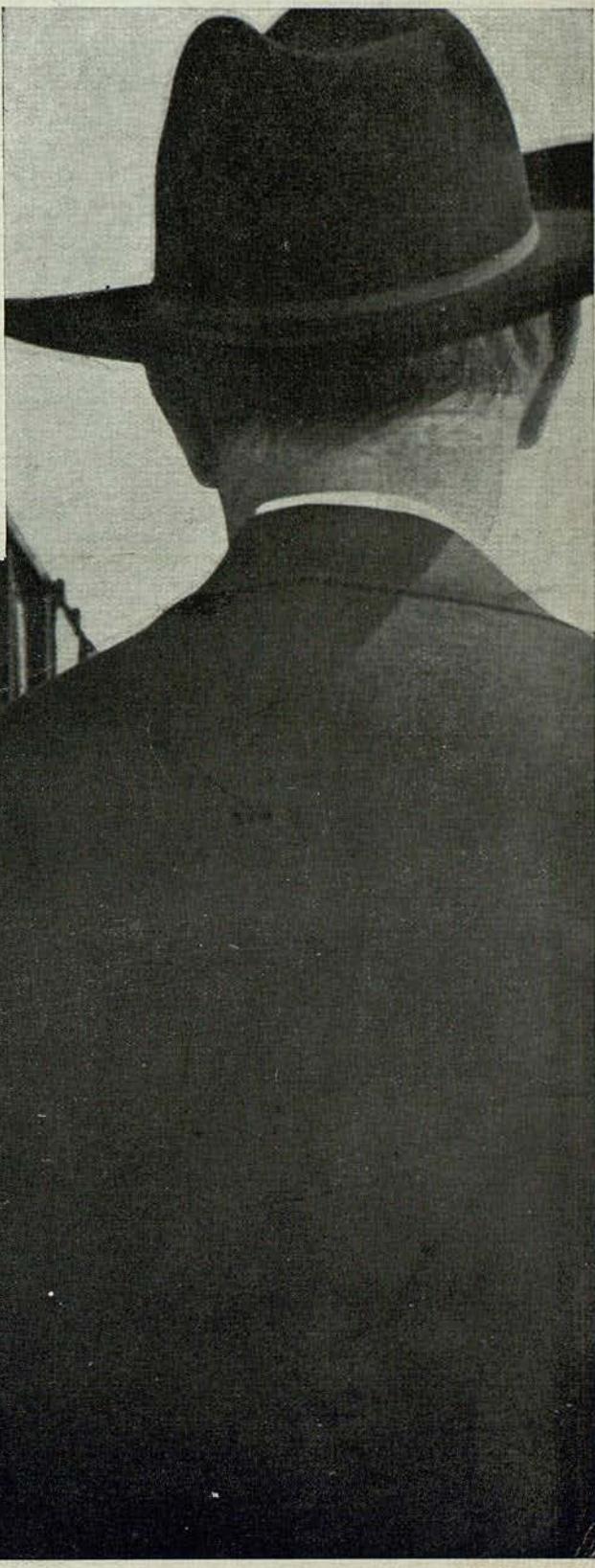


AÑO VII - 1959 - N.º 35

MARZO - ABRIL

# otro cine





# PAILLARD

lanza su CAMARA

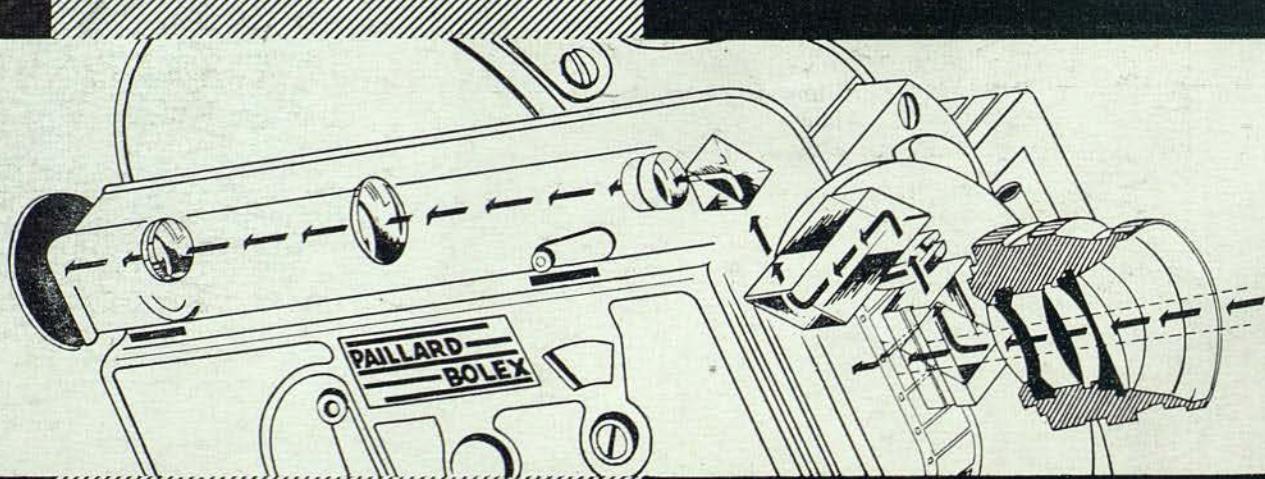
## H 16 REFLEX:

*seguridad absoluta*

Esta cámara universal y precisa, permite verdaderamente abarcar todos los dominios del cine. Su dispositivo de visión REFLEX asegura un encuadre exacto del tema filmado y un enfoque preciso en la distancia.

Comporta, además, las ventajas siguientes:

- Visión continua y posibilidad de modificar el enfoque durante la toma de vistas.
- Estimación de la profundidad de campo y posibilidad de obtención de efectos artísticos provocando, a voluntad, imágenes parcialmente nítidas y "flous".
- Apreciación de la luminosidad de la zona filmada, evitando grandes errores de diafragma.
- Control del filtro utilizado.
- Prisma no desajustable, de una solidez y fijación absolutas, fácilmente accesible y cómodo para limpiar.
- Torreta provista de tres objetivos KERN-PAILLARD, que permite el cambio del plano de la toma de vistas.



Con simplificación y precisión absoluta, podrá observar en el visor, exactamente lo que ve el objetivo utilizado

DE VENTA  
EN TODOS LOS COMERCIOS  
DEL MUNDO



AÑO VII MARZO-1959-ABRIL NÚMERO 35

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:  
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactor-Jefe:  
JOSE TORRELLA PINEDA

Redactor adjunto:  
JUAN RIPOLL BISBE

Impresor: GRAFICAS TEMPLARIO

Distribución:  
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA  
Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86  
Depósito Legal B. 2102. — 1958

## Sumario

- Portada ..... «Al este del Edén».  
Editorial ..... «Esto es Cinerama».  
Artículos ..... José Palau: «Cinco películas, cinco lecciones».  
Juan Ripoll: «Las cuatro dimensiones del cine».  
J. López Clemente: «Elia Kazan».  
Delmiro de Caralt: «Cinco congresistas nos hablan de Bad-Ems».  
José Torrella: «El premio Ciudad de Barcelona este año».  
Objetivo: «Problemas del Cineclub».  
«Una lección de David Lean».  
G. Querol: «Juan Segués, cineasta minucioso y espontneo».  
Federico Ferrando: «Films de excursiones y de reportajes».  
J. S. E.: «Trayectoria de Juan Capdevila».  
José M. Tintoré: «Películas comerciales en 16 mm.».  
Juan Blanquer: «Casi tarde».  
Jean Clerond: «Técnica y expresión».  
H. Picard: «Modo racional de llevar a cabo una sonorización».  
Cine amateur .. Información general. El pez grande enseña al chico. Compra-venta de ideas. Intercambio de opiniones. Para el principiante. Última hora técnica. El cine amateur en su salsa. Concursos.  
Cineclubs.  
Cine comercial  
en 16 mm.  
Bibliografía.

## SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 — BARCELONA — Teléfono 21 93 85

5 números.	125 Ptas.
Suscripción de protector (5 números)	300 ▶
Extranjero (5 números)	200 ▶
PRECIO DEL EJEMPLAR	30 ▶

## EDITORIAL

## ESTO ES CINERAMA

Si el lector no ha tenido ocasión de ver aún el Cinerama, piense que es algo colosal; como el cinemascopio pero más, gracias a la utilización de tres cámaras y, asimismo, de tres proyectores.

Por cierto que la sutura de las tres proyecciones es bien visible; tanto, que parece como si se hubiera hecho adrede para que al espectador no le pasara por alto el gigantesco esfuerzo.

La proyección ofrece, además, adulteraciones ópticas cuyos efectos constituyen motivo de diversión para el buen observador, como el ver las butacas de un teatro en hileras convexas o tres esquiadores que inician su salida en direcciones radiales y sin embargo sus trayectos no dejan de ser paralelos.

Las películas de Cinerama no son argumentadas. A pesar de su colosalismo retroceden a los comienzos del cine, cuando los primeros proyectores mostraban la llegada de un tren o el derribo de un muro. Exactamente como entonces, los operadores del Cinerama se han esparcido por las cinco partes del mundo —¿o son seis ahora?— a la captura de paisajes y temas de reportaje que puedan resultar atractivos. El señor que con acento sudamericano explica desde la pantalla el Cinerama dice que éste ha liberado al Cine de sus limitaciones. No dice que le ha vuelto a sus primeros balbuceos, incluso sin posibilidad de montaje, como si la planificación y los movimientos de cámara fuesen todavía algo desconocido.

Escogiendo un asiento estratégico —al centro de las primeras filas de butacas— el Cinerama causa sensación. A uno le da la impresión de ser zarandeado en la vagoneta de unas montañas rusas y se agacha instintivamente cuando va a cruzar en góndola un puente veneciano. Claro que a estas sacudidas psíquicas ayuda mucho el sonido estereofónico que, en determinados momentos, es lanzado a chorros por los cuatro puntos cardinales.

La proyección del Cinerama nos trae a la memoria los estragos causados en el sistema nervioso de nuestros padres o abuelos por el primitivo Cinematógrafo de los hermanos Lumière. Y nos preguntamos si dentro de un tiempo no será necesario inventar otro tipo de proyección para que el espectador sienta renovados en su sensibilidad aquellos viejos efectos.

A propósito de inventar. El señor que desde la pantalla nos explica lo que es el Cinerama, antes hace desfilar por nuestros ojos una síntesis del proceso evolutivo del Cine. Y, según él, todo, en cine, se debe a los norteamericanos. Puesto a ignorar a los hermanos Lumière y al mago Méliès ignora también, naturalmente, que hace treinta años Abel Gance inventó el Cinerama, que otra cosa no era, en menores dimensiones, sin color y sin estereofonía, el Tríptico de «Napoleón».

Menos mal que el simpático señor que con acento sudamericano explica el Cinerama nos deja a los españoles —es decir, a nuestros antepasados iberos— la primacía del anhelo humano de reproducción del movimiento con nuestro bisonte de Altamira.

De todos modos —y ahora en serio— sea bienvenido el Cinerama.

José Palau

# Cinco películas, cinco lecciones

Con el título «la lección del mometo» estuve redactando, tiempo atrás, una serie de artículos encaminados a exponer las lecciones que podían deducirse de ciertas películas consideradas como instructivas para todos los que están interesados en comprender el cine, es decir, en poner en claro los principios básicos con que instituir una estética del film. Esta estética, que apenas si existe, sólo podrá prosperar si, en vez de presumir con la pretensión de dictar, «a priori», lo que es el cine, para decirles a los que lo practican lo que deben y lo que no deben hacer, tenga la modestia de ir a remolque de los hechos, convencido de que el Séptimo Arte está en marcha, no ha dicho cún la última palabra y que, por lo tanto, muchas conclusiones sólo pueden ser provisionales, estando, como están, a merced de nuevos hechos, de nuevas adquisiciones. Estas novedades pueden modificar posiciones que los espíritus dogmáticos y perrezoños pudieron considerar como definitivas. Por lo menos, que la lección que nos suministra el pasado nos sea de provecho. Consideremos cuántas cosas gratuitas se dijeron contra el color, contra el diálogo, cuando estos ingredientes vinieron al mundo de la pantalla. Más recientemente, ¡cuánta polémica sobre las pantallas grandes! Han resultado en seguida anticuadas a la vista de los resultados conseguidos por quienes han sabido ajustar la técnica a los nuevos esquemas.

Volviendo a lo dicho sobre las «lecciones del momento» resultaba que, debido al criterio de máximo rigor que debía prevalecer en la elección de los títulos a considerar, no siempre era fácil hallar, para cada número, un estreno del que pudieran desprenderse enseñanzas positivas. Esa circunstancia y la liberalidad con que la Dirección de OTRO CINE me ha honrado siempre, dejándome la iniciativa de los temas a desarrollar, aconsejaron dejar la sección, en beneficio de una mayor elasticidad en lo que se refería a mi participación en el sumario de la revista. Pero resulta que, desde que fué abandonada la sección, se han acumulado bastantes estrenos considerables, cada uno de los cuales podría justificar uno de aquellos artículos. En la imposibilidad de redactarlos, puede que sea útil dar aquí como un sumario de lo que habrían podido ser los artículos que no se escribieron.

Ahora que están de moda las sesiones de Cine Forum con las consabidas polémicas, puede resultar interesante establecer cuestionarios sobre temas de actualidad cinematográfica. Las líneas que siguen podríamos considerarlas como un índice de lo que pudiera ser un cuestionario de esa índole. Índice de temas susceptibles, cada uno de ellos, de los más amplios desarrollos. Al grano.

## RICARDO III

Las discusiones sobre las relaciones que el cine guarda con respecto al teatro, se ven casi siempre perjudicadas por partir, habitualmente, de una concepción cerrada de ambas actividades, como si, lo mismo el teatro que el cine, no pudieran revestir múltiples aspectos, que tanto pueden soldar como quebrantar los vínculos que les unen. Por regla general, se tiene presente

«Un rey en Nueva York»

la tradición teatral latina, consagrada por la tragedia clásica francesa, con sus unidades de tiempo y de espacio y su exuberancia verbal, olvidando otros mundos teatrales, que siendo igualmente poéticos, responden a una noción dinámica muy distinta. Concepción que encontramos en Shakespeare, quien procede con mayor libertad en la disposición de los escenarios y en la planificación de las escenas.

No han faltado fanáticos del cine que, invirtiendo los términos, han llegado a decir que Shakespeare había adivinado el cine, como si tuviéramos que entender el pasado en función del presente. Las cuestiones aquí debatidas se esclarecerían mejor de tener presente el principio orsiano de la «gravitación de las artes» que anuncia las afinidades que existen entre todas las actividades artísticas, cada una de las cuales puede pretender, en ciertos casos, ser el eje de todas las demás. Nos entendemos muy bien cuando decimos que Goya está más cerca del cine que Velázquez, de la misma manera que Proust es un autor más «musical» que Stendhal.

Los trabajos de Laurence Olivier, encaminados a la consagración cinematográfica del teatro shakespeareano, ilustran mejor que ninguna explicación teórica todo cuanto tratamos de decir. «Ricardo III» obliga a reconocer que el cine reclama para sí la libertad de gravitar alrededor del teatro, sin por eso renunciar a sí mismo.

## DOCE HOMBRES SIN PIEDAD

También esta película de Sidney Lumet obliga a modificar viejas ideas. Porque muchas veces habíamos leído que en el teatro el diálogo determinaba la acción, mientras que en el cine





### «Mi Tío»

esta última película, que tanto éxito ha conseguido. Fiel a la primacía de la imagen, Jacques Tati ha podido ahora revalorizarla gracias a los prestigios del color, del cual ha sabido usar en forma muy pertinente.

Trabajos como los de Jacques Tati, independientemente del valor intrínseco de cada film, vienen a ser como ejercicios de csesis con los cuales se procede a una depuración de los valores estrictamente visuales. Estos parecen vigorizarse cada vez que se les deja abandonados a sí mismos. Y sucede que cuanto más vigor tengan, con mayor impunidad podrán aceptar la carga que supone cualquier otro de los ingredientes que pueden entrar en las películas.

### FUERTA DE LAS LILAS

Termino con el film de René Clair, porque con él me salgo del campo específicamente cinematográfico al que voluntariamente me he circunscrito. Tampoco es conveniente absorberse exclusivamente en las cuestiones formales, olvidando hasta qué punto toda cuestión de estilo, de técnica, depende de lo que se propone decirnos el cineasta cuando éste es realmente un autor, en el sentido de creador, como sucede en el caso de René Clair. A propósito de éste, se plantea el problema general de la evolución del artista, porque los hay que evolucionan, mientras otros no, limitándose éstos a perfeccionar cada vez más sus procedimientos con tal de decir cada vez mejor lo que se proponen.

Pudimos creer que René Clair, cuya obra mantiene una rara unanimidad, que se afirma como denominador común más allá de ciertas diferencias superficiales, pertenecía a la última clase, pero **Puerta de las lilas** nos ha sorprendido porque representa, a no dudarlo, un viraje en el arte del autor. Viraje seguramente determinado por los años, ya que van quedando atrás tantas obras maestras en las que se refleja la jocundia jovialidad del maestro. De tener en cuenta este viraje —viraje hacia una mayor seriedad frente a la vida; seriedad que determina el amor que el autor llega a sentir por sus personajes—, se habría podido cerrar una discusión a la que asistí entre críticos, los cuales no se ponían de acuerdo sobre la película y eso hasta resultar escandaloso, porque mientras los había que hablaban de decadencia, otros decían que René Clair nunca había hecho nada mejor. La solución debería haberse buscado diciendo que no había decadencia ni progreso. Simplemente, cambio. Algo que era impropio querer medir a base de la concepción del arte clairiano en la que nos habíamos encerrado. Aquí, como siempre, estamos en lo mismo. Los prejuicios. Lo que hemos visto parece que obstaculiza la libre visión de lo que vamos viendo. Contra el anquilosamiento que supone la tendencia a la rutina, favorecida por la pereza mental, deberíamos mantenernos siempre libres. Disponibles para las sorpresas que nos brindan los artistas que no se limitan a repetir, sino que tratan de inventar.

### UN REY EN NUEVA YORK

Sería interesante ver cómo se las arreglaría actualmente Charles Chaplin para revisar todo cuanto dijo en contra del cine hablado. Fué de los que más duramente le atacaron y cuando rodó **Luces de la ciudad** había motivos para creer que nunca claudicaría en lo que consideraba sustancial a su arte. Y, por cierto, que lo era. Tanto, que el advenimiento del cine hablado acarreó la muerte de «Charlot». Pero luego tuvimos que ver, con creciente perplejidad, cómo, lejos de aceptar la palabra como un compromiso, se convertía en un ardiente partidario de la misma. Mientras otros realizadores mantenían la primacía de la parte visual, Chaplin no se resistía a la predicción político-social o a las explicaciones sobre el amor. Vimos esto en **Candilejas**, como hemos visto aquello en **Un rey en Nueva York**. Esto ha sido fatal al arte chapliniano. La palabra, de la que había renegado, se ha vengado sometiéndole a una tentación a la que no ha sabido resistirse.

### MI TÍO

A las antípodas de estos excesos verbales vemos el esfuerzo de Jacques Tati para reanudar lo mejor de la vieja tradición cómica, tal como precisamente la instituyó Charles Chaplin. Todo cuanto en este sentido se dijo a raíz de **Las vacaciones de Mr. Hulot** podría repetirse a propósito de **Mi tío** con todo el peso que confiere la brillante confirmación, que ha aportado

## JOSE PALAU, PREMIADO

El Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid, en su concesión anual de premios a las distintas facetas de la producción, ha distinguido este año con el premio a la mejor labor literaria relacionada con el cine a nuestro querido colaborador don José Palau, crítico cinematográfico de «Destino». Esta concesión es motivo de orgullo para OTRO CINE, que desde su primer número se honra con la colaboración casi constante del señor Palau, a quien felicita públicamente con estas líneas.

# LAS CUATRO DIMENSIONES DEL CINE

## PLANTEAMIENTO DE LA CUESTION

Tal vez sea el cine el arte complejo por excelencia, dado el gran número de unidades expresivas que concurren a su configuración. No se trata, es cierto, de una simple suma de elementos, ni de una mera convergencia, de cuyo conglomerado nazca la obra cinematográfica, hija bastarda, en este caso, de una serie de expresiones artísticas dadas anteriormente. Lejos de todo esto, sería pueril a estas alturas pretender defender la pureza expresiva del cine, a pesar de que para su logro precise la integración de elementos heterogéneos que, considerados aisladamente en sí mismos, tienen un campo de acción limitado.

Muchos son, sin duda, estos elementos componentes de la obra cinematográfica y su estudio ha llevado a llenar libros por los tratadistas especializados. Ya que no este examen exhaustivo, si quisieramos hoy emprender el estudio, no por somero menos revelador, de lo que podríamos llamar las características esenciales del fenómeno cinematográfico, eso es, de las coordenadas que rigen su campo expresivo y que podríamos calificar, puestos a seguir terminologías del momento, como las cuatro dimensiones del cine.

## LAS CUATRO DIMENSIONES

Insertas en la propia esencia de la expresión cinematográfica, su estudio nos viene revalidado por la comprobación empírica de su existencia, toda vez que estos cuatro puntos cardinales configuran la propia razón de ser del film. Veámos cuáles son:

En primer lugar, es obvio demostrar cómo toda narración cinematográfica es, antes que nada, eso: una narración; hay algo que narrar, hay un contenido argumental, hay una trama. Esto, hasta aquí, no es de un carácter propiamente cinematográfico toda vez que es común al teatro y a la novela. Este factor, esencial para que se dé una historia, es un factor de orden universal y que constituye, dentro de las dimensiones cruciales del film, el **coeficiente literario** del mismo.

Pero el cine se nos presenta como el arte gráfico por excelencia, debido a su misma estructura íntima, de forma que supera en valoración plástica a cualquiera de las otras artes, incluida la danza. El cine viene a proporcionarnos, pues, una emoción estética, en principio, visual. Este es el que denominaremos **coeficiente plástico** del film.

Hay que tener presente, además, que el cine no se queda en mero arte del espacio debido a su carácter plástico, sino, antes bien, esta plástica está en función de una renovación constante, de una sucesión ininterrumpida, de manera que esta continuidad le lleva a ser, a la vez, un arte de desarrollo temporal, lo cual presupone una evolución de la plástica a través del tiempo, lo que pone de manifiesto que dicha plástica es dinámica, que se mueve, que se transforma. O sea, que nos revela el tercer ingrediente de la sustancia cinematográfica: su **coeficiente móvil**.

Mas no basta con considerar el cine como una narración traducida a una plástica en movimiento, sino que hay que contar con un nuevo factor que la caracteriza rotundamente: de todas las artes, el cine es la más objetiva. Por fantástico, por caprichoso que sea el tema de un film, forzosamente tendrá

que llegar a nosotros traducido en imágenes de una realidad palpable, a través de formas concretas, de modo que incluso los más atrevidos films de vanguardia han tenido que ceñirse a esta ley, y los mismos films abstractos no eran sino desfiles preestablecidos de formas concretísimas. No en vano, y no será un simple juego de palabras, el ojo avizor de la cámara recibe el nombre de «objetivo». Esto nos da la cuarta dimensión esencial del film: **su coeficiente real**, el que le confiere realidad y le liga a ella, por más irreal que sea la historia narrada en él.

## DISCUSIÓN

Si éstas son las cuatro premisas de las que va a nacer el film, si se dan en todas las obras cinematográficas, si ellas son la sustancia de todo el soporte expresivo que va a encerrar la película impresionada, parece que no deba haber razón alguna que abone su discusión. ¿Por qué señalar sus hipotéticos errores si con ellos va a negarse la realidad del film? Sin embargo, alguien ha ido señalando estos puntos débiles y ha ido poniendo de manifiesto los peligros que acechaban al cine como medio expresivo a raíz de los defectos congénitos de los factores que constituyan su origen. Para ver estas opiniones se ha recurrido a las de hombres nada sospechosos, a hombres que sin ser cineastas poseen la autoridad suficiente como para opinar sobre ello. No siempre ha sido, pues, el escritor, el pensador —el intelectual, en una palabra— indiferente al fenómeno cinematográfico, sino antes bien, como hecho dado en su propia época, el intelectual del siglo XX ha prestado la debida atención al problema de la expresión filmica y ha señalado los pros y los contras que, ante su visión, se le ofrecían.

Hemos querido escoger hoy algunas opiniones de estos intelectuales de nuestra época, referidas precisamente a cada uno de los factores que hemos dado en señalar como esenciales al film, y cada una de ellas lo bastante convincente como para refutarlos uno a uno, planteamiento que luego habrá de servirnos para sacar nuestras conclusiones.

Acerca del coeficiente literario que distingue al film, heredado las más de las veces del teatro, y que en tantas ocasiones ha lastrado el conjunto de la obra cinematográfica, nos dice un poeta que también se preocupó del cine, Manuel Machado: «Fotografiar el teatro no es más que hacer una copia. Siempre será una copia y, por lo tanto, inferior al original.» Massimo Bontempelli, el famoso escritor italiano, se preocupó mucho por el cine, allá por la década posterior a los veinte, y suyas son estas palabras, que revelan una visión audaz del problema: «La superioridad del cine americano tiene su origen exclusivamente en el hecho de no tener ninguna tradición literaria a que dedicarse.» Este factor literario será, pues, en principio, un lastre, un freno a la expresión genuinamente cinematográfica.

Sin embargo, ¿habrá que creer que es preciso reducirlo todo a las otras tres dimensiones restantes? El factor plástico parece recabar para si el triunfo absoluto como determinante del film. Los propios cineastas han fomentado innumerables veces su preponderancia, hasta el punto de llegar a declarar como incompatible la coexistencia de esta realidad plástica frente a las demás. Es el mismo Bontempelli, espectador de los excesos a que iba a conducir esta sobrevaloración de la imagen, quien

## «Candilejas», la película que no sería tal si le faltara el diálogo

nos dice ahora: «No hay que creer en un «cine puro». Esta pureza es característica de todos los movimientos de vanguardia que señalan el fin del romanticismo. Esta pureza es destrutiva: una pintura pura finaliza en el arabesco.» Y otro autor, protagonista él mismo de toda esta época y de tantos ensayos cinematográficos, el cineasta Jean Epstein, llegará a confesar ante los fracasos del cine abstracto, hecho pura imagen: «Un film de fotogenia pura es irrealizable por principio.»

Tal vez cabrá pensar que sea el movimiento la base específica del film. Hasta ahora las imágenes no se movían; es el cine el primer medio expresivo que se vale de una manera rotunda de tal artificio, y la técnica puede así dar paso a una nueva forma de arte. Pero parece ser que tampoco aquí radica el nudo de la cuestión. El movimiento, por sí mismo, no demuestra nada y logra tan sólo dispersar nuestra atención; Chesterton se escandalizaba del aturdimiento a que le sometía el «film de acción», repleto de persecuciones, de un ritmo voraz que no permitía fijar la atención en nada, solicitada a la vez por tantos estímulos. «No parece sino un mal de nuestra época la incapacidad de obrar sin exagerar», debía concluir en su estudio. Por su parte, vuelve Manuel Machado a opinar de nuevo sobre estas cuestiones, y nos confiesa cómo «el movimiento no tiene por sí solo valor humano ni interés artístico alguno».

Queda, por último, este coeficiente de realidad que hemos señalado como el otro factor constituyente de la estética cinematográfica. El mundo filmico es real por definición, pero a poco que se observe se verá cómo esta realidad está conseguida por medios totalmente artificiales. La fotografía, vehículo expresivo de esta realidad, ¿no es acaso fruto de la subjetividad del operador? ¿Por qué, si no, los ángulos de toma, las distancias, los juegos de luces, los sombreados...? De hecho, toda la teoría cinematográfica de Arnheim va encaminada a demostrar psicológicamente estas aseveraciones. Pero será ahora Baudelaire quien lanzará la inquietante voz de alarma, dándole un enfoque estético al problema: «Si el arte da un resultado idéntico a la naturaleza, no será arte.»

### PROBLEMAS Y SUGESTIONES

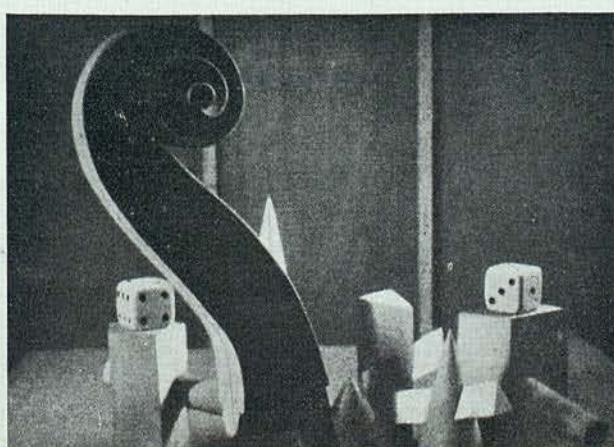
De todo lo expuesto hasta ahora, podemos ir extrayendo motivos de reflexión, a fin de esclarecer conceptos y vencer esta contradicción aparente en la que hemos incurrido.

En primer lugar, replanteémonos el problema de la base literaria del film. Quedamos, en principio, que ésta es imprescindible, pero por las refutaciones apuntadas se deduce que es preciso encauzarla y conferirle las dimensiones que el contexto de la obra cinematográfica total le exija. El film necesita de la trama argumental, puesto que sin ella no existiría como tal, pero este contenido literario debe estar regulado según las necesidades expresivas del conjunto. Normalmente, este bagaje



literario (y, por extensión, filosófico, metafísico o moral) necesita de la expresión verbal para manifestarse en toda su extensión. Si bien el exceso de diálogo en un film puede resultar nocivo, no por ello habrá que generalizar y concluir a rajatabla que el diálogo es, no sólo innecesario, sino contraproducente. Si sobre los primeros tiempos del sonoro quedó flotando la pesadilla del exceso verbal (y, por extensión, musical o sonoro), hoy en día se ha encargado el propio cine sonoro, sentado sobre sólidas bases y habiéndose encontrado a sí mismo, de desbaratar ingenuos prejuicios, y la alguna vez pretendida superioridad de la imagen ha debido ceder el paso a esta mutua integración, sin la cual no hubiesen sido posibles obras maestras como *Te querré siempre*, *La strada* o *Candilejas*, donde lo que se oye es de tanta calidad y tan imprescindible como lo que se ve. Tal vez el punto de partida nos lo den estas frases de F. Flora: «El elemento literario y el elemento plástico deben fundirse en una unidad armónica. Al cine le falta el sentido de la proporción dramática y narrativa.» Piénsese en la gran desproporción que en este sentido se daba en el cine mudo, abocado ya a un callejón sin salida en sus últimos tiempos, en donde la misma imposibilidad de hacer sensible a los sentidos el factor literario al igual que lo era el plástico, acentuaba el poder de aquél en detrimento de este último (letreros intercalados en la acción, interpretación absurdamente acentuada, énfasis y reiteración de algunos planos, etc.).

Por lo que se refiere al contenido visual del film, hay que tener siempre presente que, en el fondo, reduciendo todo a términos absolutos, el factor plástico está en constante contradicción con el factor móvil. Si queremos recrearnos la vista por la perfección de las formas, tenderemos al estatismo absoluto; el arte de las formas por excelencia, la sublimación del volumen, será la escultura. Sin embargo, si nos dejamos ganar por el favor del dinamismo, de hecho lo que perderemos será la noción del contorno de las cosas. Pero el ritmo cinematográfico, este ritmo genuino, distinto a todos los demás, va a nacer precisamente de la fusión íntima de ambos conceptos, el plástico y el móvil, en idéntica proporción. Piénsese, cuando se ha acentuado el valor plástico de la imagen, cómo se ha resentido el ritmo del film, ya sea en los films abstractos de Man Ray, que nos mostraban puros volúmenes geométricos en el espacio (*Emak Bakia*) o ya, en el polo opuesto —en concepción, geografía y cronología— en los bellos films de Emilio Fernández donde la



El cine abstracto no puede ser más concreto:  
un fotograma de «Emak Bakia», de Man Ray



recreación por la plástica y sus contrastes ha llegado en alguna ocasión, no sólo a desequilibrar el conjunto, sino incluso a crear una morbosa delectación sobre lo que debía haber sido un medio expresivo y no un fin. A este respecto es revelador el ejemplo de *El fugitivo*, donde, contando con los colaboradores de Fernández, pero no con su sensibilidad, John Ford anuló por entero la fuerza incontenible del relato de Graham Greene.

Igual efecto, pero de signo contrario, será conseguido por la sobrevaloración del movimiento, en un afán de ganar al espectador hacia la vorágine del tema relatado, como ha venido ocurriendo en ciertos estilos de dibujo animado, en los que se aturde literalmente al espectador. La contraposición del movimiento violento (dinámico) frente a la delimitación de la forma (estática) viene dada gráficamente en estas historietas en que un personaje, al ser zarandeado, es dibujado con varios perfiles paralelos, indicando el efecto gráfico de una vibración.

En cuanto al coeficiente de verosimilitud, no hay que perder de vista que, si bien en un principio el relato cinematográfico tiene un apoyo en el mundo real y objetivo, tal realidad viene condicionada por sus estrictas leyes expresivas, de forma que no siempre lo puro y simplemente real es de por sí cinematografiable; maticemos siquiera más: no todo lo real y objetivo, por el mero hecho de serlo, es «fotogénico». De hecho hay que establecer una distinción entre lo que denominaríamos «realidad real» y «realidad artística». Cuando René Clair nos dice que «no hay nada más artificial que el neorrealismo» no hace más que revelarnos las condiciones estéticas a que hay que someter la realidad para que nos sea aceptable como a tal a través de la cámara. Sabido es el caso de Pudovkin que, precisando ofrecer al espectador una explosión, fotografió las escenas de una explosión verdadera, pero luego comprobó cómo aquellos fotogramas no ofrecían el efecto buscado y tuvo que optar por «reconstruir» la escena de referencia. No olvidemos que una de las normas básicas expresivas es la puesta en boca de varios autores indistintamente: la de que en cine es mejor sugerir que mostrar. Esta realidad cinematográfica, puesta de manifiesto no sólo en cuanto a verosimilitud de la trama sino también acerca de los innúmeros problemas de expresión en el espacio y en el tiempo (profundidad de campo y elipsis, entre otros), viene reclamando, pues, un cuidado especial a fin de estar al servicio de la unidad total del film, regido por la mente unificadora del director.

#### CONCEPTO DE LA UNIDAD CINEMATOGRÁFICA

Al citar ahora la unidad total del film, establecemos el punto básico sobre el que apoyar la solución a las reflexiones que preceden. El cine precisa de un equilibrio de fuerzas, no porque sea fruto de la simple yuxtaposición de las mismas, sino porque la integración que de ellas se efectúe dé un resultado

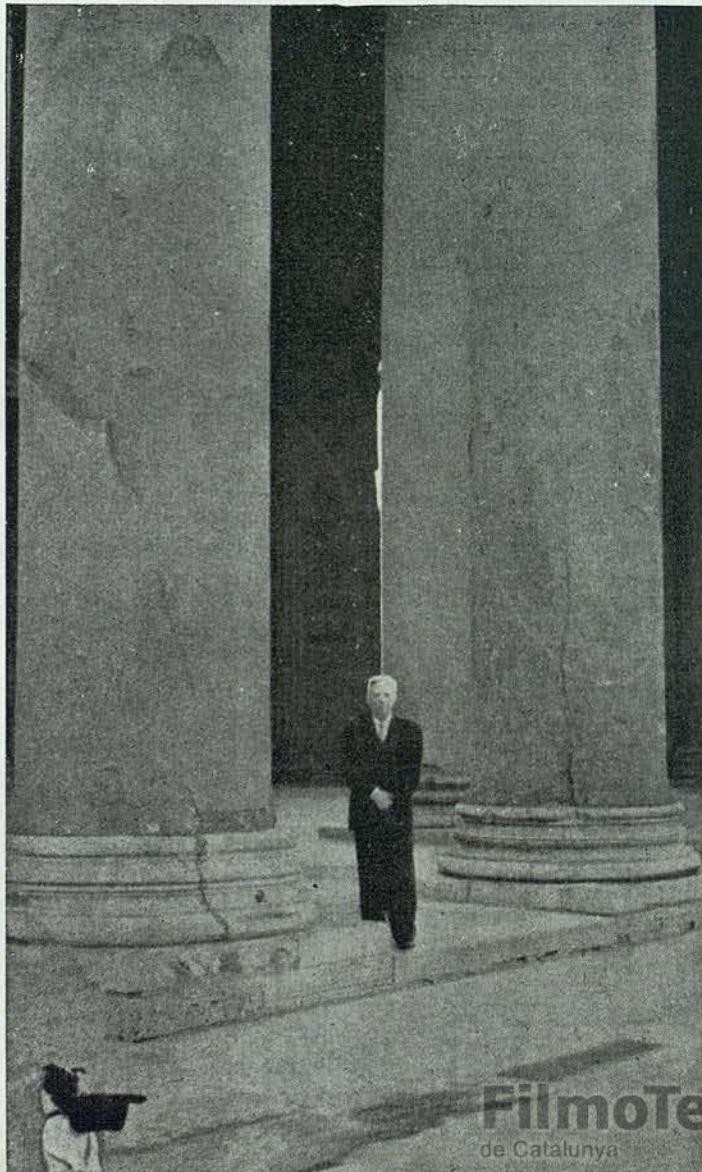
«No hay nada más artificial que el neorrealismo»:  
Una escena de «Umberto D»

#### «Carretera 301»: El film de gangsters o la violencia identificándose con la acción

eficaz, fruto de la jerarquización de valores que lo presupone. Por lo mismo, hay que tener presente que esos cuatro valores fundamentales aquí establecidos y discutidos, lo mismo que todos los demás, más o menos secundarios, deben darse con igual fuerza y valoración, sin que uno frene el desarrollo de los otros, ni mucho menos presuponga su exclusión.

Del mismo modo que es un absurdo establecer en la práctica la antinomia plástica-dinamismo, factores que ya hemos visto cómo podían excluirse entre sí, igualmente lo será establecerla entre ficción narrativa y objetividad o, mucho más a menudo, entre la imagen y el diálogo de la acción dramática. No hay superioridad de elementos integrantes, puesto que cada uno de ellos tiene su misión específica que cumplir. Quien lo asuma todo, quien imponga el cuño de su personalidad será el autor del film, presumiblemente el director. Pero todo lo demás son los ingredientes que, consustanciales o no, son imprescindibles para la realización del film, medio expresivo tan complejo que ha sido inútil pretender encerrarlo en cómodas definiciones incompletas y que hasta ahora sirvieron tan sólo para desconcertar, cuando no entorpecer, la mentalidad del cineasta que las siguiera.

Juan RIPOLL



Un Tranvía llamado Deseo

J. López-Clemente

# ELIA KAZAN

## UN REALIZADOR EN EL CÉNIT DE SU FAMA

### I PARTE (en el número anterior)

Fracasos y triunfos teatrales. El cine: «Lazos humanos», «Mar de hierba», «El justiciero», «Pánico en las calles», «La barrera invisible», «Pinky».

### II PARTE

«Un Tranvía llamado Deseo», «¡Viva Zapata!», «Fugitivos del terror rojo», «La ley del silencio», «Al este del Edén».

La violencia, contenida hasta chora, iba a estallar en el film UN TRANVÍA LLAMADO DESEO («A streetcar named Desire»), basado en la obra de Tennessee Williams que había Kazan llevado a la escena pocos años antes. Se dice que la ensayó durante tres semanas, una de las cuales la gastó en plantear discusiones con los actores, estableciendo un fuerte sentimiento entre ellos. UN TRANVÍA LLAMADO DESEO no perdió su condición de obra teatral al ser llevada al cine, a pesar del empleo abusivo de primeros planos, con los que creyó Kazan que podría mantener la tensión auténticamente dramática de la obra original. Pero este abuso de planos cortos, en un decorado de claustrofobia, unido al constante movimiento de cámara, brillante, desde luego, pero la mayoría de las veces inadecuado, por superficial, origina una tensión externa fatigante para el espectador. La película está constituida por una serie de momentos, a cual más culminantes, que se suceden sin descanso, en forma agotadora. Claro que tal vez la intención del director fué la de comunicar al espectador la tensión dramática que va acorralando a la protagonista, pero creemos que el desarrollo cinematográfico de la obra hubiera sido más eficaz y artístico concentrándose por momentos en los personajes y por momentos en el ambiente, que en ésta como en todas las obras de Tennessee Williams juega un papel muy importante. Combinando escenas estáticas, de concentración interior, con otras más explosivas, lejos de perder la intensidad, la hubiera ganado, a nuestro entender, por la sencilla ley del contraste.

No obstante estas apreciaciones personales, UN TRANVÍA LLAMADO DESEO tiene momentos de gran belleza y de indudable acierto, y otros de gran intensidad emotiva a la que contribuye la admirable interpretación de todos los actores, sometidos al «tour de force» de la cámara pegada a sus fisionomías

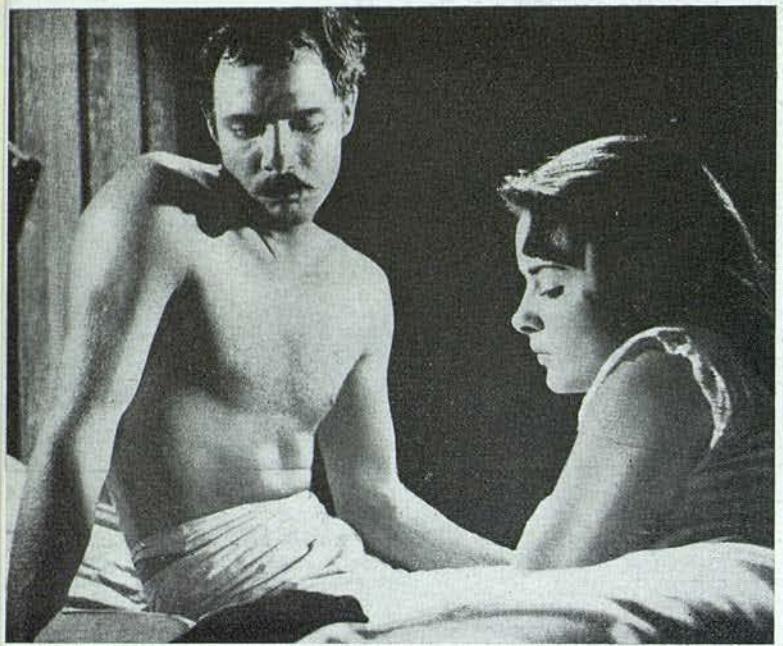


durante casi todo el film. Sin embargo, y aún tratándose de una película importante bajo muchos aspectos, UN TRANVÍA LLAMADO DESEO no era todavía la obra que se esperaba del talento de Kazan como realizador cinematográfico, y que ya no tardaría en aflorar en próximos films. Pero antes de eso habría que dirigir ¡VIVA ZAPATA! y FUGITIVOS DEL TERROR ROJO («Man on a tightrope»).

La primera, en el género más o menos biográfico, relata la vida de un revolucionario mejicano de la época de Porfirio Díaz, sobre un tema escrito por John Steinbeck.

El recuerdo del Indio Fernández, concretamente de «La Malquerida», nos viene con la escena final, construida con rara perfección por Kazan, cuando Zapata, solitario, al lado de su caballo, permanece en el centro del patio. La cámara, de pronto, se desplaza de un primer plano a una vista general, al momento en que los soldados comienzan a aparecer desde los tejados y abren fuego sobre la figura indefensa del revolucionario, situado en medio de la pantalla. El resto de la secuencia es fuertemente emotivo y contribuyó, juntamente con otras bellas escenas de la película, a acrecentar el prestigio de Kazan como realizador inquieto, de brillante ejecución.

Esta que pudieramos llamar, con una terminología ahora en uso, destreza en el oficio, es lo único destacable de FUGITIVOS DEL TERROR ROJO, película anodina, que no consigue despertar serio interés, ni por el guión, del famoso Robert Sherwood, ni por la interpretación, de la que parece ausente la dirección de Kazan, tan eficiente por lo que a los actores se refiere en sus otras obras. Sólo en el final nos muestra Kazan su dominio en el oficio de dirigir películas; dominio que, por otra parte, tendrá mejor ocasión de emplear en sus dos films siguientes que marcan la madurez de su estilo y el céñit de su



fama como maestro del cine americano actual. Son éstos LA LEY DEL SILENCIO («On the Waterfront») y AL ESTE DEL EDEN («East of Eden»).

Ambos films son obras tanto de dirección como de interpretación. No se puede prescindir, al hablar de ellas, de considerar la gran parte de su éxito que cabe a los dos protagonistas, Marlon Brando y el prematuramente desaparecido James Dean. Sin la intervención de estos dos grandes actores ambos films hubieran sido naturalmente buenos porque son los mejores en la obra de Kazan conocida hasta hoy en España, pero quizás no hubieran llegado a causar el impacto poderoso transmitido a través del arte y la personalidad de sus respectivos protagonistas.

En LA LEY DEL SILENCIO se nos plantea el problema de los estibadores de los muelles de Nueva York, dominados por los sucios manejos de un sindicato. El tema —del propio Kazan y Budd Schulberg— resulta, en su estricto planteamiento, un tanto anacrónico, con un anacronismo de fechas aún recientes, que es el peor de todos, revestido, además, de tintes melodramáticos. Pero gracias al tratamiento cinematográfico que Kazan emplea consigue un film muy superior a las posibilidades que ofrecía sobre el papel, lo cual es otro tanto a apuntar al director en esta película. Si no hubiera hecho uso de la técnica «semi-documental» para transmitir los mayores visos de realidad viviente a un tema rancio, ayudado en forma muy eficiente por la extraordinaria fotografía de Boris Kaufman (operador de «Zero de Conduite» y «La Atalante», del documentalista Vigo, y de «Doce hombres sin piedad»), LA LEY DEL SILENCIO no hubiera resultado el film tan convincente y directo que es, a pesar de su tema y a pesar del final exagerado y enfático, concebido en términos poco artísticos y en clara disonancia con el resto de la película, llevada con mano firme y sobria, a través de todo su desarrollo, hasta la lucha final.

Es propio del estilo de Kazan la elaboración concienzuda de «clímaxes» violentos, exagerados, que a veces, como en este caso, desvirtúan una labor admirable de economía de recursos y de expresión precisa. Pero sin duda, su dinámico movimiento, que es otra de las características de su estilo, le lleva

## ¡Viva Zapata!

a la construcción de estos excesos finales. En el caso de LA LEY DEL SILENCIO es una lástima que así ocurra, porque de lo contrario sería un film perfecto cinematográficamente, en el que el conflicto, centrado alrededor de Marlon Brando, está formado por el desarrollo psicológico del protagonista, desde una inconsciencia a un despertar de su sentido moral; desarrollo conducido de mano maestra a través de una serie de escenas que culminan en la magistral de la confesión de Brando a la chica, con palabras ahogadas por la sirena de una fábrica y la de un vapor que pasa al fondo, en hábil simbolismo.

AL ESTE DEL EDEN es una película más ambiciosa y la mejor sin duda en la carrera de Elia Kazan. Si sólo fuera porque con este film nuestro director demostró que eso del estatismo de la cámara ante el Cinemascope era una monserga infundada y que la cámara se podría mover no sólo horizontal sino verticalmente para establecer contrastes de caracteres; que podía avanzar, retroceder, panoramizar, columpiarse, al ritmo que fuera necesario para cada momento de la acción; y que la composición y el contraste de luces y sombras podía tener un significado dramático y no meramente pictórico; si sólo hubiera sido por esto, repetimos, merecería conceder un puesto destacado a Kazan entre los artífices del cine actual.

AL ESTE DEL EDEN nos sitúa ante un fuerte conflicto familiar que sucede en la agrícola California, durante la época de la primera guerra mundial. El tema bíblico de Caín y Abel nos es presentado a la luz del freudismo, en el trío familiar formado por Adam Trask (Raymond Massey), un puritano patrón, su hijo predilecto Aaron (Richard Davalos) y su menospreciado hijo Caleb (James Dean).

Dos mujeres refuerzan los personajes del drama: La madre (Jo Van Fleet) de Aaron y Caleb, que desertó del hogar siendo los hijos pequeños y rige un tugurio en el pueblo vecino a la granja de los Trask y Abra (Julie Harris), prometida de Aaron, que se enamora de Caleb. El padre ha encubierto con evasivas y piadosos disimulos la huida de la madre, a la que Aaron ha idealizado. Pero Caleb descubre el secreto de su madre, con la que tiene una intensa entrevista, al mismo tiempo que trata, por todos los medios al alcance de su dinámica y



La ley del silencio

## Al este del Edén

entusiasta naturaleza, de ganarse el cariño de su padre. Cuando ya ha desesperado de conseguirlo, lleva perversamente a Aaron al tugurio que regenta su madre y se la presenta en su cruda realidad, mediante una escena cargada de violencia. El choque es demasiado fuerte. Aaron se emborracha por primera vez en su vida y huye en un tren militar. El padre sufre un ataque de parálisis y se reconcilia con su hijo Caleb, mediante la intervención de Abra.

Se ha censurado por algunos este film alegando que las motivaciones son bruscas y que aparecen por explicar verbalmente muchas cosas que a juicio de los críticos eran necesarias y que Kazan se ha limitado a exponer visualmente con la consiguiente pérdida de profundidad en la contextura del film. Pero si nos limitamos a aceptar lo que Kazan nos ofrece, incluso con el misterio de sus imprecisiones, que añaden a nuestro juicio un bello encanto a la obra, AL ESTE DEL EDEN nos brinda un drama de intensa emoción y de una gran belleza plástica, que plantea cuestiones de importancia moral y conceptual de gran trascendencia.

Una técnica brillante, la más brillante de este director, llena de detalles que es difícil captar en una sola proyección. Una interpretación también extraordinaria por parte de todos. Por parte de Massey, en particular en la escena del cumpleaños y siguientes. Por parte de Jo Van Fleet, cuyo papel se presta al cliché, pero ella ha sabido imprimirle distinción y una impresionante presencia. Por parte de Julie Harris, en un papel rico en variantes emotivas y expresivas. Y por parte de James Dean, el extraordinario actor que América perdió en un accidente de automóvil, y que hasta ahora ha sido el más genuino representante del método, sistema interpretativo del «Actor's Studio», con el que se puede estar o no de acuerdo, pero que será preciso tener en cuenta para lo futuro. A Kazan, como fundador del «Actor's Studio», se le suele asociar comúnmente con dicha técnica interpretativa que exige de los actores una actuación intuitiva sustentada por una base emocional, que se traduce externamente en gestos nerviosos, aparentemente descuidados, dicción totalmente infelicitada, que muchas veces queda sólo en el esbozo de una expresión y un monosílabo, posturas, y una absoluta falta de presunción interpretativa. Con ser admirable el trabajo de los actores de AL ESTE DEL EDEN, el peso de la acción recae sobre James Dean, del que Kazan ha obtenido una inapreciable colaboración.

Esta película la podemos considerar típica dentro de los gustos y maneras de Elia Kazan, porque en ella destaca la importancia de la interpretación, con arreglo a un sistema que él ha ayudado a introducir dentro de la escena americana; porque los problemas freudianos son lo más personal en su obra, así como las represiones de tipo social, racial, familiar, religioso, etc.; porque gusta del simbolismo, abundante en este film; y porque, como factores más externos, hace uso del movimiento (a pesar del tabú del Cinemascope), característico en él, y de la violencia, en este caso en forma más moderada y constructiva.

Los dos films de Kazan aún no llegados a España son: FABY DOLL y A FACE IN THE CROWD («Un rostro en la multitud»). El primero, basado en dos piezas cortas de Tennessee Williams («27 Wagons Full of Cotton» y «The Long Stay Cut Short»), desarrolla, a parecer teatralmente, en forma preciosista y, al decir de algunos comentaristas, anticuada, un drama de alcoba en el que juegan la avaricia y el adulterio como ejes de la acción.

El segundo está más dentro de la línea de acción de Ka-

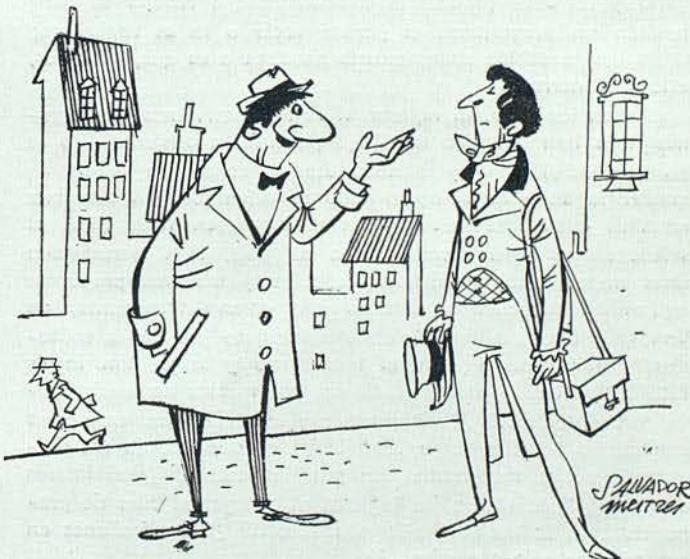


zan, y es una sátira social y política en la que, al parecer, se ponen en solfa aspectos muy significativos de la vida americana de hoy.

A pesar de esta intensa actividad cinematográfica, Kazan sigue dirigiendo obras de teatro cuando se le ofrece alguna oportunidad interesante. Sin embargo, el cine le tiene ganado.

Cree que la mayoría de los espectadores cinematográficos pueden apreciar los films inteligentes. En cambio se preocupa más del juicio que sus películas merezcan a los críticos que al público. A esto añadiremos, para terminar, que el éxito de Elia Kazan como realizador ha sido compartido en su apreciación por crítica y público por igual, lo que le ha valido ser uno de los pocos directores que tienen carta abierta en Hollywood para elegir los asuntos y los actores que quiera, sin preocuparse de la taquilla. Y, para un director americano, ésta es la meta máxima de la carrera.

J. López Clemente



— Ya sabemos que los del cine amateur sois los románticos del cine, pero no es necesario que te vistás como Gustavo Adolfo Bécquer.

# Cine amateur internacional

## CINCO CONGRESISTAS NOS HABLAN DE BAD-EMS

(Con Caralt, Sagués, Pruna y el matrimonio Olivé)

Delmiro de Caralt dió promesa, en el pasado número de OTRO CINE, de un segundo artículo sobre el Concurso Internacional de la UNICA celebrado en septiembre de 1958 (su XX edición) en Bad-Ems (Alemania), donde España resultó clasificada en tercer lugar. Nuestro querido amigo, miembro del Jurado Internacional, cumple su promesa con la colaboración de los cineastas amateurs que con él formaron la delegación española en aquella importante reunión internacional.

Aprender y aprehender, los ojos ávidos, el oído despierto y el alma tensa, ¡cómo hace deslizar las horas ante el desfile, nunca monótono, de los films de la UNICA! El saber que no los presenta el autor directamente, sino unos seleccionadores de su país, ya nos inclina favorablemente a saborearlos, por cuanto es lógico que algo contengan. Algo que, a veces, no gustamos; que incluso no entendemos; pero que alguien supo apreciar y que, por lo tanto, está.

Intentar descubrirlo, cuando no ha existido una inmediata compenetración emotiva entre pantalla y espectador, es uno de los experimentos más curiosos que cabe imaginar y uno de los atractivos de las exhibiciones internacionales de la UNICA.

Es tal la libertad que posee todo cineasta amateur que, creando para sí mismo, puede prescindir de especular sobre si a un tercero le causará la misma emoción que a él y hasta si llegará a provocarla la menor emoción. (Ahora bien: no es válido escudarse en ello para exhibir unas imágenes que nos resulten frías si, a conciencia, también lo resultan para su autor.) Por ello, cuando un film parece incomprensible o inexistencial, oscuro o inútil, es cuando más difícil resulta juzgarlo y no debe procederse cómodamente a rebajar su puntuación sin preguntarse si parece vacío o lo es realmente; si no hemos sabido comprenderlo nosotros o es que, de veras, está mal narrado.

Todos los años, al repasar el Fallo, observamos que algunos films han obtenido una baja puntuación conjunta — o la nuestra individual — y a todo Jurado consciente le ha de quedar la duda de si agotó todo su esfuerzo para descubrir aquellas cualidades que alguien reconoció en tales films al seleccionarlos para representar a su país. Han transcurrido unos meses desde el último Concurso y aún me pregunto: «¿Qué hacía aquel hombrecito gris como inconsciente, en bancos públicos o deambulando sin objeto por calles solitarias, grises como él, en el monocorde y largo film inglés BROKEN IMAGES, acompañado de una música de fondo suave, sin melodía...? ¿Qué argumento escondían los excelentes claroscuros del film belga TELEFOON, cuyo personaje era despertado noche tras noche con una llamada...? ¿Qué interés cinematográfico vieron los ingleses al escoger el film de propaganda de la insulina, sólo educativo...? ¿Y los italianos en sus cómicos sólo teatrales...?»

LAGRIMAS DE ORO, documental austriaco sobre la recolección de la colofonia

Otras veces son los demás compañeros quienes puntuán bajo un film que yo he apreciado, por oscuro que fuese. Ejemplo de este año: los films polacos VARIACION y TRANVIA AL CIELO. El primero es una tomadura de pelo a los films abstractos. Se reúnen una vela, un gato, una chica, una estatua y un metrónomo y se filman escenas sueltas y luego se montan variaciones sobre el mismo tema. Hay que tener el humor de saber encajar la parodia aunque quizás carezca de gracia por haber utilizado las mismas armas que se intentaba parodiar. En cuanto al segundo film, lo considero obra de gran personalidad. Cada miembro del jurado creyó descubrir en TRANVIA AL CIELO una intención distinta o ni siquiera supo adivinarle una intención. He aquí lo que yo vi:





un chiflado — o quizás no lo fuese — va, en busca de nuevos horizontes, a cuatro patas por enmedio de las vías de un tranvía. En un cruce de carretera un individuo equilibrado, herido, se arrasta queriendo alcanzar las vías. El loco lo contempla y, aunque no le empuja, le ayuda a calmar su sed. Cuando con gran esfuerzo le falta sólo un palmo para alcanzar las vías, se acercan unos tipos severos que le disparan un tiro en la nuca, y, al ir a hacer lo propio con el loco, el jefe dice que no merece la pena y le permiten seguir en su original trayecto, que reanuda riendo, riendo, hacia otros horizontes...

• • •

Adrede he dedicado mis comentarios a films no ganadores, pues cedo la pluma a los otros congresistas españoles de Bad-Ems. He tenido la intuición de que los lectores preferirán saber la opinión de los demás a leer, como todos los años, mi monótona manecita de no saber decir.

Empecemos por el veterano congresista y ganador de tantos premios, FELIPE SAGUES, con tres preguntas:

**¿Su impresión de la UNICA?** — Como cada año, me emociona hallar tan amigablemente enlazados una sociedad de hombres que se sienten unidos por una misma afición, prescindiendo de raza, religión o política. Pero esta vez aún me emocionó más comprobar cómo adquiría presencia internacional nuestra iniciativa del «Himno al Cinema Amateur», cuya letra ha sido adaptada a los diversos idiomas y, en francés, se ha convertido en el Himno de la UNICA y fué interpretado en medio del mayor entusiasmo.

**¿Qué film le impresionó más?** — La obra alemana que obtuvo el primer premio y que es una brillante realización sobre el DAS LETZTE KONCERT, con una sincronización perfecta entre sonido e imagen. Destacaría también en la categoría «Argumentos» el film inglés FRERE JACQUES, por su misma sencillez y gracia con que logra la canción filmada, interesante aspecto del cine amateur; en «Fantasías», la sátira PSYCHOSE, del belga Wouters, magnífico film de humor político satirizando a las naciones que se preocupan de fabricar bombas atómicas; y en «Documentales» admiré el extraordinario montaje de la película inglesa WITHER SHALL SHE WANDER, de bien logrados y graciosos efectos.

**¿Qué lección ha aprendido usted?** — Aunque, modestia aparte, es muy difícil enseñar nada nuevo al cine amateur español, que desde hace años figura a la cabeza del Palmarés internacional, no hay duda de que estos concursos entre

Vencedor en «Fantasías», PSYCHOSE (Bélgica) es una divertida sátira

## ¿Qué hacía el hombrecito gris de BROKEN IMAGES?

naciones son siempre aleccionadores y nos hacen ver cómo no debemos dormirnos sobre nuestros lauros, sino, al contrario, aprovecharnos de todas las enseñanzas que en uno u otro sentido pueden deducirse de los films visionados. Es de señalar, por cierto, que en su gran mayoría iban ya sonorizados por pista óptica o magnética.

• • •

Sigamos con JUAN PRUNA, quien asiste por primera vez, y que con su «Gota de agua» conquista altísima clasificación y la Copa Battistella. Le preguntamos:

**¿Qué recuerdos le perduran de los films de la UNICA?** — Encuentro la película WHITHER SHALL SHE WANDER, primer premio de documentales, muy bien realizada y muy original. Admiro la paciencia de su autor esperando el momento en que los animalitos estuvieran a «punto de tiro» para captarlos y seguir sus hazañas.

Otro documental que encontré bastante correcto es GOL-DENE TRANEN («Lágrimas de Oro»). Me agració la manera expresiva y flúida como explica la recolección de la colofonia, cuando el niño, impulsado por la curiosidad en torno a la pastilla con que el violinista frota el arco, busca en la enciclopedia lo que es el colofón y entonces empieza el documental con la extracción de los árboles, muy bien de color, encontrando acertado que termine el film con el mismo concierto del principio.

El documental a mi juicio más artístico fué BLICK INS ATELIER, de una realización buenísima, un color azul-morado distinto a todos los demás y muy acertado, y la iluminación con sus sombras adecuadamente proyectadas sobre el desnudo dando discreción al fotograma. El escultor que está moldeando interpreta muy adecuadamente todos sus planos.

DAS LETZTE KONCERT, la película proclamada primera del Concurso — y creo muy justo el fallo del jurado —, contiene personalidad y excelente interpretación del actor. El film explica con sutileza lo que destruye la guerra; hasta unas manos que servían para deleitar al público con su arte empuñan el fusil para destruir. Considero este plano el mejor del film. El final, con su ambiente desolador de la nieve y el frío, la caída del personaje con los tres acordes de Rachmaninoff, muy adecuados.

Del film EHRLICH WARHRT AM LANGSTEN, doy mucho mérito al ritmo de «gags», con sus continuadas escenas humorísticas, y a sus excelentes montaje y fotografía en blanco y negro.

Fué el film PSYCHOSE muy divertido y de actualidad; de una ironía muy acertada lo de los armarios llenos de pan,



## FRERE JACQUES (Gran Bretaña) logra con gracia la canción-filmada

tanques, etc.; el plano del cohete que se acerca a la luna, muy bien realizado; y de mucha chispa cuando los dos contrincantes tienen que arreglar con papel engomado el mapa mundial que han estropeado.

El film del amigo Sagués NON SERVIAT me emocionó al verlo de nuevo en Bad-Ems, y allí noté que, entre los mejores, resaltaba su calidad. Del mío debo decir que lo miré durante la proyección y no lo vi.

• • •

Preguntamos ahora a JUAN OLIVE, el eufórico cineasta que asistió por vez primera y vió las proyecciones con la serenidad de quienes no proyectamos films.



El documental alemán BLICK INS ATELIER, clasificado a continuación de nuestra "La gota de agua"

**¿Considera usted que las proyecciones de la UNICA le han servido para su formación como cineasta?** — Para todo cineasta tiene gran interés poder presenciar la más importante de las competiciones de cine amateur que, a mi entender, y comparándola al deporte, viene a ser como un campeonato mundial, ya que las películas deben ser previamente seleccionadas. En los dos días completos que duraron las proyecciones pude asegurar que en las tres asignaturas — argumento, documental y fantasía — había mucho que aprender. Mi modesta opinión personal, cosa rarísima, coincidió casi totalmente con la del jurado en la clasificación de las seis primeras películas de cada apartado.

En «Argumentos», la película más puntuada en el concurso, DAS LETZTE KONCERT, realizada en blanco y negro, reúne para mí todas las cualidades de la película perfecta: humanidad en el tema, magnífica planificación, justa interpretación, asunto comprensible, encuadres originales, buena fotografía, brevedad y, lo más importante, expresada en el mejor lenguaje cinematográfico. En tono bastante menor le siguen la italiana CENA PER DUE, algo teatral, lo mismo que la suiza EHRLICH WAHRT AM LANGSTEN, ambas de tema cómico.

La especialidad «Fantasías» me sorprendió fuese la más nutritiva. Destaca en ella la vencedora, PSYCHOSE, del más fino y satírico humor. Causó sensación y el público, cosa que

Un film de animalitos realizado por una señora, WHITER SHALL SHE WANDER (Gran Bretaña) obtiene el primer premio de Documentales



no puede hacer, la aplaudió fuertemente. Su autor, el belga E. Wouters, clasificó también en segundo lugar FOGHORN, de tema totalmente distinto, ya que versa sobre las notas musicales de determinado ritmo, tratadas en forma originalísima. Quizás sea este apartado donde se observan más inquietudes. Además de los films que cito, figuran una media docena muy interesantes, donde los especialistas en el género encontrarían temas y sistemas dignos de estudio.

Seguí con gran atención el apartado «Documentales», del que admiré el film inglés de Ja señora Partidge WITHER SHALL SHE WANDER, película de mucha paciencia, ya que tiene por actores a diminutos animales que, con sus expresiones llenas de matices cómicos y dramáticos, además de darle humanidad nos documentan sobre sus costumbres. Color y fotografía magistrales. También me sirvió de lección de cómo debe sonorizarse una película de este tipo. El gran éxito en documentales fué para nuestro compatriota Juan Pruna, que con LA GOTA DE AGUA consiguió la total admiración de público y jurado precisamente por su originalidad y perfecta realización. Ambas películas nada tienen que ver con el clásico tipo de documental; por el contrario, se apartan del camino trillado y nos presentan aspectos de la vida que nos rodea en forma tan original que nos deleita e instruye.

**¿Su impresión sobre la UNICA tras esta su primera experiencia?** — Me sentiría satisfecho si, después de visionar las sesenta películas presentadas, pudiese asimilar lo que debe y lo que no debe hacerse con la cámara. Esto es la UNICA como lección; como organización he de poner de relieve, ya que así me lo manifestaron en varias ocasiones, el gran recuerdo de la UNICA 1952 celebrada en España, que los cineastas de todas partes citan siempre como modelo de organización. Me satisface que nuestra nación haya sido una de las inspiradoras de la UNICA y espero que con su ya larga existencia y su nueva orientación el cine amateur intensifi-



DAS LETZTE KONCERT (Alemania)  
proclamada la mejor película del concurso

cará el acercamiento entre los hombres a base de la cultura y el trato mutuo directo.

En el aspecto técnico anoté grandes avances en la sonorización de películas: el 65 % fueron presentadas sonorizadas con pista magnética adherida, el 25 % con pista óptica y sólo el 10 % con discos. En documentales y fantasías el 90 % eran en color; en argumentos el 98 % eran en blanco y negro.

La sala de proyecciones, adecuada a la numerosa asistencia, confortable y céntrica. La proyección, de gran calidad. La cabina, perfecta de funcionamiento. Quiero señalar la simpatía de los técnicos y operadores para los cineastas, y la originalidad de amenizar la proyección con transparencias de intencionados dibujos, especialmente el que dedicaban al jurado para indicarle que llevaban bastante tiempo esperando su orden de reanudar la proyección.

• • •

Y en el último lugar, de honor como en los desfiles, a la reina de las cineastas activas españolas, doña Emilia M. de Olivé, le preguntamos:

**¿Qué le hizo más gracia de la UNICA?** — Más que gracia, admiración me produjo que se clasificara primera en Documentales una señora, Mrs. M. Partidge, de la Gran Bretaña; presentó una verdadera obra maestra con su película de animalitos, una lección de buen cine y mucha paciencia, que reúne todas las cualidades de la película perfecta y tiene



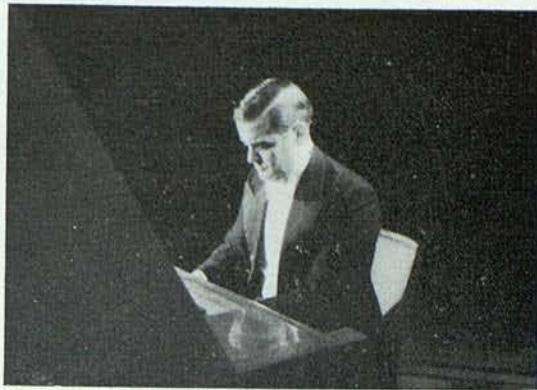
Médite el guión de su próximo  
film en el Hotel

## SAN BERNAT

a 68 Kms. de Barcelona, por  
magnífica carretera

Misa los días festivos, a las 12<sup>1/2</sup>  
Teléfono 8 - MONTSENY

Clisé: P. Masdeu Rovira



una sonorización magnífica y muy graciosa. Ojalá algún día pueda por mi parte realizar algo parecido.

Asimismo pude apreciar la ardua labor del jurado trabajando dos días seguidos, mañana, tarde y noche.

Me cautivó el viaje que realizamos por el Rhin en barco especial, con tiempo espléndido y propio de primavera, en el que tuvimos ocasión de comprobar la simpatía de ese pequeño mundo que es la UNICA.

Y, por último, he de hacer resaltar el compañerismo y la compenetración entre los congresistas españoles que compartimos, emocionados, todas las incidencias de los siete días de estancia en Bad-Ems.

• • •

Obtenidas las respuestas de los amigos, reservamos para otra ocasión el relatar algún recuerdo propio sobre los films presentados, expresando nuestro deseo de que año tras año aumente el número de congresistas españoles y que se entrenen a puntar, como si fuesen jurados, para preparar mi substitución apenas hayan adquirido la experiencia y la práctica que exige la visión de films de tan distintos países y autores tan dispares.

Y recuerdo que el 24 de julio, si Dios quiere, en Helsinki se descorre de nuevo la cortina para dar nuevas lecciones a quienes siempre nos gusta aprender.

**Delmiro de Caralt**

¿Qué argumento escondían los  
claroscuros de TELEFOON?



# EL PREMIO

# “Ciudad de Barcelona”

## ESTE AÑO

Por JOSE TORRELLA

Este año el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona separó por vez primera en dos grupos los films profesionales y los amateurs, con un premio de cuarenta mil pesetas para cada uno, siendo, no obstante, único el Jurado para ambos premios.

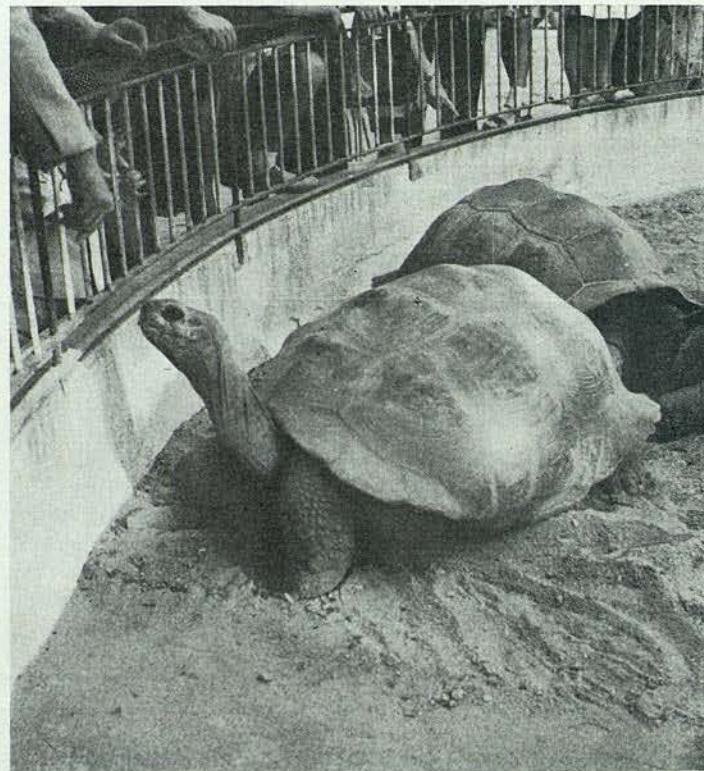
En el grupo profesional se admitían películas cualquiera que fuese su argumento o lugar de rodaje con tal que el productor fuese barcelonés; o bien, en caso de productores no barceloneses, incluso extranjeros, que el rodaje fuese hecho básicamente en esta ciudad o se tratara de un documental sobre la misma o de un film de argumento cuya acción transcurriera en ella o que glosara sus valores morales, históricos, culturales, costumbrísticos, económico-sociales, etc.

Dos obras destacaron sobre las demás y centraron la discusión del Jurado: «Rapsodia de sangre», de Isasi-Isasmendi, y «La cárcel de cristal», de Julio Coll. La primera reúne valores cinematográficos más evidentes que la segunda, un tanto teatral, y con arreglo a las bases le fué adjudicado el premio con un voto en blanco. «Rapsodia de sangre» es una obra de un vigor cinematográfico mantenido con pulso firme a lo largo de su extenso metraje y en la que se superan considerables dificultades en orden a ambientación (la acción discurre en Budapest y se ha rodado todo sin salir de España) y en orden a movimiento de masas. No obstante, pesaba en el ánimo del Jurado también el mérito de «La cárcel de cristal», de un guión muy inteligente, y el hecho de haber sido rodada íntegramente en Barcelona — interiores y exteriores — y de ser barceloneses todos sus elementos, empezando por su productor José M. Argemí y siguiendo por sus equipos técnico y artístico.

En el grupo de aficionados, en cambio, se imponía el tema barcelonés, tratárase de un film de carácter documental o de un film de argumento.

También en este grupo la discusión del Jurado se centró en dos películas: «Mi ciudad», de Juan Antonio Sáenz Guerrero, y «Jardín Zoológico de Barcelona», de Juan Olivé. Y también prevalecieron los valores cinematográficos del primero sobre, en este caso, los valores documentales del segundo. No obstante, se estimó en éstos tanta fuerza compensadora, que el Jurado hizo constar en acta — por unanimidad, como en la adjudicación del premio a «Mi ciudad» — «deploaba que no existiera otro premio para adjudicarlo a «Jardín Zoológico de Barcelona», en atención a su extraordinario valor documental y al considerable esfuerzo que su realización supone, teniendo en cuenta, además, sus cualidades técnicas y artísticas»; lo cual equivale, sin la parte monetaria, a la adjudicación moral de un segundo premio.

«Mi ciudad», de Juan Antonio Sáenz Guerrero, es un canto



Del film «Jardín Zoológico de Barcelona»

poético a Barcelona; lejos de la exhaustividad, persigue, por el contrario, la impresión compendiada, fugaz, pero bellísima, de la ciudad. Una impresión incluso subjetiva, acentuada por un comentario en primera persona, cuyos acentos líricos, de una poesía cordial, intimista, forman un todo con la poesía visual del film que capta con ojo preciso encuadres expresivos y los enlaza con agudeza formando una armónica guirnalda de flores barcelonesas.

«Jardín Zoológico de Barcelona», de Juan Olivé, es un documental a fondo, que recoge la vida del Zoo barcelonés con meticulosidad informativa y con imágenes de cuidada composición y nitidez fotográfica, entre las que destacan por su belleza las del acuario y por su interés y emoción las de tratamientos veterinarios e intervenciones quirúrgicas. El rigor documental llevó a seguir el itinerario mismo del Zoo — que hemos de suponer había sido determinado en parte por la idiosincrasia de los espacios disponibles —, en detri-

mento de un guión pensado con miras a la progresividad del interés cinematográfico; lo que nos lleva, al salir del acuario, a faunas más o menos parecidas a otras ya vistas antes.

De ser encaminado el Premio exclusivamente al documental de interés para el Archivo de la Ciudad, no hay duda de que el film del señor Olivé habría sido el premiado. Pero las bases, al admitir indistintamente el film de carácter documental y el de argumento, revelan claramente que no es el valor documental lo que se pretende premiar por encima de todo, sino el conjunto de valores de un film, entre los cuales, no faltaba más, cuenta mucho el cinematográfico.

Hubo otro film, «Las Ramblas», de José M.<sup>a</sup> Ramón y Federico Ferrando, un poco dentro del tipo de «Mi ciudad», también con una fuerte dosis de visión cinematográfica, con unas tomas bonísimas del despertar matutino de la popular arteria, al que faltaba un breve comentario.

En el terreno del documental, reúne un notable interés también «Barcelona marinera», de Manuel Villanova, inteligente y documentada exaltación del historial marítimo barcelonés. Curiosísimo por su visión evocadora, el celuloide rancio de Delmiro de Caralt «Montjuich jardín», con agudas tomas del ambiente callejero de la Exposición Internacional del 29 y completo documento de las fuentes de Montjuich en aquella su inicial actividad.

Quedan «Zoo», de Manuel Isart, con buenos primeros términos de animales pero incompleto como documento y perju-

dido por un preámbulo «fuera de tema», y «Romance de Montjuich», de Nicolás Gallés, conjunto de reportajes de cuantas actividades — artísticas, deportivas, populares — se desarrollan en la montaña barcelonesa, extenuante por su monótono desfilar aunque de correcta realización.

El Jurado hizo también en el acta una interesante declaración del elevado nivel cualitativo medio que ofrecían las aportaciones de este año en relación con años anteriores, por cuanto todos los films amateurs concurrentes a la última convocatoria son bien realizados y dignos de ser vistos. Y propuso al Excmo. Ayuntamiento la adquisición para el Archivo Histórico de una copia de «Jardín Zoológico de Barcelona» y de «Montjuich jardín»; aquélla por sus valores documentales y ésta por su interés retrospectivo. (Personalmente considero también de interés para el Archivo Histórico de la Ciudad el film «Barcelona marinera».)

Es muy sensible que, mientras de los premios literarios «Ciudad de Barcelona» se hacen públicas las votaciones eliminatorias y así se conocen las obras que han destacado a la zaga de la premiada, no se haya hecho mención, ni siquiera en la proclamación oficial de los premios, la noche del Ritz, de las declaraciones que el Jurado del Premio de Cine hizo constar en su acta — que yo conozco por haber sido miembro del mismo, pues de lo contrario tampoco las conocería — y que constituyen señaladas distinciones honoríficas para todos los participantes del campo amateur y, muy especialmente, para los señores Olivé y Caralt.

## El cineasta, su mascota y su característica

por

Salvador  
Mestres



EL CINEISTA: JOSÉ M.<sup>a</sup> CARDONA

SU MASCOTA: PINOCHO

SU CARACTERÍSTICA: Viajero aprovechado, que además de mirar, ve

TALLER MECÁNICO DE APARATOS

CINEMATOGRÁFICOS 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 310739  
BARCELONA



## PROBLEMAS DEL CINECLUB

Las más de las veces, los Cine Clubs suelen enfrentarse con problemas que amenazan su misma existencia, habida cuenta que acostumbran a ser instituciones particulares y no poseen los medios ni las fuerzas necesarias para afrontar ciertas situaciones.

La clave sería, en todo caso, que el cine club funcionara dentro de una organización dada, como es el caso de los que se forman en colegios e instituciones y que son respaldados por la entidad matriz que les dió origen. Sin embargo, aunque existan algunos de tal índole, lo más probable es que los cine clubs, sobre todo en provincias o en ciudades más o menos reducidas, se deban al entusiasmo de un grupo y a la iniciativa privada en todo momento; de ahí derivan algunos problemas que a veces alcanzan el grado de insolubles y que hay que tratar de remediar en la medida de lo posible y lo más urgentemente que se pueda.

No es el menor, por ejemplo, el de la información. Muchos son los cine clubs que no pueden sostener un ritmo continuado de suscripciones a revistas para estar al día, ni pueden mantener una biblioteca puesta a punto, dado que su vida económica suele ser bastante precaria y los escasos medios de que disponen suelen dedicarse preferentemente a alquiler de películas. A fuer de sinceros, hay que hacer constar, sin embargo, que éste tal vez sea el problema de solución más inmediata, dada la concurrencia de varios factores favorables: existe una Comisión Técnica de Cine Clubs que facilita datos e información en general, y existen también cadenas de cine clubs que se ayudan mutuamente, intercambiándose informaciones, aparte de otras organizaciones que mantienen a cine clubs filiales bajo su ayuda. Por otra parte, en lo que se refiere a la adquisición de libros, no queda muy lejos el gesto de la Dirección General de Información que distribuyó hace unos meses unos oportunos lotes de los mismos. En todo caso, lo que hay que hacer es fomentar estas ayudas y no dudamos que, en interés de todos, así se hará, aunque nuestro criterio se oriente hacia el premio y estímulo para con aquellas asociaciones que hayan llevado a cabo una labor más meritaria, por sobre de aquellas otras que no reúnan méritos suficientes para hacerse acreedores a ellos.

Si este asunto parece cuando menos entrar en vías de solución, no ocurre lo mismo con el problema de la programación, del que se resienten todos los cine clubs del país. Sabidas son las trabas que las distribuidoras suelen poner a ello, y cuando no son trabas legales son precios prohibitivos los que consiguen el mismo efecto. Agrava el problema el hecho de que no existe ningún centro proveedor oficial para abastecer el mercado, cada día más extenso, de los cine clubs, toda vez que la Filmoteca Nacional, solución teórica al conflicto, dispone de un fondo demasiado reducido, tanto en cantidad como en calidad, para resolverlo. Este es, verdaderamente, un problema grave que habría que solucionar cuanto antes, de modo que el cine club encontrara el aliento indispensable que merece su labor y no tuviera que ver pasivamente como el fondo de la Filmoteca no crece, cómo los permisos de explotación caducan, cómo son destruidas películas excelentes, y cómo los distribuidores quedan indiferentes a sus demandas y necesidades, que debieran convertirse en verdaderas exigencias.

Pero no se crea que el problema, con ser grave, se termina aquí. Muchos cine clubs modestos, emplazados en ciudades reducidas, supuesto que hayan superado la primera fase de vencer al distribuidor tienen que entablar una nueva pugna con el exhibidor, a menudo propietario de los dos, tres o cuatro locales que puedan existir en la ciudad; éste suele impedir que se exhiban películas que no haya proyectado él con anterioridad, lo cual frustra los loables intentos del cine club que pretende presentar una película importante de actualidad. Justo es que el exhibidor defienda sus derechos y su economía, aunque no es lícito que lo haga en detrimento de los derechos y deberes de una asociación cultural como, a fin de cuentas, es el cine club. Hay que tratar de encontrar el justo medio, cuando menos no creando nuevos conflictos al cine club modesto que, a fuerza de tropezar con tantas dificultades, acaba por no poder cumplir su misión.

Vengan en buena hora la protección oficial, las palabras de aliento, las federaciones y las asambleas. Todo esto está muy bien, supuesto que el cine club exista, pero no estaría de más empezar por la base y tratar por todos los medios que el cine club, antes que nada, hiciera eso: poder existir.

Esperemos de la buena voluntad de todos y de la autoridad correspondiente la solución a tal estado de cosas, para bien del cine y de la cultura.

## OBJETIVO

## ¡AQUÍ LOS CINE-CLUBS!

Los Cine-Clubs españoles siguen su marcha ascensional, contra viento y marea, lo cual hace presumir que el nivel cinematográfico de la nación va elevándose. Es un termómetro que no falla, sobre todo al comprobar que siguen existiendo los mismos obstáculos que han existido siempre para el desenvolvimiento normal de estas entidades. ¿No sería hora, pues, de que alguien, con suficiente autoridad como para hacerlo, decidiera eliminar los consabidos obstáculos, toda vez que está comprobado que no hacen ninguna mella?

\* \* \*

Pero no todo el monte es orégano. He aquí que, junto a esta vitalidad que anunciábamos, hay que levantar acta de la desaparición de uno de los Cine-Clubs más veteranos: el Universitario de Salamanca. El de «Cinema Universitario», el de «La historia en cien palabras del cine español», el de las traídas y llevadas Primeras Conversaciones Cinematográficas. Parece ser que esta vez el obstáculo ha sido imponente y, según nos dicen, de índole económica; no en vano se cerró el curso anterior con un déficit de 45.501'18 pesetas. Evidentemente, la cifra es elocuente de por sí, y no hacía falta siquiera cualquier problema de otra índole como para dar al traste con cualquiera. Sinceramente, lo lamentamos.

\* \* \*

En nuestra ciudad se va afianzando el Cine-Club Barcino, cada día más seguro de sí mismo. «Carrusel Napolitano» y «El Pistolero» fueron pasadas en diciembre de 1958, y luego han seguido con otras proyecciones del mayor interés. Para que se vea la influencia del cine, basta recordar que a ningún Cine-Club se le ha ocurrido montar una Sección de Tenis, mientras que en este caso, vemos que ha sido un Club de Tenis el que ha montado una sección de cine. ¡Para que luego hablen mal del deporte!

\* \* \*

Dos cosas están de moda: los ciclos sobre cine alemán y sobre cine español. Las Palmas, Cáceres, Granada, Moncloa de Madrid, etc., van programando de todo un poco. Estamos de un retrospectivo que asusta..., ¿no serán manes de «El último cuplé»? Aunque, hablando en serio, la cosa va que ni

pintada, cuando menos para el cine español, ese cine que todo el mundo detracta sin tomarse la molestia de conocer.

En Barcelona, quien lanzó la moda del cine alemán fué el Cine-Club Monterols con su importante ciclo sobre expresionismo, ya reseñado en nuestras páginas la temporada anterior. Por eso no tiene nada de extraño el que, puestos a hacer cine español, hayan montado un ciclo verdaderamente monstruo de tres meses de duración (de enero a marzo) ilustrado con casi la obra completa de Sáenz de Heredia y hablando de todo un poco, y hay que creer que bien: industria, historia, economía, producción, exhibición, crítica y cultura. Ahora sí que ya podemos hablar de cine español sin temor a hacer el ridículo.

El Ateneo Barcelonés ha dado un gran impulso a sus cursillos de cine, comenzados tímidamente el año anterior. En diciembre y enero se desarrolló un ciclo sobre economía del film y sin solución de continuidad se ha seguido con un extenso ciclo sobre el cine como auxiliar de otras artes y ciencias: pedagogía, arte, cultura, publicidad, etc. En vista de que las doctas paredes de la casa no se han resquebrajado por la inclusión del cine en los actos culturales de la Entidad, antes bien lo han acogido tan calurosamente, uno se aventura a proponer la creación de un verdadero Cine-Club en dicho centro. A ver si es verdad.

El Cine-Club de Lérida sigue dando una prueba de refinado gusto con la impresión de sus programas, cada vez más estu-

peridos. Pero no se crean que todo queda ahí; de puertas afuera. De puertas adentro nos consta que están haciendo grandes cosas. Basta ver la selección de sus programas, y cómo han emprendido esta tarea tan difícil entre nosotros del Cine-Club infantil, que no hay apenas quien se atreva a plantearla y menos a resolverla. ¡Animo, muchachos!

Y ya que estamos en Lérida, nos choca lo que ponen en sus programas: «Por favor, puntualidad». Al menos, son sinceros. Y cabe aprovechar la ocasión para poner de manifiesto esta falta de atención, que parece ser específica del público español en general y el de los Cine-Clubs en particular.

El Cine-Club Manresa está creando unos programas estupendos que, a la larga, acabarán por constituir una verdadera biblioteca antológica. Nada menos que salen citas de Papini, Hugo Wast, García Luengo, etc. Para que luego se diga que los intelectuales no hablan de cine, como se viene diciendo por ahí.

El cine alemán —el de los veintes— sigue dando la vuelta a España, desde que la Filmoteca Nacional se decidió a abrir sus puertas. De momento, nos consta que ha llegado hasta Canarias, donde en el Cine-Club del S. E. U. de las Palmas se dieron «El gabinete del doctor Caligari», «La canción de la vida» y «Ariane, la joven rusa», con sendas charlas a cargo de los miembros del Cine-Club y críticos locales.

PEPITO GRILLO



## Una lección de David Lean

Realizador de "El puente sobre el río Kwai"

Esta vez la lección es directa, sin necesidad de que medie nuestro «buceador». El propio David Lean nos da una serie de consejos interesantísimos, que tomamos de una entrevista traducida en el Boletín del Cineclub Argentino y publicada originariamente en «Popular Photography».

### Expresarse en términos visuales

P.— Desde el punto de vista técnico, ¿cuál cree usted que es la característica de una buena película?

R.— Es preciso que el espectador se componer con la trama por medio de la fotografía exclusivamente. En esto reside el secreto de hacer una buena película. Es uno de los conocimientos más importantes que pueden adquirirse así. El aficionado que quiera aprender por la observación de las buenas películas, debe tratar de interpretar constantemente cómo el director expresa el argumento en términos visuales. ¿Cómo puedo expresarlo?, es la pregunta que incesantemente debe formularse el director. Por supuesto que mediante el diálogo, la exposición de un argumento resulta mucho más sencilla y rápida, pero este recurso nunca es eficaz. El diálogo, com-

parado con el elemento visual, resulta siempre aburrido; usted usa una cámara de fotografía de movimiento.

P.— Ha dicho René Clair que una persona sorda, al ver una gran película, es posible que pierda un elemento importante de la trama, pero no ha de perder su esencia. ¿Está usted de acuerdo con él?

R.— Creo que es cierto. Si todo se expresa con palabras, los integrantes del público no disfrutan del argumento. Es preciso movilizar su significación hacia el espectador. Si se muestra debe analizar la cuestión para saber su significado, hasta compenetrarse con la trama.

### Utilización del sonido

P.— En los dos últimos años, el empleo de una serie de recursos que facilitan el acoplamiento de grabadoras de cinta a los proyectores, ha hecho posible que los aficionados al 8 y 16 mm. añadan sonido a sus películas. ¿Qué técnica sugiere usted en el empleo del sonido?

R.— La mejor regla consiste en este principio: «Nunca diga al público lo que pueda mostrarle.» El sonido debe añadir a la película una nueva dimensión. Se debe usar como música de fondo, para añadir algo de que la película carece. Cualquiera puede tomar una película de las gaviotas y poner sus graznidos en la banda de sonido, pero en realidad esto no ha de añadir nada apreciable. Al mismo tiempo, se puede tomar una escena de las gaviotas, en vuelo, y mezclar sus graznidos con el sonido de las olas, con lo que lograría sugerir una escena completa en el ambiente de la playa. El sonido también puede ser empleado para destacar un extremo cualquiera del argumento. En nuestra película «El puente sobre el río Kwai» empleamos el chillido de un pájaro para coincidir con el corte al joven soldado japonés que es perseguido a través de la selva. Es la primera vez que se oyó de nuevo, desde el inicio de la persecución. El sonido impone a esta importante escena el relieve mayor, le añade énfasis.

### **La cámara debe ser un instrumento selectivo**

P. — ¿Qué otros principios de importancia puede aprender el aficionado al ver las películas?

R. — Claro que existen muchos, pero uno de los más importantes es la selectividad. Observe cómo el director usa su cámara como un instrumento selectivo para destacar la parte realmente significativa de la escena. Cuando un pintor trabaja en una pintura, siempre es selectivo. Esta es la importancia de ser un buen camarógrafo. Debe trabajar con el director para captar la escena en la forma que destaque la parte más importante y disminuya el relieve de las demás. Esto se obtiene por la selección del ángulo apropiado, la iluminación y el enfoque. Cuando dirigía la película «Lo que no fué», hicimos experimentos con una técnica un tanto exagerada con la cual proponíamos destacar algunas escenas. En los últimos cuadros de la película, cuando la heroína Celia Johnson está sentada en la estación del ferrocarril y escucha por última vez el tren que se lleva al amante, disminuimos la luz del recinto que aparece a sus espaldas, e incluso fundimos la voz de la mujer que hablaba de manera que todo el relieve escénico estuviera en el rostro y en el sonido del tren que se alejaba. Por supuesto que tal empleo constituye un caso un tanto exagerado, pero cada toma en una película debe encarar este problema de selectividad. Ahora que son tantos los aficionados en posesión de cámaras de 8 y 16 mm. con «turret» de objetivos, pueden usarlos de diversas distancias focales para su auxilio en esta selectividad. Yo aprendí mucho sobre esto por la observación de las películas norteamericanas. Me devanaba la memoria al pensar por qué estas películas parecían penetrar más en la intimidad de sus caracteres que lo predominante en las películas europeas. Aunque las imágenes fueran del mismo tamaño, en las películas norteamericanas parecían ejercer una influencia psicológica mayor sobre el público. Descubrí que en Hollywood se usaban objetivos de distancias focales mayores. Existe también entre los productores de películas de poca experiencia la tentación de ser «codiciosos» y usar un objetivo de ángulo ancho para captarlo todo. El problema estriba en lo que concentra. En vez de tratar de captarlo todo en una toma, es preferible dividir la escena en dos. La toma número uno debe decir: «éste es el ambiente en que se va a desarrollar el tema»; debe orientar a los espectadores. Después, en las subsiguientes, se debe acercar más con un objetivo de distancia focal larga para captar los detalles y «mandar a paseo el escenario». Se pueden hacer dos tomas, una con un objetivo con ángulo ancho y otra con uno de distancia focal larga. Si se sitúa la cámara más cerca del sujeto, se puede obtener el mismo tamaño de la imagen. Sin embargo, el tiro con el objetivo de distancia focal larga tendrá mayor intimidad e influencia emocional, porque la profundidad de foco es menor. Mientras más concentración quiero en una escena, mayor será la distancia focal empleada. Estos objetivos tienen una cualidad maravillosa, la que se aprecia mejor en la pantalla que a través del visor de la cámara.

### **Dar a cada toma el tiempo necesario**

P. — ¿Qué otras técnicas se pueden aprender mediante el estudio de las películas que se ven en una sala de exhibición?

R. — Hay defectos comunes en las películas de aficionados, los cuales se pueden solucionar; es mucho lo que puede aprenderse para evitarlos, si se observa cómo los directores de otras películas que carecen de tales defectos lo han conseguido. Primero, los aficionados raras veces toman el suficiente número de metros de película para cubrir lo que tratan de mostrar. Si se toma una escena distante, ésta se debe mantener en la pantalla durante el tiempo suficiente para ver lo que hay en ella. Cuando tomo una escena, en el curso del trabajo

trato de hacerme una reflexión relativa a lo que se supone han de ver los espectadores. «¿No es ésa una carretera preciosa? Observen qué árboles tan altos, y el perro que atraviesa el camino», o algo parecido. Cada toma se debe mantener el tiempo suficiente para que muestre su parte del argumento y después dejar espacio para la siguiente.

### **No mueva su cámara a la tuntún**

Segundo: nunca mueva su cámara, a menos que haya un motivo que lo justifique. Siempre que vea una película, compruebe si todos los movimientos laterales responden a un concepto lógico. Cuando decida alterar el ángulo de toma, se debe encender una pequeña luz roja de advertencia en su pensamiento, tras lo cual formular esta pregunta: «¿Puedo hacer esto mejor con un corte?» Las películas de aficionados tienen frecuentemente exceso de movimiento lateral.

### **Atención a la profundidad**

Tercero: vigile los primeros planos. En la fotografía, sólo hay dos dimensiones y la película debe tener planos para darle profundidad. Sin éstos, la escena ha de lucir como una «tarjeta postal». Con frecuencia resulta muy eficaz tener algún objeto negro de cualquier índole en primer plano. No lo ilumine. Déjelo fuera de foco. En mi película «Rompiendo la barrera del sonido» necesitábamos una porción apreciable de escenas basadas en la fotografía aérea. Todo estaba bien, excepto que las escenas lucían aplastadas y carentes de interés. Así, pues, hicimos que el departamento de efectos fotográficos especiales pusiera en ellas un objeto fuera de foco (por medio de unas plantas en movimiento), el que debía atravesar una de las esquinas del cuadro de mira. Esto aumentó en forma sorprendente la noción de profundidad de la toma. En la película «El puente sobre el río Kwai» tratamos constantemente de dar profundidad, incluso a los objetos situados en primer plano.

### **Las tomas deben constituir serie**

Finalmente, nunca tome una escena que no forme parte del conjunto. Si usted va a tomar instantáneas, no use una cámara filmadora. Si quiere tomar una escena de unos niños mientras caen por el tobogán de la falda de una colina, no se limite a tomar esta escena. Este debe ser el momento culminante de una toma en serie. La toma de una sola escena precipita aquél. Muestre el tobogán cuando se saca del garaje y mientras se coloca en posición, haga primeros planos de los niños cuando se sientan sobre él, muestre la reacción de los observadores. Cualquier buena película que usted vea o haya visto, no está compuesta de tomas aisladas, sino de tomas en serie, que desarrollan una idea hasta llegar al momento culminante.

## **ULTIMA HORA**

### **IV Semana Internacional de Cine Religioso**

#### **VALLADOLID**

Ha sido convocada para las fechas 6 al 12 de abril la IV Semana Internacional de Cine Religioso, comprendiendo las Segundas Conversaciones Nacionales de Cine Católico y un Certamen Internacional de películas dividido en «Cine religioso» y «Cine no específicamente religioso».

La «Semana» está organizada por la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, con la colaboración del Centro Nacional de la Oficina Católica Internacional del Cine y de la Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía. Cuantas informaciones se precisen podrán ser solicitadas en la Secretaría, calle Alcántara, 1, 1.º derecha. **Valladolid.**

## Homenaje póstumo

# JUAN SEGUES, Cineísta minucioso y espontáneo

Entre «Una de gangsters», filmada en 1944, y «La ventana», terminada en 1957, su primero y su último film, trece años de cine activo señalan la presencia de Juan Segués en quince películas amateurs. Quince obras, trece de las cuales pertenecen a Juan Segués actor y dos al Juan Segués realizador. Y si tenemos en cuenta que estos últimos años fueron en su vida los más intensos, artística y espiritualmente hablando, tendremos ya una pauta para calibrar el grado de cineasta con que hay que medir a Juan Segués, industrial, pintor, musicólogo y amateur del séptimo arte.

Sin embargo, la polifacética espiritualidad de Juan Segués se inclinaba, estos últimos años, abiertamente hacia el cine. Su sentido innato por lo cinematográfico nació en él, ya mucho antes de empezar su extensa e intensa aparición grabada sobre la luz y las sombras del celuloide amateur. Cabría poner otros quince años de espontáneo y abierto aprendizaje al que no fueron ajenos ni los mejores especialistas del cine comercial ni los pioneros del cine amateur egarense. Los nombres de Salvans, Donadeu, Girona y Fabra, entre otros, empezaron a crear aquel ambiente peculiar del cine amateur en el que la afición y la amistad, la vocación artística y el sacrificio voluntario se unen para crear un clima determinado. Un clima en el que cierta asociación de ideas y sentimientos paralelos, cierta terminología técnica, e incluso cierta manera de ver el mundo y los seres que lo pueblan, ha servido para crear, no sólo el celuloide filmado en consecuencia, sino una nueva ciencia visual con la cual intentamos, los cineastas, recoger esa fuerza humana directa, e impresionante, que nos ayuda a conocer la vida densa, superlativa, del gesto del hombre.

### JUAN SEGUES, MUSICÓLOGO Y PINTOR

Un frenesí juvenil y un optimismo a toda prueba fueron las constantes de Juan Segués como tipo humano. Su trazo característico era el equilibrio. Un equilibrio simpático, que exteriorizaba sin imponerlo a su alrededor. Y junto a él, esa clara serenidad mediterránea que inclina hacia el humor sus intenciones más sanas. Ninguna relación existió, pues, entre los personajes torturados de algunos de sus films y la manera de ser del ciudadano que siempre habíamos visto proyectado en su medio ambiente.

Directivo de la decana entidad egarense denominada «Amigos del Arte», fué a través de ella que recibió su enfurecida afición a la pintura. Sus cuitas plásticas fueron incluso compartidas en su hogar a través de su padre, F. Segués, y tanto su afición a la pintura como la que sentía hacia la música, señalaban al unísono las predilecciones de Juan Segués. Bach, Beethoven, Chopin, Mozart y Strauss por un lado y los Vancells, Vayreda, Mir, Serra y Vila Puig por otro, fueron sus disposiciones transmisibles. Las primeras a través de aquel conjunto coral egarense denominado «Masa Coral de Tarrasa». Las segundas como consecuencia neta de la influencia pictórica racial reinante en su primera juventud.

Pero si su trabajo para el cine y en el cine tenía un carácter claramente introvertido, su pintura y su actuación como aficionado a la música reflejaban una tendencia hu-

mana netamente extravertida. Y si su obra pictórica — vista estos días con motivo de uno de los homenajes celebrados en su honor — encajaba las influencias naturalistas y bucólicas de la más clásica pintura catalana, su actuación como actor sabía penetrar, a base de un estudio constante, en cada nuevo papel que aceptaba interpretar. Traducir los problemas íntimos de cada personaje era para él un trabajo cuya saludable introspección le había proporcionado muchos éxitos. Pero por otra parte, algunas de sus obras pictóricas acusaban la influencia de la escuela impresionista francesa, con sus fisiones imaginativas y visuales realizadas ante la luz cambiante del paisaje, del casco urbano de las poblaciones y de aquellos seres que las circundan. Esta su acusada, aunque corta, influencia de tipo impresionista, se hacía más viva cuando Juan Segués centraba su atención sobre la atmósfera de las ramblas de Barcelona, los mercados, las calles y las plazas de nuestra provincia y de toda Cataluña.

Cierto constructivismo bucólico-poético hacia nuestro paisaje tenía, pues, en Juan Segués, un cultivador atento y minucioso. Fué como resultante clara de esa su manera de pensar, que en uno de sus films lanzó Juan Segués una caricatura grotesca de Salvador Dalí. Y fué en uno de los films más impresionantes de Pedro Font donde Juan Segués actor creaba, de forma hiperbólica, la figura de un músico agredido por los modernismos ritmicos hoy en boga. Ni uno ni otro encontraron nunca cabida en el ánimo de Juan Segués. Fueron dominios extraños a su manera de ver y sentir la música y la pintura. Dominios inexplorados por su fundamental actitud ante las artes.

### JUAN SEGUES, ACTOR DE CINE AMATEUR

Si fué primero pintor y elemento activo de aquella famosa «Masa Coral»; si llegó a formar en ella no sólo como elemento directivo y organizador, sino también como un cantante más; si quiso encauzar y enriquecer su total inquietud de diletante, no fué hasta que quiso y supo adentrarse en las cosas del cine que Juan Segués se liberó como artista creador. Se adaptó rápidamente a la técnica cinematográfica, pues él no era, como tantos, un actor prestado por el teatro a las imágenes, y sabía exactamente el porqué de los «two seconds take».

Apegado a su trayectoria cineística Juan Segués fué un cineasta convencido. Quizá a estas alturas podemos ya afirmar que su trabajo como actor fué superior a su obra como cineasta creador. Desde aquel solo plano con que participó en «Una de gangsters» hasta los frágiles motivos humorísticos de «Agua fresca», «Pintor pintado», «Esto marcha», «El primer hombre» y «Tanhaußer», Juan Segués quiso adaptarse a este cine ligeramente satírico y abiertamente optimista como se adapta uno cualquiera a una conversación animadísima. Para Segués, como para Pedro Font, estos films eran simples conversaciones espontáneas y empíricas con las cuales iban afinando su puntería cinematográfica. Quizá «Esto marcha», en el que Juan Segués tenía sólo cuatro planos, era para Pedro Font algo más que un ensayo, puesto que en este

film se intentaba, de forma directa, conseguir una partitura visual de las cuitas de la post-guerra con un acento cargado de resonancias satíricas y populares.

Sin embargo el actor que había en Juan Segués tendría que manifestarse con aquellos personajes que vivían sobre la cuerda floja del patetismo. Su primera incursión dramática nos dio, en «Volver a vivir», un Juan Segués alimentando la figura de un hombre de aquellos campos y aquellos paisajes que pintaba. Un payés cargado de melancolía, animado de una dulce renuncia. Era por el personaje interpretado por Segués que el espectador penetraba el ático moral de la película de Pedro Font. Más tarde, con «Impromptu» llegaría el actor a adueñarse de un juego interpretativo apasionante, retorcido, a veces inhumano, trazado mediante los tonos increíbles y fuertes de la angustia introvertida. Por eso «Impromptu» marca la deformación real de Juan Segués hombre por la de Juan Segués actor. Una deformación estremecedora, desesperada, reveladora de su capacidad de caracterización interior. El trazado principal de su manera de actuar ante la cámara tenía cierto entronque con los motivos «Grand Guignol» que imperaron en el cine expresionista de una Europa que invadió nuestras pantallas hacia unos años.

Hasta que, al fin, llegó la obra maestra de Juan Segués que había de convertirse en la obra maestra, también, de Pedro Font. Un film que había de recoger, en media docena de años, los más conspicuos aplausos de la gente de cine, y el que había de conseguir, más que ningún otro, una lista inacabable de premios y trofeos a los que Juan Segués no era ajeno sino todo lo contrario. Fué en «Gotas» donde Segués, llevando hasta el paroxismo una serie de gestos clave, encontró una técnica gráfica del pensamiento íntimo, alucinado por mil frecuencias y sensaciones interiores. Hasta qué punto Segués exploraba con su interpretación la reconditez humana del marido de «Gotas» resulta difícil de explicar. Su exteriorización del personaje tenía mucho de ese estremecimiento concentrado por el ardor del actor más que por su profundidad vital. Sus films siguientes, «Impasse» sobre todo, verían repetir ese juego interpretativo en el que Segués quiso centrarse. Incluso en «Redondeces» yuxtaponía ese mismo dramatismo enfebrecido junto a la hábil maniobra humorística-cinematográfica que lanzaba a Pedro Font Marçet por los cauces de una cómica y fluida narración. En cambio el Juan Segués de «Rosa y azul» es el mismo, aunque menos cargado de lirismos naturalistas, que el de «Volver a vivir»... El mismo que había de morir en «La ventana» imitándose a sí mismo, avanzándose a sí mismo una muerte que el arte amateur de un cine le anticipaba...

#### JUAN SEGUES REALIZADOR Y POLEMISTA

Juan Segués ha muerto, hace unos meses, a los 45 años de edad. El cine amateur ha perdido, no sólo un elemento entusiasta y un amigo incondicional, sino un culto cineísta que gustaba de impulsar el cine amateur hacia aquella diferenciación artística que necesita desarrollarse, no como una simple distracción sino para contribuir a una cultura. Si sus films como realizador no llegaron a responder rotundamente a ese espíritu fué sin duda porque tanto «Pinceles» como «De pesca» no tenían otra misión que la de madurar un lenguaje cinematográfico que Juan Segués habría hecho servir más tarde para empresas de mayor fuste. Sin embargo en estos dos films amateurs se aprecia la sensibilidad característica de su espíritu. «Pinceles» aparte su sencilla anécdota antidaliniana, resulta ser a la postre un documental muy bien captado del paisaje norteño de Cataluña. Un paisaje que amaba y conocía profundamente. «De pesca» es la expresión, también documental, de un paisaje ceñido a nuestra Costa Brava, con sus pinceladas de humor esparcidas aquí y allá junto a una selección de bellísimos cuadros. Tanto en uno como en otro film Juan Segués ha

trabajado con los registros luminosos de nuestro país. Verdes, tranquilos, reposados y poéticos cuando alcanza las cumbres pirenaicas. Cálidos, agitados, pintorescos y humanizados cuando se sumerge en el clima vivaz de nuestras costas.

Juan Segués tenía, antes de morir, un guión dispuesto para ser realizado. Había hablado de su tema a todos sus amigos, con los que gustaba de discutir y plantear problemas de filmación y expresión cinematográficas. Ese último guión se titulaba «El cuadro». Juan Segués había pensado una serie de situaciones de angustia, a través de las cuales un hombre corre, sudando y se desmelena para llegar a su casa, convencido de que al marchar de la misma se ha olvidado algo importante y trascendente. Vencidas, superadas todas las dificultades, el protagonista abre la puerta de su casa, se dirige hacia su despacho y, con el rostro marcado con la mayor de las satisfacciones, endereza un cuadro torcido, que había dejado colgado de forma anárquica antes de marchar de su casa, tras la mesa que presidía la sala donde recibía a sus amigos y visitantes.

Este guión de Juan Segués era típico de su forma de pensar. En él quedaban resumidas sus inquietudes estéticas, sociales y humanas. La vida íntima de los seres debía, según él, ser equilibrada, rectilínea, minuciosamente correcta, y espontánea. El artista, según Juan Segués, consigue descifrar la vida por conducto del corazón y los sentidos, pero ambas maneras de conseguir esa gracia humana deben pasar, en los más preparados, por los caminos de la inteligencia y la espiritualidad ordenadas. Quizá por ello Juan Segués estaba completamente de acuerdo con aquello de que «el verdadero cineísta amateur no hace cine porque tiene una máquina; sino que tiene una máquina para hacer cine; y con él una forma artística de inspiración mundial. Una forma cineística que puede cambiar en el futuro la óptica de un ajuste humano más perfecto con la cual poder juzgar y comprender mejor a nuestra época».

G. Querol

#### Filmografía de Juan Segués

[Reunida por Pedro Font Marçet]

1944. «Una de gangsters». Intérpretes: J. Llugany, J. Bellot y Juan Segués. (Un solo plano.)  
1947. «Agua fresca». Intérpretes: Juan Segués y Rosa Serra.  
1948. «Volver a vivir». Intérpretes: María Carretero, Jaime Paloma, Juan Segués y Esperanza Musteiro.  
1949. «Pintor pintado». Intérpretes: Juan Segués y Rosa Serra. Filmada en color.  
1949. «Esto marcha». Intérpretes: Manuel Carretero, y Juan Segués. (Con sólo cuatro planos.)  
1950. «Impromptu». Intérpretes: Esperanza Musteiro, José Samoranch y Juan Segués.  
1950. «El primer hombre». Intérpretes: Rosa Serra, Juan Segués y Pedro Font. Filmada en color.  
1951. «Gotas». Intérpretes: Rosa M. Martínez, Juan Segués y José Llugany.  
1952. «Impasse». Intérpretes: Juan Segués, Rosa M. Martínez, José Llugany y José Bellot.  
1953. «Tanhaußer». Intérpretes: Juan Segués y Rosa Serra. Filmada en color.  
1953. «Rojo y azul». Intérpretes: Juan Segués, Rosa Serra, Enrique Font y M. Rosa Miralles. Filmada en color.  
1954. «Redondeces». Intérprete: Juan Segués. Filmada en color.  
1956 - 57. «La ventana». Intérpretes: Juan Segués y José Bellot. Filmada en color.

Todos estos films han sido realizados por Pedro Font Marçet.

1952. «Pinceles». Film en color realizado por Juan Segués.  
1956. «De pesca». Film en color realizado por Juan Segués, con el montaje del cual terminó, para siempre, sus actividades cinematográficas.

Verdes,  
umbres  
cuando

o para  
amigos,  
filma-  
titulaba  
vacio-  
suda y  
el mar-  
ascen-  
tago-  
cho y,  
s, en-  
forma

e pre-

ensar.  
ales y  
equi-  
ea. El  
con-  
con-  
rados,  
nado-  
cuer-  
hace  
quina  
ación  
uturo  
poder

ol

Bellot

sierra.

aimie

erra.

Juan

Sa-

Se-

gues

artí-

erra.

erra,

en

Be-

cet.

ués.

ués,

sus-

## Juan Segués en...

### IMPASSE



### IMPROMPTU



### PINCELES



### GOTAS

su interpretación más premiada.

## FILMS DE EXCURSIONES Y DE REPORTAJES

Un cineasta amateur, jurado en el III reciente Certamen de esta clase de films, analiza uno por uno los que participaron en el mismo. El fallo puede consultarse en nuestro número anterior, sección de «Última hora». Citamos el nombre de los autores solamente en los films que resultaron calificados.

### EL FLUVIA Y EL MAR, de Arcadio Gili, primera medalla de Excursiones

**Por Alsacia... con lluvia.** — No debemos incluir la lluvia en un film si ésta no forma parte habitual de una región, o en el caso de que queramos dar un valor poético, bucólico o sentimental a la lluvia. En el presente caso sólo se ha conseguido una serie de secuencias oscuras y falta de valores. El continuo movimiento de la cámara no está justificado.

**«Per Pasqua a Vich i Taradell», de J. Ribó Camprodón (Barcelona).** — Empieza con una serie de transparencias en color sobre flores, totalmente injustificadas en el tema. Reducida la película al «Mercat del Ram» hubiese ganado en calidad y brevedad. Bastante igualdad fotográfica. Destacamos algún plano oportuno e irónico del mercado. Sobran unos planos de caballos que con su marcha nos alejan del movimiento del mercado para volver inopinadamente a él.

**Excursión a Sitges.** — Este tipo de películas no es apropiado para concurso. Tienen el solo interés de que sale mucha gente, al margen de su personalidad habitual, y resulta gracioso recordar aquellos momentos, pero sólo en plan familiar. Tres bañistas, cuatro barcas, un pez que come fideos y varias tomas desde el mismo sitio del promontorio de Sitges no llegan a justificar un film ni aún siendo éste de «excusiones y reportajes».

**Valencia en Fallas,** de Carlos Vallés (Barcelona). — Falta en este reportaje lo principal: la humanidad, el gentío habitual en fiestas de ese tipo. También primeros términos de las fallas, tan a propósito por lo grotesco. Fotografía irregular. Sonorización apropiada. Ordenación correcta (preparación, fallas, «cremá» y fuegos artificiales), aunque este orden constituye ya un tópico en el cine amateur.

**Madrid.** — El empleo inadecuado de un gran angular da como resultado una visión desorbitada de una ciudad que, además, parece adormecida, dada la falta casi absoluta de movimiento y de tránsito con que se nos ofrece.

**Turisti a Italia centrale,** de Salvador Baldé (Barcelona). — La presentación, muy digna, hacia presumir mejor película. No obstante, he de destacar numerosos encuadres aceptables. Buena fotografía en general. Música de fondo apropiada. Aunque triste la muerte del Papa, oportuno colofón al film. La supresión de una serie de planos que vierten hacia la izquierda hubiesen mejorado el film. Desproporción entre los temas: en unos el cineasta se extiende considerablemente mientras en otros da un leve esbozo.

**Una visita a Sitges,** de Enrique Sabaté (Barcelona). — Film breve, que es una cualidad. Bastante igualdad fotográfica. Al-



gunos planos intercalados a modo de deslizadas faltas ortográficas destruyen la continuidad. Final súbito e inesperado.

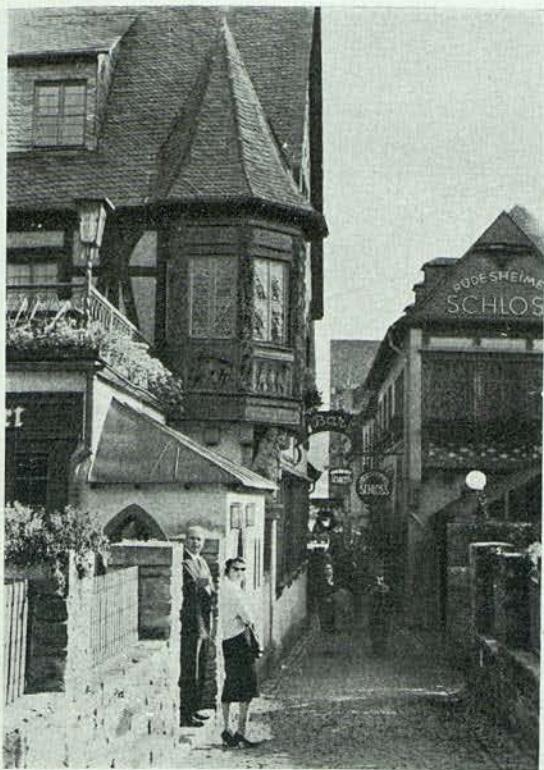
**Morada de genios,** de Domingo Vila (Barcelona). — La idea de ambientar un film de viaje con la evocación de los músicos que adquirieron celebridad en la ciudad visitada, así como un comentario bastante digno, hacen que pasen más desapercibidos los defectos: mala fotografía debido al tiempo reinante, estatismo fotográfico, empleo excesivo de un gran angular.

**Ruta a Portugal.** — Ausencia total de cine. El film se hubiese podido hacer en casa, impresionando ciento cincuenta y tantas postales en color de un país deshabitado.

**Do-No,** de Arcadio Gili (Sabadell). — Aun cuando no es cine constructivo, la cantidad de oficio del autor, su oportunidad y colorido hacen que el film sea visto con simpatía. Trata varios temas: puerto, zoo, feria, «calçotada» y viaje a Sitges. Acortando los dos últimos se hubiese ganado en movimiento.

**El Fluvia y el mar,** de Arcadio Gili (Sabadell). — Interesante. Bellos fotogramas, algunos de ellos muy cinematográficos y otros tan sólo fotográficos. Buen color en la mayoría de planos sin que pueda hablarse, no obstante, de continuidad cromática. Música muy ajustada al tema. Sería una obra perfecta suprimiendo al principio algunos planos filmados en sentido horizontal a la marcha, que difieren mucho en calidad y reiteración de otros planos bellísimos:

**Segon Aplec Regional de Sardanes,** de Arcadio Gili (Sabadell). — Buen color. Algunos encuadres originales. Movimiento ajustado al tema y valorado por una sincronización perfecta de la música. Pero me pregunto si vale la pena filmar un



LA UNICA 1958 EN BAD EMS,  
de Juan Olivé, primera medalla de Reportajes

**Carrousel.** — Tema difícil. Comprende las dificultades de un cineasta sujeto a su asiento. Por ello creo que es tema para filmar de él unas solas secuencias y unirlas a otros pequeños temas. Hubiese mejorado intercalando primeros planos de teleobjetivo con más frecuencia. Asimismo primeros planos de espectadores e incluso captar el horror de éstos en el momento del accidente; planos fáciles de obtener por cuanto podrían ser prefabricados.

**La unica 1958 en Bad Ems**, de Juan Olivé (Barcelona). — Película simpática. Reportaje por todo lo alto. Encuadres bellísimos, especialmente unos con flores en primer término y patines a pedales en el fondo. Interesantes los planos de la excursión por el Rhin, adoleciendo de un solo defecto: el río igual vierte sus aguas en un sentido que en otro. Color perfecto y armónico en toda la extensión de la película. Comentario discreto, que no anula la acción. Buen ritmo. Planos finales de una belleza exuberante que conducen a un final lógico y plácido.

**En la capital del Tirol**, de Juan Torrens (Barcelona). — Defectos ya citados: posición forzada del cineasta y falta de empleo del teleobjetivo a fin de dar variedad al tema. Fotografía algo oscura.

**Un día en la Expo**, de Juan Torrens (Barcelona). — A diferencia de otros films amateurs sobre la Expo de Bruselas, siempre bastante deficientes, éste, a pesar de enseñarnos poco de aquella obra, consigue comunicarnos su espíritu. Buena fotografía y buenos encuadres, varios de ellos desde un interior o con primeros términos enmarcando los fondos. A destacar un plano excepcional: aquel en que la cámara va siguiendo cada vez más rápidamente la aguja contrapeso de un pabellón.

**Oktobefest**, de Juan Torrens (Barcelona). — Color agradable. La monotonía de la primera parte del film, obligada por la posición siempre igual del espectador, es compensada después por un montaje fluido e inteligente y una serie de puntos de vista bien hallados. En consecuencia, un film que se ve con gusto.



tema como éste si su finalidad no es la de alcanzar una obra excepcional, la obra excepcional que aún no se ha visto con el tema «sardanas».

**Procesión**, de José María Subirà (Barcelona). — El film hubiese mejorado con unas escenas cortas de preparación de la romería, es decir, dándole una introducción y asimismo un final, que bien podría ser una danza típica del lugar. El color, agradable sin ser perfecto. La música, desfigurada; sin las campanas, igual podría ilustrar un baile pagano de un país salvaje. El ritmo de la procesión resulta, quizás influído por la música, obsesiónante y se desea un final que nos haga descansar y que no aparece.

**Fiestas en Andalucía**, de A. Medina Bardón (Murcia). — Principia con unos planos de factura algo atrevida, lo que hace suponer una obra meritaria, pero el desencanto no se hace esperar. El autor intenta ligar una fiesta de toros de un color caliente, en que dominan los anaranjados y rojos, con una fiesta de panderetas, buena parte de ella filmada en sombra, de tonalidades frías. Cuando al final, uniendo ambos temas en planos cortos y rápidos, se espera una pequeña orgía cinematográfica de montaje, algún entrometido plano largo, larguísimo, destruye por completo el ensayo que suponíamos ver. Es, por tanto, una obra ambiciosa, pero no cuajada.

**Tabarca**, de A. Medina Bardón (Murcia). — Poco cine. Unas vistas fijas —en buen color— de una lentitud extraordinaria que aún se acusa más con el ritmo de la música, ma-chacona y repetida, nada en consonancia con la placidez cuya sensación parece se quiere dar. Falta también humanidad, pero no la exótica, que ésta sí que se prodiga, sino la local, reducida a unos planos reiterados de un pescador entretenido en sus redes.

SEGON APLEC REGIONAL DE SARDANES,  
de Arcadio Gili, segunda medalla de Reportajes



## Trayectoria de Juan Capdevila

Podemos situar la obra de Capdevila, por lo menos hasta el presente, como documentalista. Aparte de algunos frustrados intentos con vena argumental, es mérito de este autor, junto con Puigvert, la conciencia de usar un campo limitado de experiencias en aras de la profundidad. La especialización en cinema y por principio, ya es un estado de clara visión, de conocimiento de sus dimensiones.

Las primeras realizaciones, de carácter autóctono, le impusieron en la consideración de los jurados: «La Vall Ferrea» y «La Cerdanya», en 8 mm. y versando sobre estas comarcas naturales, fueron films que, sin aportar nada nuevo, llamaron poderosamente la atención. Era la obra de un debutante abriendose rápidamente paso. Luego vino «Schmelze», sobre las técnicas del esmalte, en 16 mm. y en color, la cual pareció dar el campanazo: Medalla de Honor en el XX Concurso Nacional.

Fué entonces, ante los casi unánimes elogios, que vino personalmente nuestra reacción, casi violenta. Fué un grito de alerta, consciente y de amigo. «Esmalte» entraba de lleno y con todos los usuales honores en el campo formalista, en —valga la frase— la tumba del mediocro. ¿Caería su autor con ella, como tantos otros, en la inercia, en el mecanismo del metódico acumular trofeos repitiendo las formas desangelizadas que exigían los tribunales calificadores? Ahí estaba nuestro temor y en el repetirse, con tantos cantos de sirena, su fracaso. ¿Sería otro caso más, como habíamos visto en valores de hornadas precedentes?

«Credo» es un salto atrás ante el peligro, un desgarbado y salvador salto atrás que demuestra valentía y estado vivo de conciencia y merece, desde nuestro rincón apasionado, el más fervoroso aplauso. ¿Qué técnica y, sobre todo, puntuadamente, no está a la altura de «Schmelze»? ¡Quién lo duda! Pero con ello salva la personalidad, la vida misma de su espíritu y esto es lo que cuenta en la realidad creadora.

¿Qué hubo entre una y otra obra? Creo que «Estampas montserratines» fué su camino de Damasco. Allí se quiebra el formalismo, la fría corrección de una mal entendida técnica, para abrir paso libre al sentimiento, hacia la poesía y el alma de las cosas. «Credo» acentúa y dibuja mejor tal tendencia, en este correr riesgo hacia resultados no sabidos, en este querer ahondar dentro de sí mismo y encontrarse propiamente.

«Credo», con todos sus defectos, vibra y tiene alma y esto es lo que cuenta mayormente. «Credo» nos parece un abrazo que se pierde ancho, en su brevedad, con una expansión que a todas luces le perjudica. «Credo», con sus 90 metros a 24 imágenes por segundo intenta, naturalmente que con inutilidad, darnos una idea de nuestro románico. Pero si esto no queda conseguido, si nos perdemos un mucho entre sus cuatro partes estructurales, queda la ambición noble, el empeño personal que, ante la depauperación vigente del cinema amateur, es toda una esperanza, una auténtica nota positiva.

El «Credo» —lo intuimos— ha defraudado. Pero téngase presente, por lo menos en nuestro terreno, que quien defrauda es que se mueve dentro de materia viva. Quien no defrauda es que su eje sigue inamovible en la rutina, lejos de este factor aventura, medio de toda nuestra civilización occidental y razón de ser primera en nuestro cinema amateur.

Sólo es dable desechar que otros sigan en potencia su camino.

J. S. E.

## Películas comerciales en 16 mm.

por José M. Tintoré

La principal preocupación de las pequeñas empresas que explotan locales cinematográficos equipados con 16 mm., es, además del aparato proyector, la disponibilidad de películas de carácter comercial. Esto es, la edición en paso reducido de los films que continuamente se van estrenando en los cines de ancho normal.

A pesar de que por algunas Distribuidoras se observa el criterio de lanzar sus películas en 16 mm. al mismo tiempo que lo hacen con las copias de 35 mm., la mayoría de ellas aún siguen con la idea de reservar la puesta en marcha del paso reducido, al menos hasta haber transcurrido dos años del respectivo estreno en paso universal.

En varias ocasiones hemos comentado que esta política es, a nuestro modesto entender, errónea, y desde luego perjudica notablemente a aquellos pequeños cines que se ven obligados a exhibir en sus pantallas películas viejas y que —salvo algunos títulos— carecen por completo de comerciabilidad al haber transcurrido algún tiempo desde su estreno, y que, por no tener publicidad reciente, han perdido su interés.

Si damos una ojeada a las películas presentadas en España durante las tres últimas temporadas, veremos que han sido editados en 16 mm. un número muy escaso de títulos:

Temporada	Films presentados	Editados en 16 mm.
1955-56	290	82
1956-57	275	46
1957-58	275	24

El número de títulos disponibles en paso reducido que indicamos, corresponde a los datos que poseemos en este momento, pues en la temporada 1955-56 sólo se editaron en 16 mm. unos 10 films; los restantes hasta el stock actual de 82, lo han sido dentro de las temporadas siguientes.

Con este sistema, al pequeño cine rural se le cierra la posibilidad de disponer de un amplio stock de títulos relativamente modernos y se le viene a obligar a exhibir películas muy antiguas, si persiste en seguir utilizando el proyector de 16 mm., o bien, a cambiar su equipo por el de 35 mm. para poder disponer de amplias listas de material y con títulos casi en la misma temporada de su estreno en el país.

Hasta hace poco, muchas Distribuidoras preferían que los pequeños locales estuvieran equipados con 35 mm., en lugar de 16 mm., sin ver que, por su propio interés, mejor les era fomentar todo lo contrario, ya que el costo de una copia en ancho reducido es muy inferior a una de paso universal.

La obsesión del distribuidor fué la de ver en el 16 mm. un intruso que venía a perjudicar al exhibidor de 35 mm., y he aquí que en un principio casi todas las casas mostraron un notorio desprecio por el cine de formato reducido, el cual ha venido creciendo entre dificultades de todo género.

Prueba de ello es que, a pesar de la escasez de nuevos títulos en 16 mm., cada día va creciendo el número de pequeños pueblos que se equipan con dicho sistema de proyección, y hoy día podemos contar con más de 1.000 instalaciones de tipo comercial en España, a las que lógicamente debe atenderse, suministrándoles títulos lo más modernos posible,

pues gracias a la enorme difusión de la propaganda cinematográfica, cualquier habitante de la más pequeña aldea se halla tan al corriente de toda la producción como el ciudadano de la más poblada urbe.

Puesto, también, que son numerosos los Centros Parroquiales-asimismo dotados de proyectores de 16 mm., sería necesario establecer la obligatoriedad de que fueran reducidas a dicho paso todas las películas clasificadas en 1) y 2), a fin de garantizar una existencia de material adecuado para ellos, sin necesidad de recurrir luego a censuras particulares, hechas con más o menos acierto; pero que, en todos los casos, son notablemente perjudiciales para la vida de las copias.

De la temporada última, 1957-58, las películas presentadas fueron clasificadas moralmente por la Confederación Católica de Padres de Familia, como sigue:

En 1)	21
En 2)	59
En 3)	146
En 3R)	45
En 4)	4

Por lo tanto, si las distribuidoras vinieran obligadas a reducir a 16 mm. todas las películas clasificadas «para todos los públicos», los Centros religiosos podrían tener disponibles unos 80 títulos, número suficiente para garantizar la programación de un año.

Hay que fomentar la expansión del Cine, del buen Cine, y por ello se precisan dos factores: buenos aparatos de proyección y suficientes películas.

Que unos y otros pongan su contribución para que pueda ser conseguido el fin propuesto.

#### NOTICIAS VARIAS

Las conocidas firmas WARNER BROSS y FLORALVA han iniciado sus actividades en 16 mm., presentando ambas sus primeras Listas de Material en dicho paso. La WARNER ofrece los títulos: GUANTES GRISES - EL HONOR DEL CAPITAN LEX - EL MONSTRUO DE TIEMPOS REMOTOS - LA CARGA DE LOS JINETES INDIOS - EL SEÑOR DE BALANTRY - RETAGUARDIA y EL TALISMAN.

Por su parte, FLORALVA presenta: AL OESTE DE ZANZIBAR - EL MAESTRO - TRAICIONADA - LA BRUJA - EL INDIANO y FELICES PASCUAS.

Otra novedad interesante la ofrece la 20th. CENTURY FOX, al lanzar su primera lista de películas en 16 mm. y CinemaScope. La misma comprende: LA TUNICA SAGRADA - EL PRINCIPE VALIENTE - EL DIABLO DE LAS AGUAS TURBIAS - EL CAPITAN KING - DUELO EN EL FONDO DEL MAR - CREEMOS EN EL AMOR - DECISION A MEDIANOCHE y EL JARDIN DEL DIABLO. Ahora los poseedores de aparatos de 16 mm. podrán exhibir películas en CinemaScope, naturalmente utilizando los objetivos anamórficos correspondientes.

## EL CINE AMATEUR EN SU SALSA

Comentario con o sin maillot



Salvador Mestres

Un día sí y otro también surgen nuevos concursos. La frase es exagerada, desde luego, pero quizás no lo sea tanto afirmar que hay más concursos que concursantes. La prueba es que en casi todos los fallos, de cualquier punto cardinal de España, aparecen casi siempre los mismos nom-

bres. Francamente, no vemos posible que un cineasta se dedique a participar en cuantas competiciones se convoquen sin montar en su casa una secretaría «ad hoc».

Quisiéramos poder penetrar en los móviles de tanto concursismo. Cuando una entidad X en una ciudad Z se propone convocar un concurso en el que puedan participar los cineastas de todo el país, ¿qué es lo que pretende? Posiblemente, hacer que su nombre suene por el ámbito nacional. Quizás, de buena fe, cree que ésta es la forma de ver buenos films amateurs procedentes de todas partes. Pero debería pensar que así no estimula la afición local, que es lo que en realidad interesaría. Al contrario, la mayor parte de aquellos que en un concurso de ámbito local —o provincial, o regional— se atreverían a participar, se inhiben ante la posible concurrencia de un conjunto de los mejores nombres del país. Por otra parte, hay muchas probabilidades de que éstos se tomen la molestia de acudir a todas partes?

Lo que nosotros, como portavoz del cine amateur, pedimos a todas las entidades organizadoras de concursos de cine amateur, es que los convoquen con bastante anticipación. Esto permitirá publicar sus convocatorias en O'RO CINE, lo que algunas veces no es posible porque se reciben con un número a punto de salir o salido ya, y dando un plazo de inscripción tan breve que no alcanza a otro número. Nosotros se lo agradeceríamos y los cineastas también, porque a veces hay que pensar aún la película.

Un detalle curioso que anotamos en el reciente «Premio de Cine Ciudad de Barcelona»: de los siete miembros del jurado, tres eran «provincia de Barcelona», y justamente los tres que representaban al cine amateur (una de las dos caras del premio). Se trataba de José M. Costa Velasco, Alcalde de Vich y Diputado provincial; de Enrique Fitó, de Mataró, el cineasta de rango internacional, ganador del Premio Ciudad de Barcelona el año anterior; y de José Torrella, de Sabadell, nuestro Redactor-Jefe.

Ya que hablamos de concursos, vaya una anécdota. En una ficha de inscripción, donde se preguntaba si el film es en color o en blanco y negro, un concursante escribió: «oscuro». ¿Se trataba de una nueva modalidad? Visto el film, pudo colegirse que era tanta la oscuridad de sus imágenes que, ciertamente, ya no parecía que hubiesen sido impresionadas en color; aunque, claro, tampoco podía decirse que el film fuese en blanco y negro.

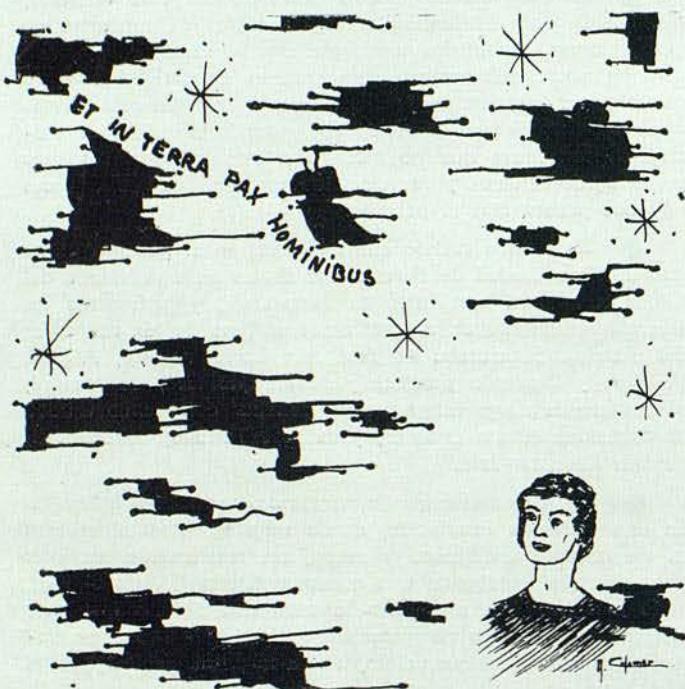


## NUESTRO I CONCURSO DE TEMAS

SEGUNDO PREMIO:

### "CASI TARDE"

Por JUAN BLANQUER



Dibujo de Antonio Colomer

El pequeñuelo duerme profundamente. No hace falta, pues, seguir velando su sueño; no corre ningún peligro. Puede alejarse, si; ya volverá mañana, en todo caso, a primera hora, antes que amanezca. Y desaparece por la ventana, sigilosamente; no fuese que despertara al niño, sin querer.

Ya en la calle, se despereza, bostezando y frotándose los ojos. Y emprende la marcha. Camina por un sendero zigzagueante; luego atraviesa un riachuelo; ahora sube una empinada cuesta... Al llegar a la cumbre se detiene; mira a su alrededor, extasiado, como si no existiera para él la oscuridad y descubriera un paisaje nunca visto.

No, no piensa detenerse mucho tiempo; pronto reanudará su marcha para llegar puntualmente a la cita gloriosa. Pero le apetece tumbarse, por breves momentos, en el suelo, debajo mismo de un abeto, muy alto y majestuoso. Y contemplar así el parpadeo ininterrumpido de las estrellas; escuchar el silencio, que es solemne, infinito; saborear la suave fragancia que exhala el bosque dormido...

Es tan blanda la alfombra de musgo y pinosca sobre la que reposa su cuerpo ingravido que produce un dulce empeoramiento. ¡Dios mío, cuán maravillosa es la vida! Cierra los ojos como para gozarla mejor. Y sin darse cuenta, poco a poco, se duerme, sonriendo beatíficamente, mientras la noche sigue su curso y se perciben los graves latidos de su corazón.

Se despierta, súbitamente, sobresaltado. ¿Cuánto tiempo

habrá permanecido dormido? ¿Va a llegar tarde? Su rostro refleja una angustia profunda, una terrible ansiedad. Se levanta rápidamente y emprende una carrera loca, desenfrenada, por entre matorrales y zarzas que arañan sus manos y su rostro y desgarran su blanca túnica. No importa; tiene que recuperar el tiempo perdido. ¿Llegará a tiempo? El temor espolea su voluntad. Corre, corre sin cesar, atravesando montañas y ríos y valles. Hay sudor en sus mejillas y lágrimas en sus ojos. Descubre ahora en el firmamento una estrella singularmente brillante. Se siente desfallecer. Pero en un esfuerzo desesperado prosigue su veloz carrera. Y llega al fin, llega, casi extenuado. Y casi sin aliento se une al coro, de rostros iluminados por un deslumbrante fulgor, que canta ya «...et in terra pax hominibus».

La miserable choza, vista de lejos, es una orgía de luz.



#### NOTA:

Tanto los temas premiados como los demás que se publican, quedan a libre disposición de los lectores de OTRO CINE para su realización cinematográfica, sin otra condición que la obligatoriedad de ponerlo en conocimiento del autor a través de la Redacción de esta revista, y de hacer constar en la portada del film la paternidad del tema y la circunstancia de haber sido premiado (o seleccionado) en el I Concurso de Temas de la revista OTRO CINE.

### «IDILIO OTOÑAL» VA A SER FILMADO

Nuestro apreciado amigo el cineasta zaragozano José Luis Pomarón ha solicitado —y obtenido—, a través de OTRO CINE, la autorización para filmar el guión «Idilio otoñal», de Agustín Contel, distinguido con el primer premio en nuestro I Concurso de Temas y publicado en el número anterior.

### Un "alerta" precioso para el cineasta amateur

#### TECNICA Y EXPRESION

Es un hecho comprobado que el cine tiende, cada vez más y más, a convertirse en un arte científico: El color, con sus exigencias ópticas y espectrales; sus interferencias químicas en el revelado... El sonido y su séquito auditivo y eléctrico, que nos sumerge en el abismo de los fenómenos vibratorios y en el laberinto de la electrónica... El cine panorámico, con sus incidencias anamórficas en «...rama» o en «...visión». Todo eso no está hecho para llenar de gozo el corazón de un artista, saturado de sentimientos y de poesía.

Esta técnica que nos envuelve terminará —si no se pone coto a su invasión— por exigir del cineasta amateur un Certificado de Ingeniero Técnico, si quiere entender aquello que hace o desea trabajar de una forma más consciente, de cara a la técnica, que la simple fórmula de apretar el botón.

En medio de esta mezcla óptica-químico-eléctrica, ¿qué representa la pequeña llama, oscilante, que se enciende a veces bajo el efecto de la sensibilidad, de la emoción, de la poesía y de la expresión? Existe el miedo, la posibilidad, de que se apague definitivamente. La situación es más grave de lo que podemos imaginar a primera vista ya que, efectivamente, de una parte esta pequeña llama no es mantenida en su ambiente y, por otro lado, lo poco que de ella queda es ahogado precisamente por los tentáculos de la técnica.

En general el cineasta amateur anda a oscuras por este ambiente científico del cine. En contra, también en general es meticoloso en extremo en el empleo que hace de esta técnica (muchas veces usada contrariamente). Su espíritu queda aburrido por los cálculos y no se abre a la sensibilidad, no respira a pleno pulmón el aire fresco de la naturaleza, ni deja —puesto ya en este trance— que su alma y su imaginación de artista divague en el reino vibrante que constituye el elemento humano, sus sentimientos, sus reacciones, el universo viviente y toda la creación en su conjunto.

Jean Clerond  
(De «Cinema Amateur» n.º 230)



H. Picard

## Modo racional de llevar a cabo una sonorización

Casi todos los aficionados que hoy en día deciden sonorizar sus películas mudas de 8, 9'5 ó 16 mm., utilizan un proyector, generalmente del tipo corriente con motor universal, y un magnetófono o grabador de cinta magnética. Los dos aparatos se conectan y sincronizan mediante un dispositivo que puede ser mecánico o eléctrico, pero con mayor frecuencia electro-mecánico.

También es posible emplear un proyector sonoro que pase directamente películas con pista magnética, generalmente extendida sobre la superficie del positivo después de revelado. En todos los casos, la grabación de sonidos que deban acompañar a las imágenes no se realiza en el momento de la toma, sino luego que está ya revelada y montada la película, y se trata de una grabación «a posteriori».

La operación parece sencilla, pero exige un poco de cuidado y de práctica; por ejemplo, en el caso de un proyector de sonido magnético directo, es muy difícil detener la velocidad del proyector que hace de grabador o disminuirla sin que al mismo tiempo se produzcan ruidos parásitos en la banda sonora. Si quiere hacerse retroceder el aparato en marcha atrás para borrar posibles errores de grabación, se corre el riesgo de grabar ruidos de igual clase.

Por lo tanto es preferible efectuar, siempre que se pueda, una grabación continua sin muchas detenciones; máxime cuando la mayor parte de las bobinas o fragmentos de bobinas de película que generalmente desean grabar y sonorizar los cultivadores de pasos reducidos son relativamente cortas. No obstante, si la película en cuestión presenta una cierta longitud, se la podrá dividir en secciones, las cuales tengan todas duraciones breves, y estudiar el plan de sonorización de forma que cada sección sonora tenga un comienzo y un fin, correspondientes a un acompañamiento sonoro de poca intensidad.

Es asimismo conveniente evitar las variaciones bruscas de intensidad sonora y los cambios repentinos de sonoridad; la mezcla de música y comentario debe, por otra parte, ser efectuada sólo después de algunos ensayos y pruebas absolutamente indispensables, con la misma técnica habitual en los estudios profesionales.

La mayoría de las veces la música de fondo proviene de grabación de un disco y la palabra hablada llega directamente por medio de un micrófono; con un dispositivo mezclador pueden graduarse las proporciones convenientes. Muchos cineastas, cuando poseen todos los materiales necesarios, prefieren grabar primero separadamente las palabras y la música, si es ne-

cesario mediante registró en dos cintas magnéticas separadas, que luego se regraban sobre el soporte definitivo mediante mezclado adecuado y preciso. Este método requiere, desgraciadamente, una instalación bastante complicada, dos magnetófonos grabadores y reproducidores y un dispositivo mezclador, incorporado o no.

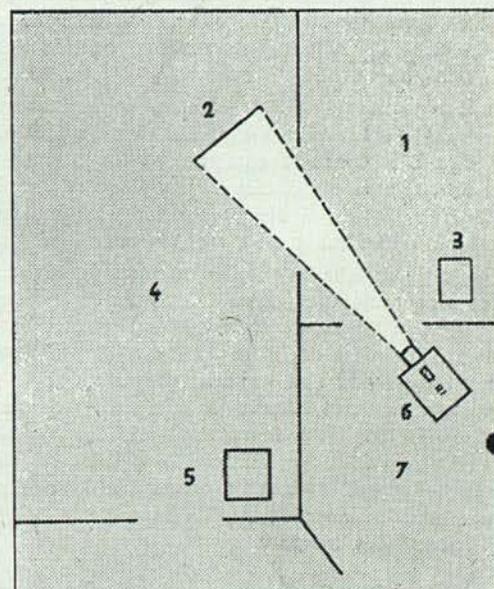
Es preferible que el mezclador tenga volumen o modulómetro, que señala continuamente el volumen sonoro de grabación. Este modulómetro puede ser del tipo de aguja, o simplemente un ojo mágico con sectores fluorescentes. De este modo es siempre posible comprobar con precisión el nivel de grabación y evitar las sobrecargas que dan lugar a efectos de saturación; las indicaciones dadas por simples ampollas de neón no bastan generalmente.

El control directo y sonoro del sonido grabado, o más bien de la modulación transmitida a la cabeza magnética de grabación, se efectúa preferentemente con ayuda de un par de auriculares telefónicos. El altavoz de control, o monitor, no puede colocarse cerca del micrófono en vista del peligro de acomplamientos y oscilaciones parásitas por efecto Larsen. Si los altavoces pueden ponerse en otra habitación, este riesgo desaparece.

En las instalaciones sencillas se emplean micrófonos a cristal piezo-eléctrico, por lo general de precio relativamente bajo, con lo cual se obtiene una calidad aceptable, cuando menos para la parte hablada, si son de buena clase. No hay duda, sin embargo, que el micrófono de cinta, que funciona no por presión sino por variación de velocidad de las masas de aire ambiente, constituye el tipo preferible, pues da los mejores resultados en la mayoría de los casos, tanto si se trata de parte hablada, como de música o efectos sonoros.

Se trata, en el último caso, de un aparato de baja impedancia, que debe conectarse a la entrada del amplificador por medio de un transformador adaptable; esto permite colocar el micrófono a una distancia relativamente grande del grabador, sin riesgo de producir ronquidos, ni pérdida de las frecuencias elevadas, de las cuales dependen la naturalidad y el brillo de los sonidos. Estos defectos se manifiestan generalmente con un micrófono de alta impedancia, por ejemplo a cristal, cuando la longitud del cable del micrófono alcanza a veces a los 5 ó 6 metros; con un aparato de baja impedancia el sonido resulta siempre más fuerte y más brillante.

Sin embargo, para evitar las pérdidas de transmisión con cable algo largo, no es indispensable utilizar micrófono de baja



Detalle gráfico de un ejemplo de disposición de elementos, cuando pueden emplearse para ello tres ambientes distintos. 1, comedor; 2, pantalla; 3, tocadiscos; 4, "living"; 5, comentaristas; 6, operador que se encarga de la proyección y mezclador de sonidos; 7, cocina. Es fácil imaginar una distribución adecuada en la propia casa.

impedancia, y puede emplearse uno común de alta impedancia si se tiene la precaución de usar dos transformadores de línea adecuados, uno a la salida del micrófono y el otro a la entrada del grabador. Existen, además, ciertos modelos de micrófonos que aceptan transformadores regulables, con los cuales puede obtenerse a voluntad una salida de baja o alta impedancia.

El proyector para pista magnética, con el cual puede realizarse también la grabación, lleva a veces en el zócalo un dispositivo de mezclado y un modulómetro; los dispositivos varían según las marcas y los tipos, pero en general no son demasiado corrientes y parecería que algunos fabricantes hubiesen cesistido de esta idea.

Cualquiera que sea el género de grabación empleado, y aún si se trata de una película documental o de viaje, que a primera vista no parezca requerir guión previo, siempre será indispensable conocer de antemano el texto de la parte hablada y la música de fondo, todo ello calculado al segundo. Esta preocupación es absolutamente ineludible; sólo con ella se evitan pérdidas de tiempo y errores.

El comentario o diálogo debe ser medido con cuidado para acomodarlo a las imágenes, eligiéndose un fragmento de música apropiado para fondo. Realizado este primer trabajo, pueden prepararse tarjetas escritas a máquina, de más o menos 12 X 20 cm. las que llevarán todas las indicaciones útiles para cada operación de la grabación, con todos los pormenores del caso, secuencia por secuencia, mencionando cuánto pueda influir en los detalles de la operación.

Los detalles de cada toma de sonido deben transcribirse en fichas individuales, numerándolas con cuidado en su parte superior y en un ángulo de derecha o izquierda, de tal modo que se pueda encontrar rápidamente, si ello es necesario, la ficha deseada y acomodarla en un orden conveniente en una pila que ocupe poco lugar.

La operación de grabar sonido es, evidentemente, tanto más complicada cuanto mayor sea el número de actores. De todos modos será difícil para un solo operador realizar todas las manipulaciones necesarias para la grabación magnética de una película de 16 mm. y conviene contar con ayudante.

Cada uno de los que intervengan tendrá delante suyo una ficha con todas las indicaciones precisas del guión sonoro y, antes de la grabación definitiva, habrá visto la película varias veces, con objeto de familiarizarse con todas las escenas, desde el comienzo al fin.

El operador encargado del comentario se alejará lo más posible del proyector y, mediante cortinas o tapizados se evitará todo lo posible, cuando sea necesario, la transmisión de ruidos parásitos. La instalación dependerá, lógicamente, del sitio de que se disponga; la figura que acompaña a estas líneas presenta un caso. El proyector será puesto en una habitación separada de la que contiene la pantalla y el tocadiscos.

Todos los operadores pueden observar continuamente, desde sus lugares, la proyección que se sonoriza, la cual, por otra parte, les será bien conocida en virtud de los ensayos previos.

Por supuesto, esta disposición de los elementos puede modificarse, con tal de que el operador encargado del comentario esté siempre lo más lejos posible del proyector.

Esta instalación deberá también modificarse cuando intervengan factores materiales dependientes de la naturaleza y situación recíproca de las habitaciones que se empleen. Algunos cineastas entusiastas llegan a proyectar las imágenes hacia el exterior, a través de una ventana, mientras que la persona encargada del comentario observa las imágenes proyectadas por otra ventana dirigida hacia el mismo lugar. Los cables de conexión pueden tenderse, por ejemplo, a lo largo de los caños de ventilación. Todas estas cosas dependen del ingenio personal y de la adaptabilidad de cada uno en cuanto a resolver emergencias y necesidades inesperadas.

(De «Correo Fotográfico Sudamericano»)



KODAK, en los EE. UU., para seguir sin duda alguna las tendencias actuales, ha introducido modificaciones en sus cámaras populares: las «Brownies». Sea la de un objetivo o la de torreta, llevan ahora una célula fotoeléctrica incorporada en el visor. La operación se realiza oprimiendo un botón lateral que permite el desplazamiento de una aguja en el visor y acciona asimismo el diafragma por coincidencia de la aguja con una señal.

En la Exposición de Bruselas ha aparecido un magnetofón realmente «diferente de los demás», realizado por la Casa OLIVER. Se trata de un conjunto aplicable en el campo profesional del magnetofón. Este aparato rebasa la reproducción sonora para alcanzar la cibernetica.

El problema a resolver está en la difusión en varios idiomas a voluntad, ya por teléfonos o por mediación de altavoces, el comentario sonoro de acompañamiento a la proyección de diapositivas fijas, y de teledirigir en el momento conveniente el cambio de vistas así como sincronizar. Todo esto ha sido realizado automáticamente e invariablemente durante varios meses por el aparato Oliver.

La banda magnética que se utiliza admite 16 pistas sonoras o de mando, ocho en cada sentido, pues la banda sonora se desenvuelve alternativamente en un sentido u otro. Este equipo de reproducción sonora y de mando simultáneo, encierra muchas aplicaciones muy prácticas.

El nuevo proyector «Super-Jancolux» presenta, entre otras, dos ventajas que merecen ser comentadas de forma destacada. Está equipado para el 8 mm., con las nuevas lámparas de espejo incorporado, baja tensión — 8 voltios, 6'5 amperios —, y para el 9'5 mm. y el 16 mm., igual sistema de lámparas — 24 voltios, 10 amperios.

Añadamos que este aparato posee una óptica F. 1'5 para el 35 mm., y F. 1'4 para el 22 mm. Alumbrado de seguridad, brazos plegables para 120 metros de película, rebobinaje rápido por el motor cuyas velocidades son regulables, muy refrigerado.

Una Tituladora — «Schlosser» — desmontable y de varias aplicaciones. Este aparato comprende: Una arandela o rosca sobre la cual se pueden colocar dos brazos de 30 cms. Un marco con un vidrio despolido que se fija al final de los brazos (campo cubierto 100 X 130 mm.). Un anillo-raccord para ser introducido en los objetivos de las cámaras. Un plexiglás y 1 Kodaktrace 100 X 130 mm.

Uso del aparato como corrector de paralelo. El marco al extremo de los brazos delimita el campo exacto, sin error de paralelo, de las tomas efectuadas a 30 cms. de distancia. Permite poder filmar pequeños objetos, flores, insectos y seguir sus evoluciones sin miedo a errores.

Uso del aparato como tituladora. Introduciendo en el marco el plexiglás transparente, el Kodaktrace (para títulos), una tarjeta-postal o unas tiras de papel dibujado, es muy fácil obtener perfectos títulos, ya sea solos o por sobreimpresión a la toma de vistas.

(De «Cinema Privé», núm. 182)



## Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

**Films de la Comisaría de Extensión Cultural.** — El 3 de diciembre fueron proyectados los siguientes films, cedidos por la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional: «Misa en Compostela» y «El Greco y su obra maestra» (documentales); «Luz y humanidad» y «Kermesse fantástica» (films publicitarios). De los primeros destacó, como documental de arte español, «El Greco y su obra maestra», análisis cinematográfico del famoso cuadro «Entierro del Conde de Orgaz». Los dos films publicitarios son dos obras maestras de dibujo y de animación y reúnen un interés extraordinario para los cineastas amateurs.

**III Certamen de Excursiones y de Reportajes.** — Los días 9, 10 y 12 de diciembre tuvieron lugar las sesiones de calificación de los films concurrentes a este tercer certamen. En el número anterior de OTRO CINE, sección «Última hora», se publicó el fallo del mismo. En el número presente figura un comentario de todos los films presentados, que fueron veintiuno (9 en 8 mm., 1 en 9,5 mm. y 11 en 16 mm.).

**XX Concurso Internacional de Cine Amateur UNICA.** — El 17 de diciembre, en el salón de proyecciones de la C. J. I. T., Aragón 275, se celebró una sesión de homenaje a los autores de los films que obtuvieron para España el tercer lugar por naciones (Copa Fedic) en el Concurso Internacional de la UNICA (Bad-Ems, Alemania). La primera parte del programa ofreció en esta sesión dos interesantes films del reciente Concurso Nacional que no pudieron ser programados en la proyección pública especial del mismo: «Encajes de bolillos», de Emilia M. de Olivé, y «Llum entre llàgrimes», de Carlos Puig. También se proyectó el reportaje de Juan Olivé sobre el propio Concurso Internacional de Bad-Ems. La segunda parte estaba formada por los cuatro films que integraron la selección española: «Monteheroso», de Manuel Pérez Sala (Cáceres); «Primer día de caza», de Antonio Medina Bardón (Murcia); «¡Nbn serviat!», de Felipe Sagués (Barcelona); «La gota d'aigua», de Juan Pruna (Mataró). Antes, el cineasta don Juan Olivé, que había asistido al Concurso de Bad-Ems como congresista, dedicó a la selecta concurrencia una breve, pero amenísima charla sobre «Lo que vi en la UNICA y no pude filmar...».

**Proyecciones de nuevos cineastas.** — El 26 de noviembre nos dió a conocer don Alberto Mosella, una de las figuras de más prestigio del Centro en sus distintas actividades, y fundador del Centro Excursionista «Sabadell», dos de sus producciones cinematográficas amateur, cuya afición cultiva desde hace poco tiempo: «Aigua Blava» y «La Molina a l'estiu». Estos documentales, ambos en color, acreditan el gusto artístico del señor Mosella y sus brillantes antecedentes en la fotografía. Otro nuevo cineasta fué dado a conocer en la sesión del 21 de enero, don Alfredo Velasco, con sus films «Escocia y los Highlands» y «Bruselas, Expo 58», siendo de señalar el valor que como documental de la Exposición de Bruselas reúne este reportaje, exhaustivo como no habíamos visto otro sobre el mismo tema, y siempre interesante y bien realizado.

**Revisión de films de «ayer» y de «anteayer».** — Con este expresivo título se han iniciado unas sesiones que darán ocasión a los numerosos socios nuevos de conocer algunos films representativos de épocas recientes y menos recientes del cine amateur. La primera de esas veladas, el 14 de enero, comprendió las películas «Aplec de Sant Roc» y «Blat», de Salvador Rifá; «Montserrat» y «Reporter mecánico», de Delmiro de Caralt. La segunda estaba integrada por los films «Procesión y Leyenda» y «Glosa musical», de Carlos Santías; «Desirée» y «Marte no es un Dios», de Felipe Sagués. Estas sesiones tienen la virtud de demostrar que para las películas amateurs, aun cuando no se trate de obras de calidad excepcional, el tiempo no es un factor desvalorativo como sucede con numerosas obras del cine comercial.

**Festividad de San Juan Bosco.** — La Sección organizó la celebración de una Misa en sufragio de los cineastas amateurs fallecidos, que tuvo efecto el domingo día 1 de febrero en el Templo Nacional Expiatorio al Sagrado Corazón de Jesús, del Tibidabo, en ocasión de la festividad de San Juan Bosco, patrón mundial de la cinematografía (31 de enero). A la salida del templo varios de los asistentes se reunieron en el Hotel «La Masía», del propio Tibidabo, en acto de confraternidad cinéstica.

**II Competición de Estimulo.** — Cerrado el plazo de inscripción de películas a esta segunda competición, en la que participan los cineastas novatos o aquellos que no hayan obtenido calificaciones superiores a Medalla de Cobre en los Concursos Nacionales (excluidos los films de excusiones y de reportajes), fueron programadas las sesiones de calificación que tuvieron lugar los miércoles 4, 11, 18 y 25 de febrero y que al aparecer este número de OTRO CINE se habrán ya celebrado. He aquí los films concurrentes: «Caminos de flores», «Venecia», «Claveles», «Cataratas del Rhin», «Travellings», «D'allò per aut treu-ne el que puguis», «Qui pot tirar la primera pedra», «Nadal», «Reflexes», «Cançons de rem i de vela», «El sastrecillo valiente», «Las turbas de agosto», «Cosas de novios», «La cita», «Horas de angustia», «No más bananas», «Cruel destino» y «20 cigarrillos».

**Carnets de cineasta.** — Se recuerda el interés de renovar el carnet de cineasta para el bienio 1959-60, necesario para poder filmar en la vía pública, o de solicitarlo quienes no lo poseyese aún. Dirigirse a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, Paradís 10, Barcelona, donde se facilitará el impreso correspondiente. Este debe ser remitido a la propia entidad con dos fotografías tamaño carnet y los derechos correspondientes. Los no socios de la misma deben acompañar, además, una solicitud firmada por el Presidente de la entidad cineística amateur a la que pertenezcan, con carácter de aval.

## INFORMACION VARIA

### Sesión «Italia-España» en Lérida

Como inauguración del curso 1958-59, la Agrupación Cine Amateur de Lérida celebró el 11 de octubre en el Casino Principal una velada a cargo de la Sección Cine Amateur de la S. C. Juventud Tarrasense. La primera parte estaba formada por dos films italianos, «Bricola 115» y «Marco del Mare». La segunda parte la integraban films tarrasenses: «Llum entre llàgrimes», de Carlos Puig, «Luces de sangre», de Francisco Font, «Las tijeras», de Pedro Font, «El mundo al revés», de Francisco Font. Por la tarde hubo un coloquio a cargo de Francisco Font sobre «El momento actual del cine amateur». Agradecemos a Agrupación Cine Amateur de Lérida sus citas de OTRO CINE en el programa.

### Agrupación Fotográfica de Cataluña

El 4 de diciembre, en la sala de proyecciones del Instituto

Francés, esta entidad ofreció una sesión con los films premiados en su IV Concurso Social. He aquí el programa: «Un drama puro», de Jesús Angulo; «Hivern», de Tomás Mallol; «Bajo Ebro», de J. Martínez; «Aigua», de F. Ferrando; «No más bananas», de Agustín Contel; «Festivitat», de J. Capdevila; «Exp. n.º 1», de Joaquín Puigvert; «Hivern», de Joaquín Puigvert.

#### Institución Fernando el Católico

La Delegación de Cine y Fotografía ha celebrado en el Centro Aragonés (Barcelona) dos de las sesiones de cine amateur cuyo proyecto de celebración anunciamos en el número anterior. La primera tuvo lugar el 5 de diciembre, en colaboración con la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña y con el programa siguiente: «Artesanía del abanico» y «Encajes de bolillos», de Emilia M. de Olivé; «El Tibidabo» y «Caballos en la ciudad», de Juan Olivé; «Consumatum est» e «Hibrys», de Felipe Sagués; «Amargo revivir» y «El mundo al revés», de Francisco Font. La segunda se celebró el 16 de enero con las películas «Filipinas», «Un día en la Expo», «Géisers de Rotarua» y «Oktoberfest», de Juan Torrens; «Retorno» y «Porta closa», de Enrique Fité. Ambas sesiones, que llevan la denominación genérica de «Lau-reles del cine amateur», han sido presentadas por el Delegado de la Sección de Cine y Fotografía de la Institución, doctor Vallés Gracia.

#### San Juan Bosco

Varios cineastas amateurs organizaron, como en años anteriores, una sesión especial dedicada a conmemorar la festividad de San Juan Bosco, patrón de la cinematografía. Dicha sesión tuvo lugar el mismo día del Santo, 31 de enero, en la sala de proyecciones de la C.J.I.T. (Barcelona), después de una cena de confraternidad, con el programa siguiente: «Festivitat», de Juan Capdevila; «Rapsodia en color», de José Arraut; «Oktoberfest», de Juan Torrens; «El mundo al revés», de Francisco Font; «La Unica 1958 en Bad-Ems», de Juan Olivé; «Llum entre llàgrimes», de Carlos Puig; «¡Non serviat!», de Felipe Sagués, y «La espera», de Pedro Font.

#### Sesiones diversas

En la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge se han celebrado dos sesiones de cine amateur a cargo de los cineastas Juan Torrens, Juan Olivé y señora de Olivé, con las cintas «Excursión al Kilimanjaro», «Por tierras del Mikado», «Cortina d'Ampezzo - Olimpiada Blanca», «Escuela de ballet», «Encajes de bolillos», «Cataratas del Rhin» y «Caballos en la ciudad». Dichas sesiones tuvieron efecto los días 29 de noviembre y 3 de diciembre.

En el Museo de Sabadell, organizado por el propio Museo en colaboración con la Fundación Bosch y Cardellach, se proyectó el film documental realizado por Narciso Sans, de Girona, «El Oppidum de Ullastret», acompañado de una conferencia sobre «Diez años de exploración arqueológica en la Barcelona romana», a cargo de don Ramón Piñol, del Instituto Municipal de Historia, de Barcelona.

Organizada por la Unión Excursionista de Cataluña, de Mataró, se celebró en aquella ciudad una sesión pública en el Cine Serra, especialmente dedicada a dar a conocer el éxito internacional del socio de aquella entidad, don Juan Pruna, con su película «La gota d'aigua». La sesión tuvo lugar el 28 de noviembre con el programa siguiente: «Por tierras del Mikado», de Juan Torrens; «Caballos en la ciudad», de Juan Olivé; «Hibrys» y «¡Non serviat!», de Felipe Sagués; «El mundo al revés», de Francisco Font; «Encajes de bolillos», de Emilia M. de Olivé; «La gota d'aqua», de Juan Pruna.

#### Cine Club Sabadell

En la nueva sala auditórium de la Caja de Ahorros, y dentro de los actos de su centenario, el Cine Club Sabadell ha ofrecido al público el día 31 de enero, festividad de San Juan Bosco, una sesión con varios de los films de su I Certamen de cine amateur «Ciudad de Sabadell». El programa fué el siguiente: «El nudo», de Jesús Angulo; «Preludio a la tempestad», de Santiago Vila; «W. H.», de Domingo Vila; «Vila-Puig», de Santiago Vila; «Románica», de Domingo Vila; «Flowers», de Federico Ferrando; «Coronación de la Virgen de la Salud», de Ramón Soley; «El ángel de la guarda», de Agustín Contel; «Horas de angustia», de Enrique Romá; «No más bananas», de Agustín Contel; «Aquella novela», de Silvestre Torra; «Schmelze», de J. Capdevila, y «Gotas», de Pedro Font.

#### El cine amateur en la prensa barcelonesa

El rotativo barcelonés «El Noticiero Universal» publicó desde el 27 de noviembre al 12 de diciembre una curiosa «Historia del cine amateur» en forma de banda ilustrada, con narración de Jorge Feliu y dibujos de José M. Bea. Salvados algunos particulares puntos de vista del narrador, es de aplaudir este medio sugestivo de divulgación del cine amateur, que consideramos de un valor constructivo mucho más sólido que toda la anterior labor demoledora a que se había venido dedicando su autor desde su escisión del Centro Excursionista de Cataluña.

Ultimamente han sido publicadas en varios periódicos barceloneses extensas entrevistas e informaciones con el Dr. Vallés, Delegado de Cine y Fotografía de la Institución Fernando el Católico, y con el conocido cineasta don Juan Olivé.

#### En Tarrasa se filma

Sabemos que al redactar estas notas está realizando Pedro Font un film de humor que se titulará «Zozobra» y en el cual el autor se burla del suicidio. Francisco Font, más conocido en el ambiente amateur por Paco Font, ha iniciado el rodaje de un film de carácter sentimental y poético. El más atrasado del triunvirato tarrasense es este año Carlos Puig, quien tan sólo acaba de guionizar el tema, referido esta vez a la vida privada de los maestros, que él conoce bien por estar metido en la profesión.

#### Envíennos información, por favor

Repetidas veces hemos solicitado a las entidades y grupos de cine amateur del país que nos envíen información de sus actividades, pero, en el mejor de los casos, recibimos programas de sesiones a realizar. Nosotros quisieramos que se nos mandaran pequeñas crónicas informativas ya redactadas pensando en su publicación. Damos amplia información a nuestros lectores de lo que se hace en Barcelona, pero ¿qué se hace en Murcia, en Cáceres, en Oviedo, en Madrid...? La fórmula que consideramos más viable es que cada agrupación encargara a uno de sus elementos, el más «plumífero», el redactar y enviar a OTRO CINE sus crónicas, lo cual debería hacer dentro de los quince días siguientes a la recepción de cada número. Esas personas tendrían la consideración de correspondentes de la revista y sus nombres figurarían al pie de sus trabajos. Ayúdennos, entre todos, a hacer de OTRO CINE la auténtica revista del cine amateur español.

#### Cineclub Pax, de Alcoy

En sesión extraordinaria, celebrada el 9 de enero en el salón Rotonda del Círculo Industrial, el Cineclub Pax, de Alcoy, ofreció una sesión de cine amateur zaragozano, que fué presentada por don Antonio Artero.

El programa fué el siguiente: «Venecia, Gran Canal», de Guillermo Fatás; «Aula-Dei», del mismo; «Feria de Muestras de Zaragoza», de Carlos Hidalgo; «Comandos», de Manuel Labordeta; «Deseo de Cristal», de José L. Pomarón; «Contrapunto», de Antonio Artero y J. L. Pomarón; «La herrería», de Antonio Artero.

El programa impreso contenía un resumen histórico del cine amateur español, muy logrado, que dice ser tomado de un programa del Cineclub del Instituto de Estudios Oscenses. A uno y otro Cineclub agradecemos los elogios que en dicho texto se dirigen a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, «por su gran labor formativa y orientadora», y a OTRO CINE, «que significa un magisterio importantísimo y un instrumento difusor de gran valor».

#### Una «première»

El cineasta amateur don Salvador Baldé fué quien inició, allá en su antiguo feudo de Solsona, la conmemoración de San Juan Bosco, y todos los años ha mantenido esa tradición. Este año ofreció una velada al Grupo Escolar de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, de Barcelona, con asistencia de los escolares, a quienes explicó los primeros balbuceos del cine comentando las diez primeras películas de los hermanos Lumière, que proyectó. Luego se visionó «La muñeca», film amateur del propio Salvador Baldé, con guión original de Gregorio Ruiz. Esta película está protagonizada por alumnas y profesoras del Grupo Escolar donde se celebraba la sesión, y entre los asistentes se inició, vista la película, una trinchera sobre los distintos aspectos de la misma, siendo necesario proyectar de nuevo algunas escenas a fin de puntualizar detalles.

#### Interesante y original velada de cine «amateur» dedicada al Arca de Noé

De interesante y original velada puede clasificarse la que el entusiasta cineasta «amateur» Juan Olivé Vagué, dedicó a la veterana entidad humorística ARCA DE NOE, el pasado día 12 de febrero en la Sala de Jubilaciones de la Industria Textil, con motivo de la presentación en público de su reciente película: «JARDIN ZOOLOGICO DE BARCELONA», alcanzando un franco éxito artístico y de público. Presidió la sesión el Ilustre Teniente de Alcalde de Cultura: Sr. Pascual Granieri, en nombre del Excmo. Ayuntamiento.

Las características de este ameno y auténtico documental son reseñadas en otra sección de esta misma Revista.

Pero lo que en realidad fué una nota pintoresca de la velada fué lo siguiente: Antes de dar comienzo a la proyección de la película motivo de la velada, el Sr. Olivé, bautizado por el Arca con el nombre de «Estornino», subió al escenario para ofrecer la película a la entidad Arca de Noé, acompañándole los directivos de la misma: «Cervo», «Gallo», «Pollastret», «Bou», «Hiena» y «Grillo». Igualmente se sumó a la comitiva una auténtica representación de animales del Zoo, integrada por «Guacamayos del Brasil» y un simpático mono «Papión». Despues de los parlamentos se inició la proyección de la película y cuál no sería el asombro de los asistentes al ver paseando por los pasillos de la sala al travieso mono que saludaba a grandes y chicos, causando la admiración de algunos y el pánico de otros. Se organizó un verdadero «safari» para darle caza que resultó la mar de divertido por las incidencias del mismo. Conseguido el objetivo se reanudó la proyección, dando casualmente comienzo en la secuencia de los monos, circunstancia que interpretaron los presentes como una nota de humor de Arca de Noé, siendo en realidad que el mono en cuestión se escapó de su jaula provisional con el propósito de ver la película como espectador ya que de la misma también era uno de sus actores.

La velada resultó original y amena, donde el arte se emparejó con el sano humor de la veterana entidad.



## XXII CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR 1959

### PLAZO DE INSCRIPCION:

1.º DE ABRIL 1959

Proyecciones: Primera quincena de mayo

### REUS. - I CONCURSO PROVINCIAL Y II LOCAL

En el aspecto provincial pueden participar los aficionados residentes en la provincia de Tarragona o naturales de la misma que residan fuera de ella. En el aspecto local pueden participar los residentes en la ciudad de Reus o naturales de la misma con residencia en otras ciudades.

El plazo de inscripción y entrega de los films termina el 15 de junio de 1959.

Solicítense bases a la Sección de Cine Amateur de la Delegación de Cine de la entidad «Reus Deportivo», calle Perla, 2, Reus.

### VI CONCURSO DE CINE AMATEUR DE LA AGRUPACION FOTOGRAFICA DE LEON

Esta entidad, con la colaboración de Agora Fotocine-Club de Oviedo, convoca su VI Concurso de cine amateur, en el que pueden participar libremente todos los cineastas amateurs españoles con cualquiera de los tres pasos. El plazo de inscripción termina el 5 de abril de 1959, a las 22 horas. El plazo de entrega de los films terminará el 12 de abril.

Los premios oficiales son: Medalla de honor, Medalla de plata y Medalla de bronce, en número ilimitado de cada una; premio extraordinario al mejor film del concurso y menciones honoríficas.

Para la emisión del fallo el Jurado agrupará los films en las tres categorías fundamentales de «Argumento», «Fantasía» y «Documental».

Solicítense información detallada a la Secretaría del Casino de León, Plaza San Marcelo, núm. 8, León.

## VI CONCURSO DE MURCIA

«Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», de Murcia, convoca su sexto Concurso de Cine Amateur, que considera, en cuanto a los participantes murcianos, como preparativo del Concurso Nacional, aunque admite la participación de todos los cineastas amateurs españoles.

El tema es libre y el Jurado agrupará los films en las tres categorías fundamentales, dentro de las cuales serán premiados con medallas de oro, plata y cobre, además de premios de cooperación, menciones honoríficas y un premio extraordinario a la mejor película del concurso.

El plazo de inscripción y entrega, simultáneo, expira el 14 de marzo de 1959 a las 12 horas.

Los interesados pueden solicitar bases a la entidad organizadora, Glorieta de España, 1, Murcia.

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE «L'ILE-DE-FRANCE»

La Villa de Asnières, cerca de París, organiza como en años anteriores este Festival de Cine Amateur, patrocinado por la Federación Francesa de Clubs de Cinema Amateur. Tendrá lugar los días 30 y 31 de mayo (sábado y domingo), y está abierto a todos los cineastas amateurs que deseen presentar un film en negro o en color de formato 8, 9'5 ó 16 milímetros.

Están previstas siete categorías: Viaje, Documental, Film de impresión, Argumentos, Canción filmada, Animación y Científico.

Además del «Chardon d'or», Primer Gran Premio, se distribuirán recompensas entre los premiados por valor de 500 mil francos.

Las inscripciones se cerrarán el 1.º de abril de 1959. Para toda clase de detalles e informaciones, dirigirse a M. le Maire, Hotel-de-Ville, ASNIERES - París.

## CONCURSO SEMANA SANTA CACEREA

La Sección de Cine Amateur de la Obra Interparroquial Recreativa, de Cáceres, ha convocado un Concurso de ámbito provincial limitado al tema «Semana Santa Cacereña». Inscripción del 1 al 18 mayo en el Palacio Episcopal. Premios: un primer premio de mil pesetas y un segundo premio de quinientas pesetas.

## NOTICIARIO OTRO CINE

El Cineclub del Instituto de Estudios Oscenses ha reproducido en sus programas la serie de artículos de J. Montoriol que con el título genérico «Iniciación al análisis del film», fueron publicados en OTRO CINE a partir del número 6. El hecho de que en 1958 un Cineclub haya seleccionado para sus programas unos artículos publicados en el año 1953 demuestra el interés permanente de los trabajos de nuestra revista.

Hasta al otro lado del Atlántico llega OTRO CINE y sus enseñanzas son aprovechadas por nuestros hermanos de la América Latina. El Boletín del Cineclub Argentino ha reproducido dos artículos de nuestra revista, uno en su número 26 y otro en su número 27. Se trata de los trabajos «De Oscar Fischinger a Norman Mac Laren pasando por FANTASIA», de J. Montoriol, y «El mundo poético de René Clair», de Juan Ripoll.



CINEMA ED ETA EVOLUTIVA. — R. Laporta. — «La Nuova Italia Editrice.» — Col. «Educatori Antichi e Moderni.» N.º 153. — Florencia, 1957. — 185 páginas.

Rafaelo Laporta es un especialista en jurisprudencia y ciencias sociales que ha publicado diversas obras sobre temas de su especialidad; no faltan entre ellas algunos títulos dedicados al estudio del problema del cine educativo y de psicología infantil, y por ello no es de extrañar que nos ofrezca este nuevo título que trata de los problemas y relaciones del niño y el cine. El autor, con larga experiencia en el asunto e ideas propias sobre su solución, plantea el problema de la influencia del cine sobre el niño y el adolescente y ofrece las soluciones a! mismo. Analiza los aspectos psicológicos fundamentales de tales relaciones, como el de la comprensión del film en cuanto a espacio, tiempo y recreación de la realidad; la retentiva del adolescente frente al film; el interés del cine en la economía de la personalidad; las distintas gradaciones del interés según los géneros cinematográficos y el complejo de influencia del film y pasividad del espectador. La segunda parte del libro está consagrada a delimitar una didáctica cinematográfica y el significado de esta educación específica; tras examinar los problemas de la censura, aboga por la creación de salas cinematográficas especializadas y de cine clubs infantiles, y establece las premisas para el empleo del film en la enseñanza en general. De todo ello se desprende, pues, el interés indudable de dicha obra, nueva aportación a la ya copiosa bibliografía sobre el estudio de las relaciones entre el niño y el cine.

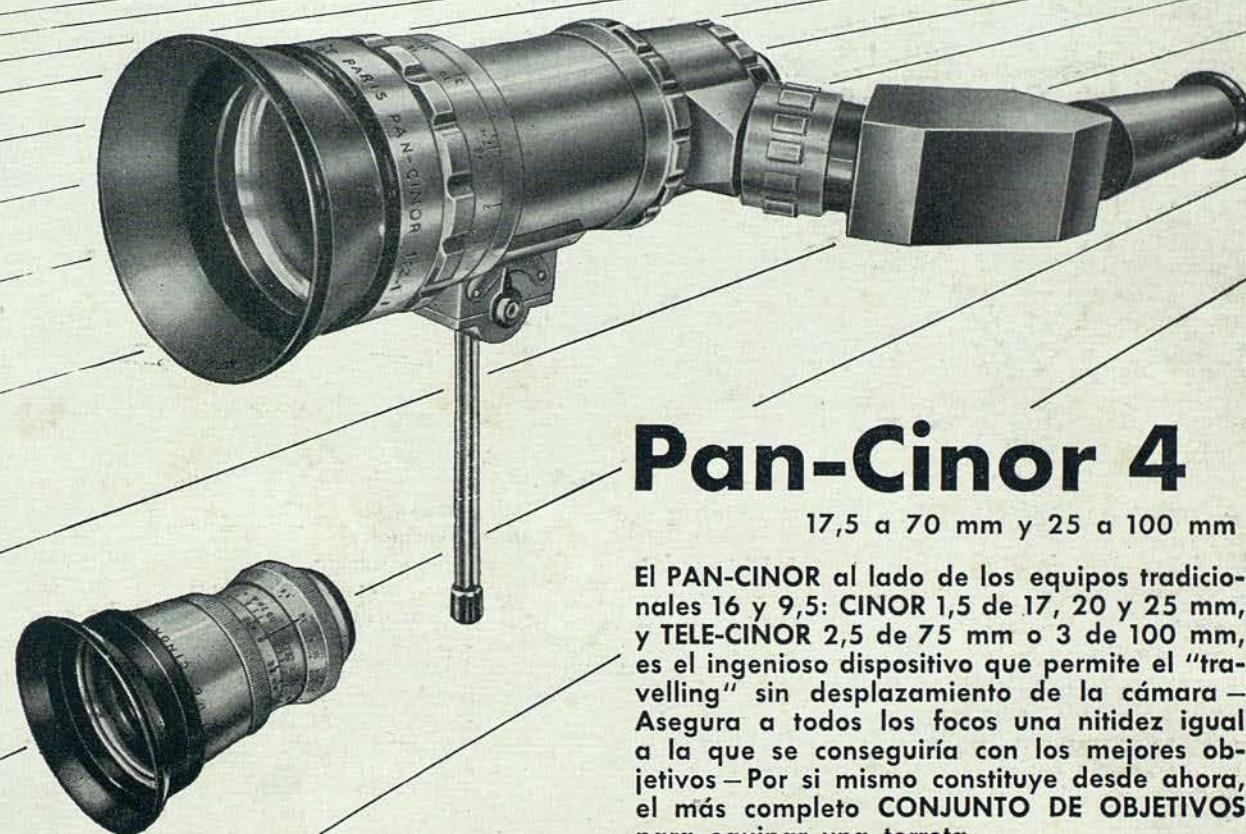
¿EL CINE TIENE ALMA? — Henri Agel. — Ediciones Rialp. — Col. «Libros de Cine Rialp.» N.º 12. — Madrid, 1958. — 160 páginas.

Nos llega la versión castellana de este libro de Agel, con lo cual se nos hace asequible una vez más el jugoso pensamiento del autor francés, cuya bibliografía va siendo cada a más extensa. En esta obra, Henri Agel traza un itinerario entre sentimental e histórico de varios años de cine, analizando con criterio subjetivo, pero sereno, cuanto de trascendente nos haya dado el cine, desde sus comienzos hasta nuestros días. Agel examina los grandes ideales de la humanidad (el conocimiento del mundo, la aventura humana, el conocimiento del prójimo, el amor y el heroísmo) a través de su representación en el cine; no se trata, como pudiera parecer, de una obra polémica, sino más bien de un monólogo, entre nostálgico y reflexivo, o casi de un diálogo con el lector acerca de cuanto de humano y de divino nos ha ofrecido el cine a lo largo de su historia, y del contexto se deduce cuán infundadas son las opiniones en contra del cine como expresión artística y como vehículo de verdades superiores. Desde las obras de Griffith, desde los films de Charlot, hasta los más candentes temas del neorrealismo y del último cine de postguerra, analiza Agel este contenido trascendente, ofreciéndonos una lectura muy sugestiva, a veces con resabios nostálgicos pero siempre interesantísima y amena, lectura que tiene la virtud no sólo de aleccionarnos acerca del contenido superior de muchas películas, sino también el mérito de hacernos presentes en la memoria títulos más o menos olvidados. Este interesantísimo libro viene avalado en su versión española, que hoy nos ofrece en su Colección el Cine Club Monterols, con un breve apéndice del propio autor acerca de los últimos films presentados al público, y con un jugoso y profundo prólogo del crítico José Palau que pone en antecedentes al lector acerca del problema planteado, y le sirve de segura guía e introducción.

# EQUIPO

16 m  
1 m

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

eumig p 8

phonomat p 8

