FILMS.** — Con carácter improrrogable expirará el día 25 de noviembre de 1958 a las 20 horas, el plazo de entrega de los films previamente inscritos.

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

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

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

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

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

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

Se acompañará a cada film una relación de los discos entregados para la sonorización y, en el caso de que el autor no pueda efectuarla por sí mismo o por persona delegada por él, las instrucciones que considere oportunas para la colocación de los discos.



Además se agradecerá la entrega de fotografías referentes al film. Por el hecho de entrega de estas fotos se entiende autorizada su publicación en el órgano de la Sección (revista OTRO CINE) y, de no indicarse lo contrario, la cesión a otras publicaciones.

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

**SESIONES DE CALIFICACION.** — Tendrán lugar en el local social del Centro Excursionista de Cataluña, dentro de breves días de haber expirado el plazo de inscripción, por el orden de 8, 9'5 y 16 mm.

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

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

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

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

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

**JURADO.** — Estará integrado por personas de criterio ponderado y de reconocida experiencia dentro de la cinematografía amateur. Su composición será anunciada en el tablón de anuncios de la entidad organizadora antes de finalizar el plazo de inscripción. Su número no podrá exceder de 7 ni ser inferior a 3. El Jurado valorará preferentemente el sentido cinematográfico de los films concursantes, además de sus valores técnicos y temáticos.

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

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

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

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

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

Barcelona, septiembre de 1958.

Felipe Sagués, Presidente. — Carlos Almirall, Secretario

## II Competición de estímulo 1959

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

### BASES

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

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

**INSCRIPCION Y ENTREGA DE FILMS.** — El plazo de la inscripción y entrega de films expirará el 14 de enero de 1959, a las 20 horas. Los derechos de inscripción serán de 15 pesetas para los socios y de 25 pesetas para los no socios.

**REQUISITOS PARA LA INSCRIPCION Y LA ENTREGA.** Regirán los mismos que para el III Certamen de Films amateurs de Excursiones y de Reportajes cuyas bases preceden a éstas.

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

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

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

Barcelona, septiembre de 1958.

Felipe Sagués, Presidente. — Carlos Almirall, Secretario

## ESPAÑA TRIUNFA NUEVAMENTE EN CANNES

En el Festival Internacional de Cine Amateur de Cannes el conjunto de la participación española ha vuelto a recibir este año el premio a la mejor selección extranjera. Estaba formada por los siguientes films: *La espera*, de Pedro Font; *El mundo al revés*, de Francisco Font; *Pan, amor y sintonía*, de Carlos Puig; *Su primera victoria*, de Salvador Baldé; *Rapto* 1954, de Jorge Feliu.

De estas películas, la primera, *La espera*, de Pedro Font Marcet (Tarrasa), ha merecido la Copa de la Ciudad de Cannes que se adjudica al segundo film del Festival, y la Placa de Plata equivalente al primer premio de films de argumento.

El Gran Premio del Festival fué adjudicado a *Horizons silencieux*, film procedente de Mónaco.



## Comentario al primer Festival de Cinema Amateur de la Agrupación Fotográfica de Cataluña

Organizado por la Agrupación Fotográfica de Cataluña y dentro del marco de la capilla del antiguo Hospital de la Santa Cruz, durante los días 16, 17, 19, 20, 25 y 27 del pasado mes de julio han tenido lugar las sesiones que trataban de darnos un resumen de la mejor producción cineísta amateur durante las tres épocas en que los organizadores tuvieron a bien encuadrar nuestro historial. Este propósito, de la mejor buena fe y con una ambición no común en nuestro ambiente, vióse truncado en gran parte por un desacertado planteamiento que llevó, en la realidad, a aceptar tantas películas cuantas fueron presentadas, en vez de la selección que era de necesario buen criterio haber verificado previamente. Así vimos lo bueno, lo mediocre y lo peor en una extraña mezcla que, si bien ayudó a dar color y anécdota al Festival, no habrá dejado ciertamente de equivocar a quien, a través de él y según lo prometido, haya querido hacerse con una idea aproximada de una posible calidad.

Sin salirnos del término general, diremos que no nos gustó la novedad — sacada de otros certámenes de allende, al parecer — que obliga al público a manifestarse frente a lo que encuentre de gracia o de arte durante la proyección. Esto puede dar, naturalmente, un tono festivalero; mas las obras no deben ser para esto, ni el público. Claro que en los toros también se jalea, claro; pero nosotros al cinema no lo entendemos como una serie de golpes de efecto ni de quites. El cinema debe provocar conocimiento y gozo, y en ambas cosas lo extemporáneo sobra.

Esta a manera de crónica quisiera, en su obligada generalidad, generalizar todas las sesiones vistas, todos los films proyectados, todas las tendencias manifestadas. Pero nos sentimos impotentes. El muestrario fué inmenso, vastísimo. Si algo llegará a formar escuela nuestra dentro del campo mundial del cinema amateur, será este mismo capricho sin reglas, sin influencias, sin estudios, sin maestro. Cada cual se siente un poco su profesor y su profeta y si algún parecido hallamos en todos fué el afán — ni afán siquiera, quizá — de no parecerse. Esto es la anarquía, hubiera dicho un filósofo breve.

Pero sí que esta a manera de crónica quiere hacer hincapié en el descenso de nervio de las obras, a medida que su cronología se iba haciendo más cercana. En el primer tiempo poco se dió, es cierto, pero se prometía. Ahora, cada vez más, huímos de cualquier quebradero de cabeza. Los films son plácidos, seguros, trillados, como de concurso. El aliciente parece no estar en la obra sino en algo que, como consecuencia, el film puede traer: una copa, una medalla, dos puntos más que el compañero que nos dejara atrás en el certamen último...

Nuestro cinema, pese a los concursos y al incienso que éstos derraman, se ve depauperado y en este estado no ha de querer complicarse la vida ni amar a los que se la compliquen. Nuestro cinema es pequeño-burgués, entre bizantino y medroso, no se justifica y quiere, de auténtica buena fe, que lo justifiquen. Por esto quizá, y falsamente, vemos multiplicarse los concursos.

J. S. E.

(Véase el fallo en el número anterior.)

## I Concurso de guiones de Cine Amateur Agora Fotocine-Club de Oviedo

### FALLO DEL JURADO

Premio extraordinario: Desierto.

Medalla de Honor: Desierta.

Medalla de Plata: *La balada de la ilusión*, de don José Fraile Sánchez y don J. L. Moreno Mayo, de Madrid.

Medallas de Cobre: *Un enfado pernicioso*, de don Agustín Contel, de Barcelona. — *La ratonera*, de don Luis Margalejo, de Madrid.

Menciones honoríficas: *La víspera del campeonato*, de don Agustín Contel, de Barcelona. — *El ausente*, de don Antonio Crespo, de Murcia.

*Miembros del Jurado.* — Don Manuel Sánchez-Ocaña Rubí; don Luis Alonso de la Torre; don Ramón González Jerez.

*Nota.* — AGORA ha autorizado al Jurado, a propuesta del mismo, para conceder dos Medallas de Cobre, en vez de una (base cuarta de la convocatoria), por estimar aquél a ambos guiones merecedores de ella y ser indivisible dicho premio.

### DEVOLUCIÓN DE GUIONES

Los guiones no premiados serán devueltos, por correo certificado, a cualquier dirección y señas que se nos indiquen, consignando el título del guión y, además, como condición indispensable, el lema correspondiente. Dichos datos pueden enviarse en una simple nota fechada, y sin firmar, pero bajo sobre cerrado, a la Secretaría General, Santa Susana, 35, Oviedo.

## PREMIO DE CINE "CIUDAD DE BARCELONA" 1958

Este año se separan los films de aficionados en grupo aparte y con premio de 40.000 pesetas. Los films han de ser inéditos o proyectados públicamente en Barcelona durante el año 1958. De carácter documental sobre la ciudad de Barcelona o de argumento relacionado con la misma. El plazo de admisión termina el 31 de diciembre de 1958, en el Negociado de Bellas Artes del Ayuntamiento de Barcelona.

## II Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur

SAN SEBASTIAN

### Fallo del Jurado

*Gran Premio*, desierto.

*Reportajes.* Primer premio, desierto. Segundo premio, *Mercedo andaluz*, de José M.<sup>a</sup> Cárdena (Barcelona). Mención a *Montserrat*, de Manuel Isart (Barcelona), por su ambición y aciertos parciales al tratar un tema sobrecargado de dificultades técnicas.

*Documentales.* Primer premio, desierto. Segundo premio, *Un rajoler*, de Joaquín Puigvert (Gerona).

*Fantasía.* Primer premio, desierto. Segundo premio, *Póker*, de Julián Oñate (Murcia). Mención a *Julieta y Romero*, de Pedro Sanz (Murcia).

*Argumento.* Primer premio, *El andamio*, de Rogelio Amigó (La Coruña). Segundo premio, *Première*, de Jorge Feliu y Pedro Balañá (Barcelona). Mención a *La rueda*, de Julián Oñate (Murcia), por la corrección y justeza de medios expresivos con que narra una sencilla anécdota.

*Abstracción.* Primer y segundo premios, desiertos.

Premios de cooperación. A la mejor dirección, a Pedro Balañá, por el ensayo argumental *Shock*. Al mejor guión, a *Un rajoler*, de Joaquín Puigvert. A la mejor sonorización, a *Première*, de J. Feliu y P. Balañá. A la mejor ambientación, a *La herradura*, de Antonio Artero, de Zaragoza.

Formaban el Jurado, doña Ana Mariscal, P. Félix de Landáburu y don Carlos Fernández Cuenca.

## Calendario italiano de Certámenes Internacionales

La FEDIC nos facilita la siguiente lista de competiciones que con carácter internacional se celebran en Italia y son organizadas o reconocidas por dicha Federación.

*Febrero.* Concurso Internacional de Cinematografía Deportiva de Cortina d'Ampezzo. Organizado por un Comité local, con el apoyo de la FEDIC.

*Mayo.* Festival Internacional del Film Amateur de Merano. Organizado por el Cineclub de Merano (FEDIC).



**Junio.** Festival Internacional de Cinematografía de Milán. Organizado por el Cineclub de Milán (FEDIC).

**Julio.** Festival Internacional de Cinematografía de Montecatini. Será organizado directamente por la FEDIC a partir de 1959, en la primera decena de julio.

**Agosto.** Festival Internacional de Cinematografía de Olbia (Cerdeña). Organizado por el Cineclub de Olbia (FEDIC).

**Octubre.** Festival Internacional del Film de Montaña y de Exploración de Trento. Organizado por la municipalidad de Trento y por el CAI.

**Diciembre.** Concurso Internacional de Cinematografía de Rápido. Organizado por el Cineclub del Tigullio (FEDIC).

## II Certamen de Cine Amateur Casa de la Cultura

CACERES

FALLO

**Premio Extraordinario** de la Dirección General de Cinematografía y Teatro al mejor film del Certamen, GOTAS, de Pedro Font Marcet (Tarrasa).

**Medalla de oro** concedida por el Excmo. Ayuntamiento de Cáceres, ADAGIO, de José M.<sup>a</sup> Costa Velasco (Vich).

**Medallas de plata:** IMPERATOR, de Manuel Pérez-Sala (Cáceres). LA AVENTURA DE PAPEL, de Pedro Balaña Bonvehí (Barcelona). PINCELES LOCOS, de Antonio Medina Bardón (Murcia). EL PUENTE, de Jorge Feliu (Barcelona).

**Medallas de cobre:** EXODO DE SALVACION, de Manuel Pérez-Sala (Cáceres). MERCADO ANDALUZ, de José M.<sup>a</sup> Cardona (Barcelona). VACACIONES, de José M.<sup>a</sup> Costa Velasco (Vich). LA RUEDA, de Julián Oñate López (Murcia). VISPERAS, de Sergio Schaaff (Barcelona). EL ANGEL DE LA GUARDA, de Agustín Contel (Barcelona).

**Menciones honoríficas:** EL TIO VIVO, de Domingo Vila Codina (Barcelona). JULIETA Y ROMEO, de Pedro Sanz Romera (Murcia). EL REDENTOR, de Antonio Medina Bardón (Murcia). MORISCA, de José M.<sup>a</sup> Cardona (Barcelona). JARDINES REALES, de Domingo Vila Codina (Barcelona). CLARO DE LUNA, de Agustín Contel (Barcelona). PUEBLERINA, de Luis Jiménez Cerrada (Vich).

**Premio de la Junta Nacional del Cuatricentenario de Carlos V,** a la mejor película o documental sobre Carlos V: IMPERATOR. **Premio de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas,** al mejor film de carácter histórico-cultural: IMPERATOR. **Premio del Excmo. Sr. General Gobernador Militar de Cáceres,** a la película que mejor exalte el sentimiento patrio: Desierto. **Premio de la Excmo. Diputación Provincial de Cáceres,** a la mejor película documental: IMPERATOR. **Premio de la Excmo. Diputación Provincial de Badajoz,** a la mejor película de fantasía: PINCELES LOCOS. **Premio del Instituto de Cultura Hispánica,** al mejor tema hispánico: IMPERATOR. **Premio de la Casa de la Cultura de Cáceres,** al mejor guión literario: GOTAS. **Trofeo de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña,** al film más cinematográficamente expresado: GOTAS. **Trofeo de la Agrupación Fotográfica de Cataluña,** al film de mayor calidad fotográfica: EXODO DE SALVACION. **Trofeo de la revista "Indice",** a la mejor dirección: LA AVENTURA DE PAPEL. **Trofeo de la Asociación de Caballeros de Yuste,** al mejor documental de Carlos V en Yuste: IMPERATOR. **Trofeo de la Editorial Extremadura y O. I. R.,** al film de mejor contenido religioso: ADAGIO. **Trofeo de la Joyería Pozas,** a la mejor interpretación masculina: a Juan Segúes, de Tarrasa, por su interpretación en la película GOTAS. (Concedido a título póstumo.) **Trofeo de la Joyería Serrano,** a la mejor interpretación infantil: a Jorge Contel, por su interpretación en la película EL ANGEL DE LA GUARDA. **Copa de la Casa "Javier",** a la mejor fotografía en color: IMPERATOR. **Copa "Paillard",** al mejor film de 8 mm. realizado con tomavistas «Paillard-Bolex»: LA AVENTURA DE PAPEL. **Placa "Kodak",** a la mejor película impresionada con material «Kodak»: GOTAS. **Trofeo de la Cámara de Comercio,** al film de mejores encuadres: PUEBLERINA. **Trofeo de la Delegación Provincial de Sindicatos,** al film de mayor contenido social: desierto. **Trofeo de Radio Juventud de Madrid,** a la mejor interpretación juvenil: a Mateo Badell, por su interpretación en la película LA AVENTURA DE PAPEL.

**JURADO:** Presidente, D. Juan Pablos Abril, 1.<sup>er</sup> Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Cáceres; Vocales: D. Luis Gómez Mesa, D. José Torrella Pineda, D. Carlos Porras Pasamontes, D. Víctor Gerardo García del Camino; Secretario, D. Miguel Rodríguez Bruno.

# NO HA SIDO SUPERADA



## EN MEDIA CENTURIA DE



## SUSPENSE CINEMATOGRAFICO

LA INTRIGA MAS SORPRENDENTE DE NUESTRA EPOCA

GUIÓN DE BILLY WILDER Y HARRY KURNITZ • ADAPTACION DE LARRY MARCUS • DIRIGIDA POR BILLY WILDER • PRODUCIDA POR ARTHUR HORN BLOW

EDWARD SMALL  
presenta a

TYRONE  
POWER  
MARLENE  
DIETRICH  
CHARLES  
LAUGHTON

TESTIGO  
DE CARGO

UNA PRODUCCION DE  
ARTHUR HORN BLOW  
CON  
ELSA LANCHESTER  
JOHN WILLIAMS  
DE LA NOVELA Y OBRA TEATRAL DE  
AGATHA CHRISTIE

CB  
films



UNITED  
ARTISTS





## UNION INTERNACIONAL DE CINE AMATEUR

### Concurso y Congreso Internacionales 1958 en Bad Ems (Alemania)

Del 4 al 11 de octubre se desarrolló en Bad Ems (Alemania) la XX edición del Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur, organizado por la U.N.I.C.A.

La selección española estuvo formada por los siguientes films:  
De argumento: *Primer día de caza*, de Antonio Medina Bardón (Murcia).

De fantasía: *Non serviat!*, de Felipe Sagués (Barcelona).

De documentales: *La gota de agua*, de Juan Pruna (Mataró), y *Montehermoso*, de Manuel Pérez Sala (Cáceres).

Se trasladaron a Bad Ems los señores don Delmiro de Caralt, don Felipe Sagués, don Juan Pruna y don Juan Olivé, todos ellos con sus respectivas esposas, y además don Martín Sagués. El primero de ellos, don Delmiro de Caralt, como todos los años, ostenta la representación oficial de nuestro país y forma parte del Jurado internacional.

Podemos avanzar que el año próximo se celebrará el XXI Concurso Internacional de la UNICA en Finlandia.

**Se  
la  
recomiendan  
mutuamente:**

**Airin**

**olla  
a presión**

LA PRIMERA  
FABRICADA EN ESPAÑA

el éxito de la olla  
**Airin** significa que  
sus servicios son  
insuperables.



## ÚLTIMA HORA

### LA "ÚNICA" POR TELÉGRAFO

#### España en tercer lugar

La Delegación española en el Concurso Internacional de la UNICA, celebrado este año en Bad-Ems (Alemania), nos comunica lacónicamente por telégrafo la calificación de los films españoles cuando este número de OTRO CINE se halla en prensa:

«LA GOTA DE AGUA», de J. Pruna, 2.º lugar en Documentales. «Copa Battistella» al film destacable por la originalidad de su concepción.

«NON SERVIAT», de F. Sagués, 4.º lugar en Fantasía.

«MONTEHERMOSO», de M. Pérez-Sala, 11 lugar en Documentales.

«PRIMER DÍA DE CAZA», de A. Medina Bardón, 17 lugar en Argumentos.

En la calificación por naciones, España ocupa el 3.er lugar, a pocos puntos de Francia, siendo Alemania la nación clasificada en primer puesto.

En el próximo número daremos información completa del Concurso.

## EL PAPA DEL CINE

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña y su publicación OTRO CINE se asocian al luto de la Catolicidad por la muerte de S. S. Pío XII, a quien, entre tantos otros atributos de que se hecho merecedor, bien puede reconocérsele el de *Papa del Cine*.



# EL CINE AMATEUR EN SU SALSA

*Comentarios con o sin malicia*

■ Es curioso. Capdevila tituló su documental sobre esmaltes con la traducción alemana de esta palabra: *Schmelze*. Pues bien; en una revista extranjera se cita el film de Capdevila en castellano neto: *Esmaltes*. Para que aprendamos.

■ Otro dato curioso. Pruna presentó su film *La gota d'aigua* al Concurso Nacional como documental. El jurado lo clasificó como fantasía. Y el comité seleccionador para la UNICA vuelve a considerarlo como documental. Pero lo mejor del caso es que, después de los cortes que Pruna ha hecho en su film intentando cumplir la condición seleccionadora de su revisión, resulta, según afirman los enterados, que ahora es menos documental que nunca.

■ Con esto de los tres géneros fundamentales, cineístas, jurados y público nos armamos un lío «de miedo». ¿No valdría la pena de considerar si realmente vale la pena complicarse la vida con los encasillados? Hay films que, como este de Pruna, buen encasillador será quien los encasille.

■ Los cineístas Olivé y Torrens forman un «tandem» proyeccionista que creemos tiene un promedio superior a bolo por semana. Ante los programas de las continuadas sesiones en que alternan los nombres de esos dos cineístas, y teniendo en cuenta que uno vive de la alpargata y otro del zapato, no falta quien ha dicho que el cine amateur actual va «amb una sabata i una espardenyà».

■ Parece ser que en el grupo tarraense el resultado del Concurso Nacional produjo estragos hasta el punto de promover la dimisión del Presidente. Ya estamos acostumbrados a los disgustos que el Concurso, como todos los concursos de todo orden que en el mundo han sido, produzca disgustos, pero dimitir, como consecuencia del Concurso, el Presidente de una entidad que nada tiene que ver con la organización y celebración del mismo, era algo hasta ahora desconocido. ¡Y justamente este año que los cineístas tarraenses tenían un representante en el Jurado propuesto por ellos mismos!

■ ¡Tampoco armó revuelo el Festival de la Agrupación Fotográfica de Cataluña! Tanto, que hasta temblaron las columnas de su emblema. Lo de más —el interés de reunir en unas sesiones una serie de títulos representativos del cine amateur desde su nacimiento— pasó a ser lo de menos. Lo que realmente importaba era el «medallismo».

■ Una muestra palmaria de las diferencias de criterio con que puede juzgarse una película nos la ofrece *Primer día de caza*, de Medina-Bardón. En el Concurso Nacional escala el primer lugar entre los films de argumento y, además, pesca las «Tijeras de Plata» por su montaje expresivo. En el Festival de la Agrupación Fotográfica se lleva también el premio de montaje de la 3.ª época (desde 1951). Y en San Sebastián va derechita al cesto. La distancia es como para ponerse a meditar sobre la eficiencia de los Jurados.

## El Concurso Nacional visto con humor

### JUEGO DE TITULOS

Fantasia de Argumento con moraleja Documental dedicada a todos los incomprensidos cineístas de la XXI Promoción Anual.

(Cualquier semejanza que pudiera existir entre concursantes habidos, hechos acontecidos o argumentos filmados, será una extraña coincidencia.)

Escribe: Agustín Contel.

Erase una vez que en la Barcelona típica y popular se cele-

bró un examen de obras de inspirados poetas que componían sus *Rimas* en largas y estrechas cintas de diverso color.

El lunes de una clarividente semana dió principio el torneo de esos enaluminados ingenios y cuando llegó la hora X del día H se oscureció la sala del local y un haz de luz bañó el lienzo rectangular para mostrar las facultades del primero de ellos.

Después de aparecer unas leyendas en las que se proclamaba, en un mi sostenido, lo que tan ocultamente se había inscrito en sobrecito aparte, empezó la visualización de la narrativa descriptiva.

La escena transcurría en unos *Jardines reales* de Port-Bo, lugar geográficamente situado entre *Cypress Gardens* y *Zulu-landia*.

Aparecían dos seres formando pareja. Él, era *El pastor de can Sopa*, joven alto y desgarrado de *L'Empordà*. Ella era la *Levantina*, muchacha dulce, de piel anaranjada que llevaba unas *Flowers* en el pelo y mostraba unos hermosos *Encajes de bolillos* por el borde de un insinuante escote.

Habían proyectado para el futuro:

—El meu *Desig* —decía él— es que en nuestro viaje de bodas podamos hacer una *Excursión al Kilimanjaro*, y que en mi *Primer día de caza* pueda solucionar *El nostre pa de cada dia*.

—Te *Credo* —dijo ella, poniéndose *Romántica*—, pero la U.N. I.C.A. 1955 cosa que te pido es que te conviertas en *El Redentor* de esa *Farándula* que hace marchar *El mundo al revés*.

Los dos estaban emocionados. En los ojos de la doncella amaneció una *Llum entre llàgrimes*.

Se levantaron. Hablando de sus cosas, les había sorprendido *La noche* e iniciaron el regreso *Por el camino de la raza*.

Ella, bajo el azulado hechizo del *Claro de luna*, estaba resplandeciente. Él no pudo resistir la tentación y...

...pero la muchacha, sofocada, se inclinó al suelo para coger un *Roc*. Sintió *La llamada* de *El Angel de la Guarda*, que la advertía del peligro, y huyó corriendo.

*El tío vivo* se la quedó mirando y todavía pudo ver cómo ella se calzaba *Las zapatillas de ballet* y se esfumaba entre la niebla, allá por el sendero donde el *Montchermoso* se da *Cita con el mar*.

El volumen musical elevó su tono y tres letras aparecieron sobre la imagen. Aquella *Rapsodia en color* había terminado.

Al hacerse la luz en la sala, todas las miradas se dirigieron hacia *El director* de aquel dignísimo rollo.

*El nudo* que el interfecto sentía en su garganta le impedía hablar. Estaba ilusionado y creía que aquella sería *Su primera victoria*. Se puso en pie. Dió media vuelta. Miró hacia *El andamio*, donde los jueces tenían su sede, y esperó emocionado el veredicto.

Los miembros del Jurado iniciaron *La Rueda* del conciliábulo y un momento después, como una erupción acuosa de *Los geisers de Rotorua*, se levantaron al unísono y gritaron con voz estentórea:

—¡¡Non serviat!!

—¡¡¡Corcho!!! masculló el poeta de las imágenes al entender que su obra no servía.

Y, desengañado por tal, tomó carrerilla dispuesto a saltar por *La ventana* y hacer *Piz*.

Moraleja:

Si de tu vecino ves su ingenio patear  
guarda el tuyo en tu casa, poeta,  
que lo mismo te puede pasar.

(Del «Boletín de la A. F. C.»)





Juan Segué en el rodaje de IMPROMPTU

## RECUERDO DE JUAN SEGUÉS (E. P. D.)

La acumulación de temas informativos de cine amateur en nuestro número anterior nos privó de dedicar unas líneas a la memoria de un excelente amigo desaparecido. Se trata de don Juan Segué (e. p. d.), destacadísimo intérprete de cine amateur y cineísta amateur él mismo, aunque de una sola obra: *Pinceles*.

El señor Segué vivía en Tarrasa, donde regentaba una industria propia de materiales para la construcción. Todo su contacto con el cine amateur se produjo a través del cineísta, íntimo amigo suyo, don Pedro Font, en la mayor parte de cuyos films Segué participó como protagonista. Concretamente, citaremos entre sus más brillantes interpretaciones: *Gotas*, *Impasse*, *Impromptu*, *El primer hombre*, *Tanhausser*, *Rojo y azul*.

Segué poseía una excelente formación artística y un gusto refinado. Cultivaba las artes plásticas y el canto, y fué en su ciudad uno de los adalides del «rosalismo». El cine amateur le interesó en seguida de una manera más penetrante que la mera interpretación. De hecho, resultó un colaborador eficazísimo para Pedro Font en todo cuanto comporta el rodaje de una película y terminó por realizar él mismo un film, como hemos dicho antes, en el cual personificaba como actor la caricatura de un pintor internacionalmente famoso, tanto por sus extravagancias como por su obra pictórica.

Segué ha muerto joven, víctima de una enfermedad penosa y larga, y su muerte ha sido muy sentida en Tarrasa, donde su bondad y su don de gentes le habían labrado tantísimas amistades. La última interpretación de Juan Segué para el cine amateur fué *La ventana*, de Pedro Font, en cuyo film simula una muerte en que la realidad pareció, más tarde, haberse inspirado.

Sirvan estas líneas, aunque tardías, de cariñoso recuerdo del cine amateur y sus hombres al malogrado compañero.

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

## "LA MANUAL ALPARGATERA"

OBRADOR ARTESANO

Calle Aviñó, 7 - Teléfono 22 23 98  
B A R C E L O N A

Alpargatas  
Sombreros  
Bolsos

Detall - Mayor - Exportación



BEBIDAS AMERICANAS, S. A. E. *Ant*  
HOSPITALET - BARCELONA





## Lo que puede hacer un Cineclub

No es que vengamos hoy a dar consejos ni a señalar lo que está bien o lo que está mal. Afortunadamente, en España estamos viviendo ahora un resurgir cinematográfico que promete alcanzar metas muy elevadas. Se respira una inquietud que no tiene ya, gracias a Dios, casi nada que ver con la clásica inquietud del snob al uso. Ciertamente, de vez en cuando, todavía nos tropezamos con exaltaciones exageradas de films, de escuelas y de épocas francamente rebasados, pero abunda más, por fortuna, el criterio sano y la conciencia de que el cine es algo mucho más serio y que se halla muy por encima de la simple evocación sentimental.

Hasta hace bien poco, se creía que la misión del cineclub era, simplemente, la de pasar películas. Esta idea, tan primaria como pasiva, ha ido poco a poco cediendo el paso a otra mucho más elaborada inspirada en el reconocimiento de la categoría cultural del cine. En efecto, poco horizonte podría abarcar un cineclub que se limitara a proyectar películas, más o menos buenas, más o menos viejas, y nada más. Un cineclub no es un simple local donde se proyectan películas, como en otro local cualquiera. La comprensión del cine como un hecho cultural exige que el cineclub sea, ni más ni menos, un verdadero foco de cultura cinematográfica y que sus miembros se dediquen, con la intensidad que sus medios les permitan, a comprender, estudiar y difundir el cine.

¿Cómo lograrlo? En primer lugar, cabe decir que es preciso que las ideas generales sean amplias y el punto de partida apunte muy alto. Por lo mismo que el cine es un arte complejo, sería un contrasentido y una absurda limitación dedicarse al estudio de uno solo de los aspectos del cine. La tentación más fácil es la de creer en el cine exclusivamente como hecho artístico; el «cine-arte» era un concepto válido para los ingenuos y estetas de los veinte, pero hoy no puede tener vigencia alguna. Hay que pensar en el cine en su totalidad, como arte y como industria, y analizarlo, a la vez, como un fenómeno artístico, social y comercial. De ahí se colige que en el cineclub debe tenderse a la creación de una «élite», de un núcleo restringido que dedique su atención a todo ello, aparte del resto de los socios que sólo se dejan ver el día en que hay sesión. Ese grupo minoritario, bien sea trabajando individual o colectivamente, no debe limitarse a ver películas, sino, en principio, a leer revistas y libros, a estudiar hechos concretos y, en consecuencia, a «pensar» sobre el cine. Esto, que hace pocos años era una utopía, hoy puede hacerse perfectamente gracias al movimiento surgido de intercambio, de asambleas, de publicaciones, etc.; sabido es que, en España, y desde varios sectores, se empiezan a publicar libros que hasta ahora era prácticamente imposible conocer, y que incluso han comenzado a crearse librerías especializadas, incluso para la adquisición de libros extranjeros.

Pero no debe caerse tampoco en el extremo vicioso de empacharse de esta cultura. Hay que saber elegir y hacer predominar un criterio objetivo. Lo mejor es crearse una línea de actuación y seguirla progresivamente. En trazos generales, y en plan de pura orientación, podríamos dividir el estudio del cine en dos grandes grupos: el «hecho fílmico» y el «hecho cinematográfico», es decir, el estudio concreto de lo que concierne al film en cuanto a tal (rodaje, montaje, lenguaje, etc.), y el de sus repercusiones en el mundo social (moral, ideologías, psicología del público, etc.). Desde otro punto de vista, podemos dividir el plan de estudios de este modo: la técnica (cámara, ejes, etc.) y la teoría (estudio sistemático de los teóricos). Indudablemente, el plan de enfoque y desarrollo es múltiple, y es de aconsejar que cada grupo de estudiosos se cree el suyo propio, de acuerdo a sus posibilidades y mentalidad. De todas formas, hay que insistir en que el plan en su totalidad, aunque sea desarrollado parcialmente por temporadas, sea lo más completo posible. Uno de los filones más aconsejables de explotar es el estudio progresivo de los teóricos del cine: Canudo, Dziga-Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Arheim, Spottiswoode, etc., son quienes han aportado, y aportan, al cine las ideas que lo hacen ser un medio de expresión artística. Muchos de ellos pueden conocerse directamente, y otros pueden llegarse a conocer por publicaciones que, si no existentes en España, bien pueden adquirirse sin grandes complicaciones. Además, aun en el supuesto de que sólo fuera posible obtener un solo ejemplar de alguna de sus obras, ello no es óbice, puesto que es de aconsejar la práctica de la lectura pública comentada, lo que hace que haya quien tenga que preparar y comentar y otros que la discutan, lo cual, además de ser más atrayente, es también mucho más eficaz.

En fin, hemos querido apuntar aquí unas sugerencias para nuestros cineclubs, sin que ello quiera decir que sólo existen estos caminos; éstos son infinitos y labor de cada cineclub será dar con el suyo específico, sobre el que trabajar y definir su personalidad propia. El cine así lo exige, y quien lo ama debe darse por entero a él.

OBJETIVO

## ¡Aquí, los Cineclubs!

Hemos recibido el llamamiento a las II Conversaciones Cinematográficas que para octubre convoca la Casa de Cultura de Cáceres. El tema, el cine español. Y es notabilísima la inquietud de los extremeños para estos acuciantes menesteres que, según creemos saber, han sido preparados con un alto espíritu de polémica y estudio. ¡A ver si desde Cáceres vamos a conquistar de una vez al cine español! Acordarse de Pizarro...

\*\*\*

¿Qué se creían ustedes? ¿Que en León no iba a haber un Cine Club? Pues no es verdad. El Casino de León creó una Delegación de Cine Club que luego se fusionó con el Cine Club del Seu de la misma localidad. Durante este año, que comenzaron con unas proyecciones de Mac Laren, han hecho nada menos que un ciclo francés, uno italiano y otro americano, y sabemos que preparan para la temporada que va a empezar un Concurso de Cine Amateur León-Oviedo. ¿A que sí?, ya que tratándose de Oviedo, ya nos suponemos quién irá a por el premio...

\*\*\*

El Cine Club Universitario de Las Palmas de Gran Canaria ha dado en el clavo: para cerrar el curso anterior, en pleno junio, proyectó *Las vacaciones de M. Hulot*. No puede negarse que hicieron ambiente. Y a propósito, ¿por qué hay que ir resucitando los parrafitos de Bardem y de Berlanga cuando vieron la película por primera vez en Cannes, en 1953...? Aunque poco, ha llovido lo bastante desde entonces como para encontrar otros parrafitos más originales.

\*\*\*

El Cine Club Manresa ha alcanzado la mayoría de edad. Recordamos todavía su nacimiento, y nos sorprende comprobar ahora su seriedad y eficacia. El resumen de su última temporada es francamente halagüeño, y juzguen su altura cuando les digamos que en el programa de presentación de *No matarás* figura, nada menos, que un texto del mismísimo Giovanni Papini. Enhorabuena, y haciendo nuestro su saludo de despedida, les decimos: «¡Saludos, amigos!»

\*\*\*

Para que vean lo que decimos: nos tropezamos con un programa de Manresa que lleva el título genérico de «Bellezas de Italia». Uno empezaba a lamentarse de no haber asistido a la proyección y recordaba mentalmente a las Sofías, Silvanas y Lollos..., cuando al abrir el programa, leemos estupefactos estos títulos: *Encuentro con Roma*, *Benvenuto Cellini*, *La Roma de Bernini*...

\*\*\*

El Cine Club de Oporto, en Portugal, continúa brillantemente en la brecha. Entre sus actividades cabe citar el ciclo sobre cine mejicano, que cerró *Pueblerina*, del indio Fernández, la proyec-



ción de *El furor de vivir*, y sus sesiones de cine infantil, la última de las cuales tuvo efecto a mediados de julio con la proyección del film especial realizado por María Helena Alves Costa y Mario Bonito, *O rei sempre triste*.

\*\*\*

El Cine Club de Pontevedra organizó una sesión especial con la colaboración y asistencia de los cineclubs portugueses de Viana do Castelo, Oliveira de Azemeis y Oporto, sesión en la que se dieron la mano el cine portugués y el español, que parece debieran dársele más a menudo. Se proyectaron: *Nazaré*, un cortometraje de Leitao de Barros (1927), *Douro, faina fluvial*, de Manuel de Oliveira (1930), *Viaje romántico a Granada*, de Eugenio Martín (1955), y *Cómicos*, de Bardem. Tímido nos parece todavía el contacto, pero esperamos confiados que a éste le sucedan muchos más. A ver si, entre vecinos, acabamos por conocernos.

\*\*\*

El Cine Club de Salamanca ha ido desarrollando fielmente el programa que se había trazado del estudio del cine sonoro hasta 1940. Las últimas sesiones abarcaron la obra de Wyler, de Hitchcock y de Disney. Nos parece oportunísimo reproducir una frasecita de la presentación del programa, que puede ser de gran actualidad para más de uno que anda por ahí deslumbrado por el último Hitchcock: «Alfred Hitchcock, que comenzó su carrera en el cine inglés, se verá absorbido por los modos de Hollywood y en adelante lo que hará no tendrá la altura de sus realizaciones anteriores...» Tal como me lo contaron os lo cuento.

\*\*\*

Unos decían que sí, otros decían que no... Preguntamos: ¿funciona de verdad el Cine Club de Santa Dorotea de nuestra ciudad? Hasta nosotros sólo ha llegado un programa de una sesión de un ciclo de cine de humor. Francamente, nos gustaría saber en qué quedó la cosa y si podemos contar con un nuevo Cine Club. Ustedes tienen la palabra.

\*\*\*

Se ha terminado ya el verano y, superado el paréntesis obligado de la estación, esperamos que todos nuestros amigos pongan en juego sus energías acumuladas y jueguen a ver quién lo hace mejor. La verdad es que hemos podido enterarnos de algunos proyectos, sobre todo husmeando por ahí entre los que están cerca de nosotros, y hay cosas verdaderamente explosivas. Pero bueno, no seamos ni indiscretos ni impacientes, y a ver si en el próximo número podemos levantar el velo. Y en los siguientes, a ver si podemos constatar que todo ha sido verdad.

PEPITO GRILLO



MANUAL DE INICIACIÓN CINEMATOGRAFICA. — Henri y Genevieve Agel. Ediciones Rialp. Madrid, 1958. — La educación cinematográfica como asignatura formativa está completamente descuidada entre nosotros, aunque en otros países sea un hecho. Ha sido precisamente esta realidad la que ha inducido al Cine Club Monterols, de nuestra ciudad, a editar este libro, dentro de su Colección de Libros de Cine, que tan acertadamente viene dirigiendo. Nos hallamos ante un libro sumamente atractivo, por cuanto contiene todo cuanto debiera, pero sin que sea ni excesivamente extenso ni demasiado árido; ni una síntesis ni un profundo tratado, sino un libro ágil que, sin ser un libro de texto en el sentido literal de la palabra, tampoco es un ensayo con ribetes de literatura que podrían perjudicarle. Henri y Genevieve Agel han escrito un libro para escolares franceses de segunda enseñanza que, adaptado a nuestra Patria por el Cine Club Monterols, ha venido a llenar el ostensible vacío que se sentía en este campo. No se crea, sin embargo, que se trata de un nuevo libro de divulgación, sino que viene a cumplir una misión capital: no sólo la de for-

mar a los adolescentes en el campo de la enseñanza, sino la de servir de introducción al cine a todo aquel que desconozca a fondo su mundo creador. Porque el libro, si bien habla del guión, del rodaje y del montaje, no se limita a eso tan sólo, sino que se extiende sobre problemas de producción y hacia dos campos muy interesantes y poco estudiados: el análisis del estilo de algunos grandes creadores (Chaplin, Eisenstein, Flaherty, Ford, Bresson, etc.) y el estudio de los géneros en el cine (la épopeya, el «western», la tragedia, el drama, el documental, etc.), de forma que da una visión completa del mundo del cine, tanto en el aspecto técnico como en el creador; unos capítulos finales sobre los problemas de la adaptación del teatro y la novela al cine, y del cine de vanguardia, completan el cuadro hasta darle sus justos límites, sin que se quede ni limitado ni rebasado por sí mismo.

Ante la versión española de esta obra tan compleja, hay que citar el esfuerzo del ya mencionado Cine Club Monterols, que ha adaptado a España el libro, de forma que ha ampliado el capítulo de «grandes creadores» con sendos apartados sobre Fellini y Rossellini, y ha compuesto unos apéndices valiosísimos que comprenden unas veinte fichas filmográficas sobre otras tantas películas famosas, y ha puesto al día una lista cronológica de autores y obras que constituyen la historia de sesenta años de cine. Al final de cada una de las tres partes en que se divide el libro, como también después de cada una de las fichas filmográficas, se incluyen unos cuestionarios como ejercicios de clase sobre los más variados temas, siempre en relación con lo descrito en los capítulos correspondientes. Unas listas de películas aptas y disponibles vienen a facilitar la labor de los educadores, a fin de buscar material para ilustrar las lecciones dadas.

Finalmente, citemos el valioso cuerpo de ilustraciones y el acertado prólogo de Juan Ripoll, que sitúa la obra dentro del campo bibliográfico español.

FEDERICO FELLINI. — Renzo Renzi. — Guanda, editor. — Parma, 1956. — 80 págs. — Dentro de la «Piccola Biblioteca del Cinema» que dirige Guido Aristarco, figura este volumen, que se propone definir y estudiar la compleja personalidad de Fellini. ¿Hasta qué punto lo consigue el autor? Digamos que, en principio, su planteo es perfectamente válido: pretende enjuiciar la obra de Fellini a través de su propio autor. Ya Walt Whitman nos había dicho que una obra no es una obra en realidad, sino un hombre, pero cabría preguntarse si Renzi no ha ido demasiado lejos y lo que en principio parecía permitirle abarcar mucho, ha acabado por cerrarle el paso. Nos da Renzi la biografía detallada de Fellini y nos presenta su obra como trasunto de la misma, pero hasta el punto de tergiversar las cosas y no profundizar lo suficiente sobre una obra tan compleja. Llevado de su afán, excesivamente rígido, acaba por señalar el subjetivismo felliniano como un mero narcisismo, de modo que el hombre acapara todo el interés por sobre la obra. No creemos sea ello así, pues Fellini, si no ha rehuído lo autobiográfico, ha sabido estilizarlo de forma que supera lo puramente individual hasta hacerle alcanzar categoría de universal. Este y otros tantos aspectos de su obra parecen haber sido olvidados, quién sabe si adrede, por Renzo Renzi que, a la larga, acaba por minimizar las cosas y no nos da la última visión que podría esperarse de las mismas. Así, cuando habla de la religiosidad íntima de Fellini, o pretende plantear un conflicto ideológico con alguno de sus films, como *La Strada*, que sitúa en una imaginaria pugna entre el catolicismo y el socialismo. En conjunto, el estudio de Renzo Renzi, si bien original de enfoque, nos da la impresión de ser unilateral, como dando mayor importancia a ciertos aspectos que tal vez no sean los principales. Como es norma en la cuidada colección, cierra el breve volumen la filmografía del autor estudiado y una buena selección de fotos de sus películas.

R.

### 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



## ECOS DE LA BIBLIOTECA DEL CINEMA DELMIRO DE CARALT

Una de las figuras más simpáticas de la historia y de la bibliografía cinematográfica es Louis Delluc, gran animador del cine francés y uno de los primeros teóricos del cine. Delluc había nacido en 1890 en Dordogne y murió en 1924, de resultas de un exceso de trabajo durante el rodaje de su última película, pues tenía su salud quebrantada debido a su estancia en el frente durante la primera gran guerra. Hombre inquieto e inteligente, fué periodista, poeta, novelista, dramaturgo, guionista y director cinematográfico. Casó con la famosa artista Eve Francis y fué el creador de la crítica cinematográfica tal como la conocemos hoy en los periódicos diarios, y del primer Cineclub, según el concepto que también hoy tenemos de los mismos. Tras haber trabajado como guionista en alguna de las películas de Germaine Dulac, se decidió a dirigir, y fruto de su vocación son los siguientes films: *Le silence* (1920), *Fidèle* (1921), *Le chemin d'Ernoa* (1922), *La tonnerre*, *La femme de nulle part* (1922), que es el más famoso, y *L'inondation* (1924). Son famosos sus libros de teoría y crítica cinematográficas, de los cuales se conservan en la Biblioteca los siguientes: *Cinema et compagnie* (Bernard Grasset, 1919), *Charlot* (M. de Brunoff, 1921), *La jungle du cinema* (La Sirène, 1921) y *Photogenie* (M. de Brunoff, S. A.). Este es su libro más famoso, donde expone su concepto de la teoría cinematográfica, que centra en el concepto de *photogenie*, que, según él, sintetiza el punto de contacto entre el cine y la fotografía; aparte este concepto genérico, ve en el film cuatro elementos principales: el decorado, la iluminación, la cadencia y la máscara del actor. Para mostrar su pensamiento, agudo y vario, hemos seleccionado de sus libros las siguientes frases, que no dudamos despertarán el interés de nuestros lectores:

*Estamos asistiendo al nacimiento de un arte extraordinario. Posiblemente el único arte moderno que se merece un lugar aparte, ya que es, a la vez, hijo de la mecánica y del ideal de los hombres.*

\* \* \*

*Un buen film es un buen teorema.*

\* \* \*

*El cine es la pintura en movimiento.*

\* \* \*

*La pantalla es mucho más eficaz que un discurso político sobre las masas internacionales.*

\* \* \*

*El cine pertenece a los espíritus jóvenes. Todo lo que no es joven, no está en él.*

\* \* \*

*El gran poder de este arte balbuciente reside en que es popular. En la lista de las civilizaciones se encuentran pocos medios de expresión tan directos.*

\* \* \*

*La improvisación es la gangrena de nuestro cine.*

\* \* \*

*Un argumento de película exige tanta invención y trabajo como una novela o una comedia.*

\* \* \*

*Los maestros de la pantalla son aquellos que hablan a la multitud.*

\* \* \*

*La fotogenia es la ley del cine; para conocerla hay que tener ojos que sean realmente ojos.*



Delluc

*Cuando nos damos cuenta de la acción mundial del cine, quedaremos realmente sorprendidos. Será preciso encauzar a este maestro de multitudes.*

\* \* \*

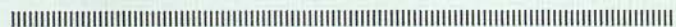
*El cine está más cerca de la poesía que todos los miles de versos alejandrinos que pululan por la literatura.*

\* \* \*

*Creo que un día el cine será —como la fotografía del porvenir— no ya blanco y negro, sino del color de la vida.*

\* \* \*

La importancia, histórica y artística, de Louis Delluc se puso de manifiesto a raíz del 25 aniversario de su muerte, cuando la crítica francesa instituyó el premio que lleva su nombre, que viene concediéndose al mejor film del año. Reproducimos en esta página el retrato que de Delluc hizo el caricaturista Becan, muy famoso en su época, y que ilustra una de las portadas de los libros del propio cineasta.



ARTÍCULOS  
FOTOGRAFICOS

**Intero**

Exposición de cámaras, accesorios y toda clase  
de material fotográfico y cinematográfico

Exposición y Ventas: FERNANDO, 39 - TEL. 22 62 45

Almacén: NAPOLES, 260 - TEL. 36 69 81

BARCELONA





## PARA CONSEGUIR UNA MEJOR PROYECCION

Por JOSÉ M.<sup>a</sup> TINTORÉ

¿Hay razón para que una proyección de 16 mm. sea netamente inferior en calidad a la del paso llamado normal, de 35 milímetros?

Esta es una pregunta a la que, por simple, nadie dudaría en dar una respuesta certera. En efecto, en locales cinematográficos de regular capacidad y dimensiones, con distancias de proyección superiores a los 15 metros y con pantallas proporcionadas a dichos locales, la película de 35 mm. da un detalle fotográfico y una calidad de sonido muy superior a si se empleara el formato de 16 mm. En consecuencia, si un día llega a prosperar la utilización de película de ancho mayor, no cabe duda alguna que los resultados técnicos habrían de ser también proporcionalmente mejores, ya que la ampliación de la imagen sería menor.

Ahora bien, si tratamos del cine instalado en salas de pequeñas dimensiones como son la mayoría de las Sociedades Recreativas, Centros Parroquiales, Clubs y cines públicos comerciales en aldeas y villorrios, con escasa distancia entre proyector y pantalla y ésta también proporcional a la sala, entonces hemos de decir que la diferencia entre utilizar proyectores de 35 mm. o de 16 mm. es casi nula y por lo tanto los resultados técnicos y artísticos semejantes, sea del paso que fuere la película y el proyector empleado.

Por este motivo se ha generalizado el cine de 16 mm. en todas estas situaciones pequeñas, ya que, con iguales resultados ante el espectador se obtiene no tan sólo una economía en los gastos (alquiler de películas, portes, manutención, etc.), sino una mayor facilidad y sencillez en la manipulación y manejo tanto de las películas como de los proyectores.

Sin embargo, son muchos los que no están satisfechos de los resultados del cine de 16 mm., sea por acusar deficiencias en la proyección de la imagen, o bien por dificultad en la perfecta audición del sonido.

Estas anomalías no son privativas de 16 mm., pues también se aprecian en las instalaciones de 35 mm., cuando éstas no están en perfectas condiciones, bien de los aparatos de proyección, de las copias de las películas o de la acústica del propio local.

En 16 mm los dos factores importantes son: proyector y película, pues no llegan a jugar un importante papel las condiciones acústicas de la sala, porque venimos refiriéndonos a locales de reducidas dimensiones y las posibles reflexiones del sonido no llegan en muchos casos a perturbar la audición del film.

A pesar de que hoy día existen buenos proyectores de 16 mm., muchas veces la mala exhibición de una película se debe a que los que manejan la máquina no ponen en su cometido el gusto y el cuidado necesario, aparte de tener el proyector completamente abandonado, la ventanilla y guías llenas de gelatina y polvo, los rodillos y presores también sucios, el lector de sonido desplazado y las lentes empañadas, todo lo cual da por resultado una exhibición deficiente.

Todas las Distribuidoras de películas procuran suministrar las copias en perfectas condiciones, pero en los sucesivos pases con proyectores mal cuidados y manos inexpertas convierten aquellas excelentes copias en celuloide rayado, perforaciones rotas, bobinas dobladas, etc., con notorio perjuicio para la vida de la copia y para aquel que tiene, prevista su proyección más tarde.

Para una mejor y más práctica proyección, las casas distribuidoras presentan las películas de 16 mm. ya montadas en bobinas, lo cual además de proteger al propio film proporciona la facilidad de su inmediata exhibición. Se suministran, pues, en

las aludidas bobinas y cerrando la última vuelta con un trozo de esparadrapo o cualquier otro adhesivo a fin de evitar que en el vaivén del transporte pueda ir desenrollándose paulatinamente, lo que produciría el deterioro de los últimos metros del film.

Debe cuidar, pues, el cliente de devolver la película en perfectas condiciones, es decir, bien arrollado y también cerrando la última vuelta con el trozo de adhesivo correspondiente para evitar el peligro que antes hemos citado. El perfecto bobinado de una película es de capital importancia y debe evitarse el que se formen crestas en las espiras, que llegarían a inutilizar la copia.

Cualquier rotura debe ser arreglada mediante un perfecto empalme, que sólo se logra rascando las dos caras del film (una levantando totalmente la gelatina y la otra suprimiendo el brillo) y utilizando buena acetona. Si no se es práctico en tal menester y no se dispone de acetona, mejor es dejar el film roto, que será reparado en los talleres de repaso de cada distribuidora. Lo que no puede admitirse es lo que hacen algunos de empalmar la película utilizando una máquina de coser a grapas o pegando el empalme con sindetikon.

Los rollos se suministran con una cantidad prudencial de colas, puestas al principio y al final. Estas colas no tan sólo sirven para el arranque del proyector, sino que protegen las últimas vueltas de la propia película, por lo tanto deben cuidar los clientes de no cortarlas, pues darían paso a que se estropearan metros de imagen que en muchos casos son de imposible reposición.

Cerrando nuestro presente comentario, repetiremos que sólo se precisa cuidado y atención al aparato de 16 mm. y una buena copia, para que con todo ello se pueda conseguir una mejor proyección.

J. M.<sup>o</sup> TINTORÉ

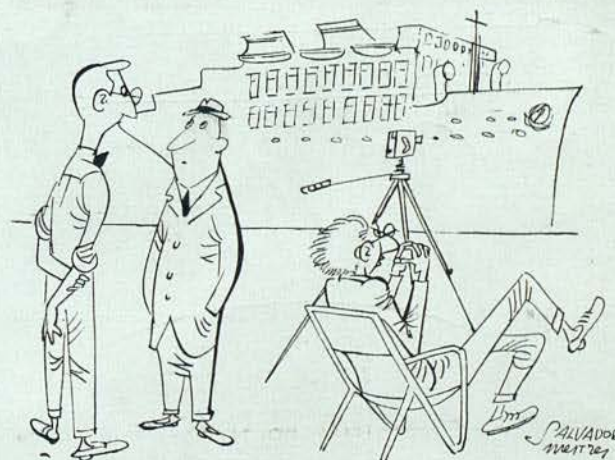
## NOTICIAS VARIAS

En vistas a la próxima temporada, se van conociendo las películas que las distintas distribuidoras presentarán en el paso de 16 mm.

La Universal ha lanzado su lista 1958-59, que comprende diez títulos, entre los que sobresalen *Sudán*, por María Montez; *La esclava del desierto*, por Iyonne de Carlo; *Raíces de pasión*, por Van Heflin; *La princesa Samarkand*, por Anne Blyth, etc.

Aries Films, en su nueva lista presenta *La taberna de Nueva Orleans*, por Errol Flynn; *Un hombre en la carretera*, por Ella Raines; *Aguas amargas*, por Milly Vitale; *Las minas del rey Salomonte*, por Bud Abbot y Lou Costello, las tres primeras de reciente estreno en Barcelona.

También se halla preparando su nueva lista la casa Lux, así como una importante casa americana que en breve iniciará sus actividades en el campo comercial del 16 mm.



### CONTRASTES

Filma en 9'5 con mentalidad de 35 mm., y lo bueno es que en este país, el cine de 35 se filma con mentalidad de 9'5.



## LIBROS DE CINE RIALP

Colección dirigida por el Cine Club MONTEROLS

Números publicados:

1. — RENATO MAY: *El lenguaje del film*. 100 ptas.
2. — JEAN D'YVOIRE: *El cine redentor de la realidad*. 75 ptas.
3. — HENRI AGEL: *Vittorio de Sica*. 75 ptas.
4. — S. EISENSTEIN: *Teoría y técnica cinematográficas*. 100 ptas.
5. — LEO LUNDERS: *Los problemas del cine y la juventud*. 75 ptas.
6. — V. PUDOVKIN: *Lecciones de cinematografía*. 75 ptas.
7. — S. y M. GIUGLARIS: *El cine japonés*. 100 ptas.
8. — MARCEL MARTIN: *Estética de la expresión cinematográfica*. 100 ptas.
9. — HENRI y GENEVIEVE AGEL: *Manual de iniciación cinematográfica*. 100 ptas.
10. — RENE LUDMANN: *Cine, fe y moral*. 70 ptas.
11. — RENATO MAY: *Cine y televisión* (en prensa).
12. — HENRI AGEL: *¿El cine tiene alma?* 70 ptas.

Ediciones RIALP

Preciados, 35  
MADRID

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5"

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

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS  
FERLANDINA, 20  
TELÉFONO 31 07 39  
BARCELONA

## BANDA SONORA

«El pájaro de fuego», de Igor Strawinsky

Marca: DECCA RGD 50013.

Grabación: 78 r.p.m.

Intérprete: Orquesta Filarmónica de Londres.

### COMENTARIO:

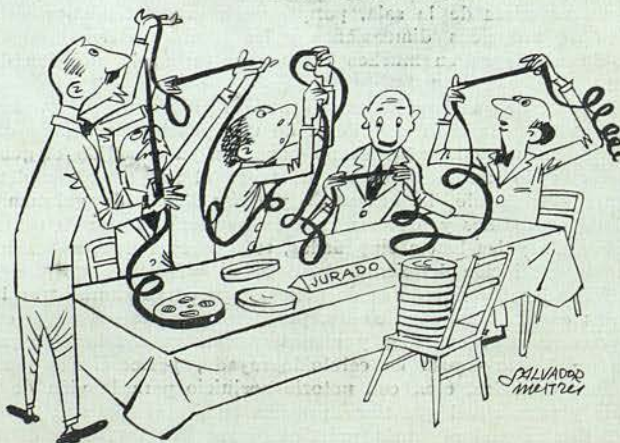
«El Pájaro de Fuego» es el primer ballet de Strawinsky y la primera gran obra que presenta al mundo entero.

El tema de este ballet se desarrolla en los jardines encantados del rey Kostchei, que nos son presentados por unos dibujos graves de los bajos al unísono. El ritmo inicial se reproduce en trémolos con acompañamiento sincopado de los bajos que da paso a la danza del pájaro de fuego. Este se libra a un pasaje brillantísimo que desde el punto de vista de la instrumentación resulta un prodigio, con el empleo de flautas y registro agudo del viento y las intervenciones coloristas del arpa. El pájaro es sorprendido en su danza, y sólo puede recobrar su libertad tras largas súplicas y entregar una pluma a su cazador, con la que podrá reclamar su auxilio en caso de necesidad. La escena de la súplica del pájaro, es una melodía muy hermosa que, salvo unas cortas variaciones, transcurre con gravedad.

Ya en poder del secreto de los jardines encantados, el joven asiste al juego de las princesas. La danza de las princesas constituye una preciosa melodía que queda confiada a los instrumentos de viento. Al final de la escena la orquesta nos hace oír una maravillosa cantinela que apoya, en éxtasis, unos acordes impalpables de la cuerda.

Aparece el Rey Kostchei que se libra a su danza infernal. Un acorde seco de toda la orquesta da paso a su ritmo impetuoso y persistente. El joven es sorprendido y la ansiedad del ambiente se encuentra plenamente lograda en la partitura. A la danza infernal sucede la «berceuse». La trompa es la que se encarga esta vez de conducir la melodía bellísima, acompañada por unas notas del arpa en sonidos armónicos. El encanto de la escena es insuperable.

La culminación de toda la obra se alcanza con el final, en el que una vez deshecho el encantamiento que pesa sobre todos los personajes, recobran éstos su personalidad real. La orquesta se entrega a un himno de alegría que se desarrolla a modo de gran coral. La sonoridad va creciendo paulatinamente hasta alcanzar su máxima fuerza y cuando ésta es lograda, se añaden a los acordes solemnes unos ricos matices y efectos, cuyos valores sonoros parece incomprensible puedan arrancarse de una orquesta sinfónica.



Era un Concurso tan modesto, tan modesto, que no tenían proyector.



# EQUIP

16 <sup>m</sup>/<sub>m</sub>  
UNIVERSAL



## Pan-Cinor 4

17,5 a 70 mm y 25 a 100 mm

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

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

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

**Télécinor** 4,5 de 145 mm



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

**FilmoTeca**  
de Catalunya



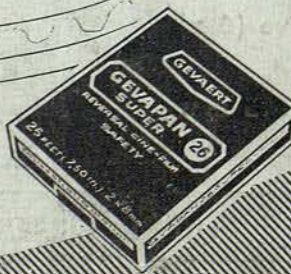


**filme con**

**GEVAERT**

y asegurará  
el éxito de sus  
película

8 mm.  
9 1/2 mm.  
16 mm.



CRISOL

**FilmoTeca**  
de Catalunya