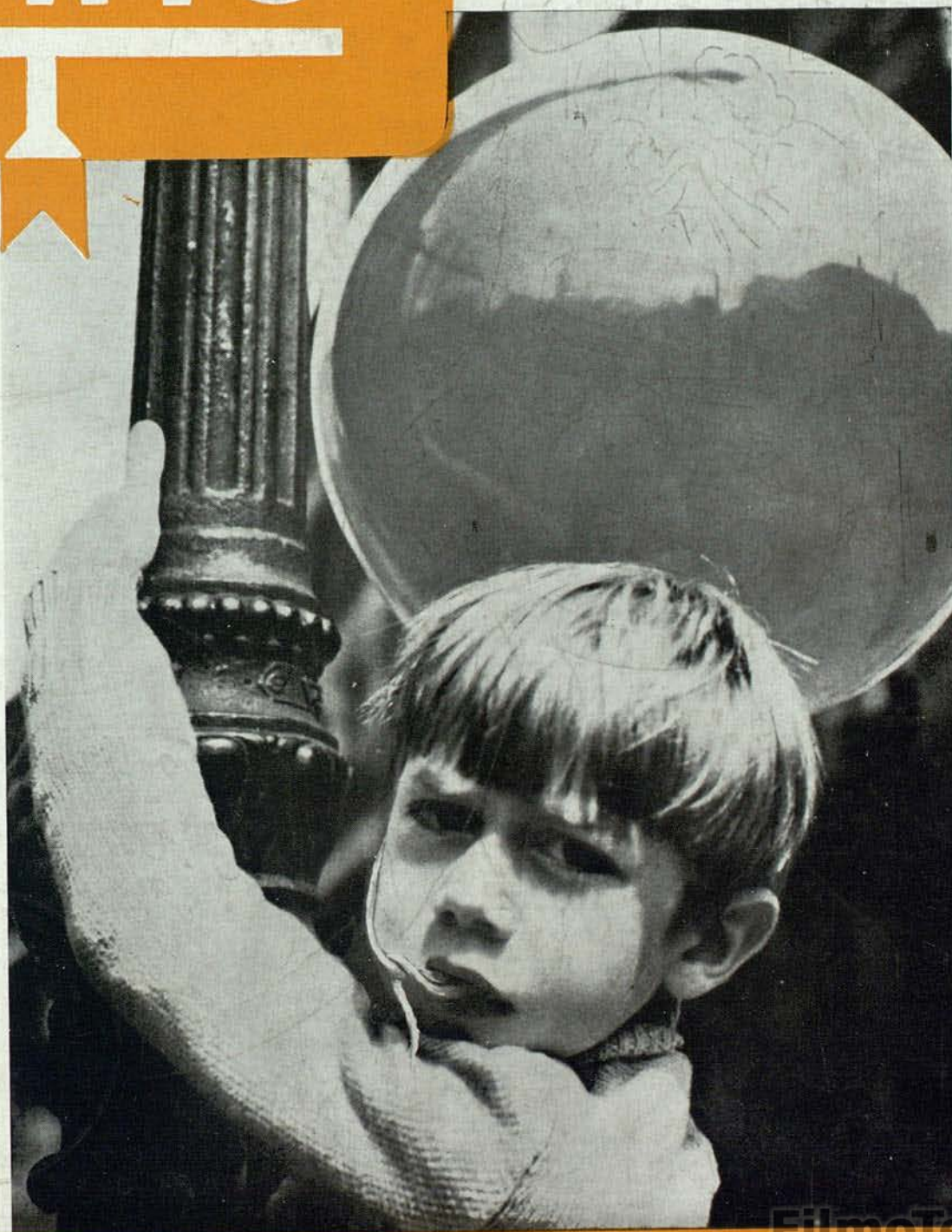


otro cine

AÑO V • N.º 25 • 1957

SUPREMACIA DE LA IMAGEN
CINE PARA NIÑOS
UNA FECHA SIGNIFICATIVA
EL CINE EN COLOR
PROFETAS DEL CINE
AUTENTICIDAD DEL CINE
EL MISTERIO PICASSO



Del film de
A. Lamorisse,
EL GLOBO ROJO

Filmoteca

de Catalunya

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



Filme su vida





ENTRE DOS CONCURSOS

AÑO V 1957 NÚMERO 25

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la
SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

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

Redactores-Jefe:
JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY

Asesor periodístico: JAIME ARIAS

Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.

Distribución:
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA
Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Distribución en Portugal:
SERVIÇO INTERNACIONAL DE INFORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
Rua Morais Soares, 119 - 3.º - LISBOA

Publicidad:
PUBLICIDAD BORRÁS
Paseo de Gracia, 87 - Teléfono 37 58 29 - BARCELONA

Sumario

- Editorial. *Entre dos Concursos.*
Artículos. José Palau: *Hoy como ayer, debe concederse la supremacía a la imagen.*
J. López Clemente: *Cine para niños.*
J. Montoriol: *Una fecha significativa.*
Manifiesto del cine en color.
Manuel Somacarrera: *Guy de Maupassant, profeta del cine.*
Germán Lorente Guarch: *Autenticidad del cine.*
M.: *«El caso del Doctor Laurent».*
Francis N. Bolen: *¿Ha sido penetrado el misterio Picasso?*
Delannoy opina sobre el cine amateur
Apuntes de cinematografía: *El encuadre.*
Compra-venta de ideas: *Un tema muy familiar.*
Jorge Ventura: *II Festival internacional del Film Médico-Quirúrgico.*
José M.ª Tintoré: *Cines ambulantes.*
Información. *Cine amateur: Actividades. Concursos. Cineclubs. Bibliografía.*

SUSCRIPCIONES

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

ESTE número de OTRO CINE coincide con el breve interludio entre los dos Concursos convocados por la Sección de Cine Amateur del C. E. de Cataluña: el de films de Excursiones y Viajes y el Nacional.

El de Excursiones y Viajes ha sido celebrado por vez primera, no como pre-selección para el Nacional, como muchos creen, sino para dar un clima propio y un estímulo adecuado a esas cintas que con más facilidad impresionan al amateur y que en el Concurso Nacional parecen estar llamadas a luchar en desiguales proporciones con los films de argumento y fantasía y hasta con los documentales "preparados" y guionizados, o bien por ausencia de estos auténticos documentales llenan su vacío en la escala de valores del género.

La unidad de este certamen tiene mucho de didáctica y de provechosa e invita a pensar en la posibilidad de dedicar un certamen monográfico a cada modalidad filmica, reservando para el Concurso Nacional el carácter de un super-certamen y de auténtica selección.

Naturalmente, las cosas empiezan por el principio, y el movimiento se demuestra andando. Pero grulladas que no debemos desechar ante las reformas introducidas este año y que probablemente no fallará quien le parecerán inoperantes.

En este mismo número publicamos la relación de los premios destinados al Concurso Nacional, en la que se ha procurado armonizar las intenciones personales de los donantes, cuya colaboración año tras año es mucho de estimar y lleva adquiridos sus privilegios, con los propósitos de la entidad organizadora de dotar el cuadro de premios de una estructura armónica, completa y digna.

A lo que ha tenido que renunciarse es a las sesiones previas de admisión que se habían previsto en las Bases para los films no premiados en concursos sociales, regionales o monográficos o de cineastas no premiados con medalla de honor o de plata en Concursos Nacionales anteriores. Las peculiares circunstancias que rodean la proyección de las películas amateurs, con sus distintos procedimientos de sonorización, algunos tan personales, originan un problema insoluble para todos aquellos casos de concursantes procedentes de provincias distintas a la de Barcelona, en cuanto sus films hubiesen de pasar por las previas sesiones de admisión y luego por las de calificación. Esto, además del problema concreto que planteaba este año la premura de tiempo para incluir en los programas de las sesiones de calificación aquellos films que resultaran admitidos en las sesiones previas, con la obligada ordenación por géneros, pasos y procedimientos de sonorización.

La entidad organizadora ha decidido prescindir de dichas sesiones, contando que con ello no perjudica más que, en todo caso, a los miembros del Jurado de calificación, a quienes se les hubiera ahorrado visionar algunas bobinas (muy pocas). En cuanto a la dignidad del Concurso, no sufrirá por ello mengua con tal que el Jurado valore con el mismo criterio que lo hiciera habiendo existido la previa admisión.



Del film
EL PEQUEÑO FUGITIVO

JOSÉ PALAU

HOY, COMO AYER,

DEBE CONCEDERSE LA SUPREMACIA A LAS IMAGENES

EN un principio fué la imagen y nada más que la imagen. El cine vino al mundo como un arte estrictamente visual. La gran novedad, celebrada como la maravilla del siglo, consistía en que aquellas imágenes participaban del movimiento. Con su animación reproducían con pasmosa fidelidad el espectáculo del mundo. La gran aventura del cine empezó cuando las imágenes se organizaron con la intención de exponer y narrar historias imaginarias. Al organizarse, no pudieron evitar lo que parecía ser el camino más corto hacia el objetivo al que se dirigían. Consistía en copiar el teatro. Y surgió algo tan paradójico como una especie de teatro mudo, porque mientras por una parte la atracción que ejercían los moldes escénicos parecía insoslayable, por otra, se prescindía del diálogo que era precisamente la razón de ser del teatro.

Pudo parecer que el cine estaba comprometido en un problema insoluble. Así debieron creerlo cuantos lo consideraron como una diversión de feria, de rango subalterno, que de ninguna manera podría nunca medirse con las artes consagradas. Pero otros intuyeron que allí donde estaba el defecto estaba también la fuerza de aquella nueva forma de expresión con que desde entonces debíamos contar. Haciendo de la necesidad virtud, se empeñaron en demostrar que sabrían prescindir de la palabra. Mejor, que toda la gracia del nuevo arte estribaría en la forma estrictamente visual, necesariamente silenciosa, con que procedería. Y sucedió lo que con los ciegos, los cuales, mediante un proceso de compensación biológica suplen la ausencia del órgano herido, desarrollando más allá de la medida común el sentido del tacto. Un proceso de compensación semejante determinó los destinos del cine mudo. La ausencia de

la palabra obligó a explorar al máximo las posibilidades de la imagen.

Nació, se desarrolló y prosperó el lenguaje de la fotogenia. Prosperó en una forma que nadie habría podido prever. Fué todo un proceso de entrenamiento por el cual se afinaron extraordinariamente las posibilidades expresivas del gesto y de la actitud. La fuerza expositiva, narrativa, lo mismo que sugestiva y evocadora, de los objetos. Descubrimos en la pantalla una nueva belleza que hasta entonces había permanecido ignorada. Y todas las apologías del cine, celebrando su legitimidad y su autonomía, se basaban en la exploración de esta plástica animada que alcanzó sus resultados más óptimos en las realizaciones que se vieron en los últimos tiempos del cine mudo. Obras como *Varieté*, *Amanecer*, *Los muelles de Nueva York*, parecían señalar los jalones más firmes de una ruta que nos había de llevar aún mucho más lejos. Los que entonces andaban por ella estaban lejos de sospechar que pronto se obstruiría y que ellos se verían obligados a abandonarla por una bifurcación que, sin contradecirla abiertamente, señalaría nuevos objetivos.

Verdaderamente constituyó una suerte inapreciable el que el cine empezara a hablar cuando ya había consolidado firmemente sus conquistas estrictamente visuales. Desde el punto de vista técnico e industrial, el cine hablado habría podido producirse bastantes años antes. Entonces, cabe preguntarse si los realizadores también habrían llevado tan adelante sus esfuerzos en pro de la valorización exclusiva de los factores visuales. Cabe dudarlo. El caso es que cuando vinieron las palabras a perturbar el equilibrio que habían logrado los mejores realizadores, el organismo cinematográfico estaba suficientemente

robusto para que aquel desequilibrio no pasara de ser transitorio.

Sabemos como el advenimiento del cine hablado señaló una regresión hacia lo teatral. Ciertamente ahora no se trataba de teatro mudo, pero sí de algo peor, de teatro fotografiado y, como tal, ausente de originalidad, que parecía iba a ser el duplicado, para uso de los pobres, de las obras cuyos originales triunfaban en las tablas. Todos sabemos como el descarrío este fué fácilmente superado y como el cine, volviendo por sus fueros, trató de emanciparse de la tentación que siempre le acecha, la tentación del teatro. Esto no podía ser más que valorizando de nuevo la imagen. Reconociendo en ella la base fundamental.

El cine ha dejado de ser estrictamente visual, pero no por eso debe dejar de ser esencialmente visual. No ignoramos la existencia de puristas, o por lo menos así se consideran ellos, que aun hoy en día abogan por un cine mudo. No vamos ahora a exponer las razones por las cuales no compartimos esta postura, pero sí que estamos dispuestos a reconocer la parte de razón que asiste a estos extremistas a la vista de como la mayoría de las veces en las películas se truecan los valores para dar la primacía a un diálogo que devora lo que correspondería a los dominios de lo fotogénico. Diálogo, no sólo abundante, sino concebido con una ignorancia total de las exigencias que dimanaban del montaje.

Es muy natural que a la vista de estos excesos que amenazan con perturbar la clara concepción del cine, tenga lugar de vez en cuando una contraofen-



Del film
EL GLOBO ROJO,
de Albert Lamorisse

siva destinada a proclamar el poder y la gracia de las imágenes. Así es como pudimos ver el curioso experimento llevado a cabo por Russel Rouse en *El espía*, película cien por cien muda. El film obedecía a la voluntad de llevar a su postura más extrema los postulados del viejo cine mudo. Y si es verdad que revelaba frecuentemente un esfuerzo nada natural, y no siempre convincente, como experimento la película era muy digna de tenerse en cuenta. Después vimos *El pequeño fugitivo* realizada por tres periodistas norteamericanos. Una película hablada pero en la que prevalecía una visión directa, fresca, espontánea, que poseía el secreto de mostrarlo todo en términos de plástica animada. Finalmente, hemos visto *El globo rojo*, de Albert Lamorisse, una película que, no sólo nos ha procurado la más viva satisfacción, por su innegable encanto poético, sino que, al mismo tiempo, ha venido a recordarnos la necesidad perentoria de que el cine esté siempre dispuesto a reivindicar su naturaleza y su esencia primigenias.

Se dirá que un tema tan sencillo como el de *El globo rojo* facilita la tarea, pero replicaremos que si sencillo considerando la línea narrativa, en cambio descubrimos en él una densidad remarcable por poco que seamos sensibles a la intensidad emotiva que reviste en muchos momentos y a la aureola poética que envuelve la enternecedora historia de la amistad que ha surgido entre un niño y un globo. Aparte su valor intrínseco, que es considerable, *El globo rojo* resulta muy interesante para cuantos andan preocupados con la estética del cine. Se trata en todo caso de dar la supremacía a los valores plásticos sin detrimento de que, una vez asegurada esta sólida base, se acuda al diálogo en mayor o menor escala. Que esto es lo de menos, con tal de que las palabras se amolden a las exigencias del discurso visual, se armonicen con ellas, sin que sean nunca motivo de perturbación, como por fortuna consiguen los maestros de la cinematografía que adoran las imágenes, pero que tampoco desean prescindir de algo tan sustancial como ha llegado a ser la participación de la palabra, participación que de tal manera ha venido a dilatar el campo de lo cinematográfico en extensión y en profundidad.

José PALAU

* = PARA = *

NIÑOS

Por J. LOPEZ CLEMENTE



UNA cosa es cine para niños y otra, bien distinta, cine con niños. Las películas con niños están ahora especialmente de moda. Cualquier espectador de cine, con algo de experiencia como tal, conoce la fuerza de la rutina imperante en el mercado cinematográfico. Si un film, con uno o varios niños de protagonistas, tiene éxito comercial, hay que echarse a temblar. Nos imaginamos a los productores a las puertas de las «Maternidades» esperando ese niño que todos desean para su próxima película.

En el cine español hemos tenido un Marcelino triunfal; pues bien, los distribuidores pedían «Marcelinos» por docenas, con el mismo aplomo que emplea el comerciante de telas para decirle a su fabricante: «Mándeme otra remesa de ese último estampado tan mono, que se vende muy bien».

Películas con niños se han producido muchas, en todos los países y por rachas. Recordemos a los más famosos intérpretes infantiles del cine americano: Jackie Coogan, Shirley Temple, Mickey Rooney, Freddie Bartholomew. Todos fueron aprovechados intensivamente mientras fueron pequeños y precoces, y es fácil recordar los títulos de algunas de las series filmicas en que intervinieron.

Otras películas, no precisamente por estar interpretadas por niños, sino más bien a pesar de ello y principalmente por el mérito de los guiones en que estaban basadas y por su acertada realización, alcanzaron una resonancia universal que aun las hace perdurar en nuestro recuerdo. Tal es el caso, entre las más recientes, de *Pepino y Violeta*, de Mauricio Cloche; *Limpiabotas y Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica; *El ídolo caído* y *El niño y el unicornio*, de Carol Reed; *La ventana*, de Ted Tetzlaff; *Juegos prohibidos*, de René Clément; *El pequeño fugitivo*; *María Luisa*, de Leopoldo Lindtberg; la inglesa *Pleito de honor* y *El ferroviario*, de Pietro Germi.

Entre las españolas, *Marcelino pan y vino*, de fama internacional, y *Cerca de la ciudad*, *Un traje blanco*, *El pequeño ruiseñor*, *Recluta con niño*...

Evidentemente, la mayoría de estos títulos no son apropiados para diversión de los niños, y hasta algunas de ellas no son ni siquiera «aptas para menores». Las más asequibles a la mente y psicología infantil, aunque acaso tampoco en su total integridad, serían *Pepino y Violeta* y *Marcelino pan y vino*. Es decir, no basta que una película esté interpretada principalmente por un actor infantil para que sea adecuada como diversión para los niños.

La primera pregunta que sale al encuentro de pedagogos, educadores y padres responsables, es ésta: ¿Qué películas deben ver los niños? (1).

(1) Al hablar de niños nos referimos a los comprendidos entre los cinco o seis años de edad y los trece o catorce.
El profesor Zazzo, director de Altos Estudios de la Sorbona, ha com-

Desde luego, no todas las que ven. En efecto, las películas que los niños suelen ver son:

a) Las hechas para diversión de adultos, calificadas como «aptas para menores», es decir, normalmente aceptables, sin que esta calificación implique otras aptitudes, tales como adecuación a la psicología infantil, poder de captación de la atención del niño para educarle, formarle, inculcarle principios morales, servirle de ejemplo, etc. En este grupo entran las películas más diversas: comedias, dramas, policíacas, de aventuras, de cow-boys, novelones históricos...

b) Películas cómicas o celuloideas rancios.

c) Películas de dibujos.

d) Noticiarios y documentales.

Los films del grupo a) no suelen llegar a la comprensión de los niños, sobre todo de los menores de ocho años, aparte de que, para muchos pedagogos y educadores, el niño no puede aprender nada de provecho con las películas destinadas a los mayores. Dejando aparte esta cuestión que nos llevaría a la tan debatida, y aun no aclarada, discusión internacional sobre la influencia del cine en los menores, conviene que nos detengamos, aunque sólo sea de pasada, sobre la interpretación que dan los niños a las imágenes que desfilan por la pantalla.

En efecto, el cine, para contarnos algo, descompone el relato en planos que unas veces contienen en sí muchas cosas o personas, y otras veces sólo un aspecto parcial de esas cosas o personas. Estos planos van unidos y estrechamente relacionados por el montaje, que es lo que da significación continuada a cada film. Además se vale de trucajes, como sobrepresiones, fundidos encadenados, disolvencias, dobles impresiones, proyecciones al *valenti* o aceleradas, y de otra serie de recursos expresivos que para el espectador habitual y avezado poseen una clara significación. El espectador que por primera vez se enfrenta con las imágenes filmicas, es un analfabeto del cine; necesita aprender el lenguaje propio del cinematógrafo. Cualquiera de nosotros es fácil que cuente entre sus experiencias el haber ido al cine con personas de avanzada edad — espectadores sólo de ocasión — y haber advertido como dichas personas se perdían en pleno relato, por no poder seguir secuencias de ritmo rápido, o por efecto de una acusada elipsis (el cine se basa casi en su totalidad en la elipsis), o como consecuencia de esas metamorfosis que son los fundidos encadenados con los que se quiere expresar un vuelo en el tiempo y en el espacio. Se necesita una

probado, después de estudiar las reacciones de numerosos grupos de muchachos, que antes de los seis o siete años el niño no entiende la película, cosa que sólo ocurre entre las edades de doce o trece años.

Para Charters, el niño, a los ocho años, entiende la mitad de lo que ve; alrededor de los doce años comprende las dos terceras partes, no alcanzando la comprensión total hasta pasados los quince.

En Inglaterra está prohibida la entrada en los cines a los niños menores de siete años.

preparación, que no todos los espectadores poseen, para captar la metáfora filmica.

La primera vez que se ha hecho la experiencia cinematográfica con algún pueblo primitivo siempre ha causado extrañeza entre los salvajes que debutaban como espectadores de cine, el que, por ejemplo, unos hombres provistos de picos y palas empezaran a cavar un hoyo y en el plano siguiente, a poco de haber empezado, los cavadores estuvieran ya muy dentro del hoyo, terminando su faena. El salvaje, lo mismo que el niño, no comprende de buenas a primeras esta simplificación. Necesita ver desarrollarse la acción de cavar el hoyo, íntegramente, sin solución de continuidad.

Las películas cómicas a que se alude en el grupo b), tipo de las de Tomasin, el primitivo Charlot, Fatty, Harold Lloyd, etcétera, son de gran aceptación entre los pequeños, pero es un género que ya no se hace y es preciso limitarse a las obras de esta clase que aun existen y que son insuficientes en número. Como conjunto, esos films son probablemente lo más sanamente divertido que ha producido el cine, y es lástima que sea un género pasado, pues los intentos modernos de realizar películas cómicas análogas no han dado resultado.

Con las películas de dibujos ha ocurrido que a medida que se ha ido perfeccionando su técnica se han ido complicando en movimientos de cámara y en perspectivas rebuscadas. En consecuencia, se han ido alejando de la comprensión de los niños, tanto por su forma externa como por su intención. El famoso personaje yanqui, Mr. Magoo, con su estilo del «New Yorker», se halla siempre en situaciones de un humorismo maduro, que, con toda evidencia, no es asequible a la gente menuda. El mismo Walt Disney se halla muy lejos de la simplicidad de su primitivo ratón Miguelito y una gran parte de sus películas de largo metraje están realizadas pensando más en los espectadores adultos que en los niños.



Por último, hacer ver a los pequeños los noticiarios de actualidad al uso es tanto como si los viéramos leyendo muy serios el periódico en el tranvía. En cuanto a los documentales, salvo los realizados con deliberado propósito, no son tampoco películas que ofrezcan atractivos ni méritos suficientes para los menores.

La conclusión a que llegamos es la de que no existe un cine recreativo completamente idóneo para los niños, salvo en los contados casos que más adelante diremos. De esto se dieron cuenta hace años en algunos países y desde entonces es cada vez mayor la preocupación por los problemas que suscita el cine infantil.

Estos problemas pueden resumirse en uno fundamental: saber cuáles son realmente las películas adecuadas para los niños. Es decir, saber cuáles son los films que les ofrecen un entretenimiento más sano, de acuerdo con la psicología, gustos y reacciones de los pequeños.

En Francia, Bélgica, Italia, Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, Checoslovaquia, Unión Soviética y Holanda se han hecho estudios y se han recopilado experiencias. Desde 1926, los maestros de escuela en Gran Bretaña habían tratado de hacer exhibiciones especiales de cine para los niños ingleses.

La Cinemateca Infantil de los Estados Unidos y del Canadá recomendaba la proyección de algunas películas producidas para adultos como especialmente idóneas para niños.

A su vez, la Iglesia Católica, en mayor grado que ninguna otra confesión religiosa, trató de organizar sesiones de cine para niños. En todos estos casos se tropezaba con la falta de films adecuados para tan altos fines.

En Dinamarca, antes de la guerra de 1939-45, se organizó un cineclub infantil para proyectar exclusivamente películas de niños, pero sin mucho éxito por la escasez de programas.

En Francia figura como precursora del movimiento de la película infantil Madame Sonika-Bo, quien al frente de su parisién Club Cendrillon se especializó en programas para niños.

Al igual que Sonika-Bo en Francia, se pueden citar a Tímer en Holanda y a Bendtz en Suecia.

Un país, Bélgica, reclama el privilegio de haber sido el primero en realizar películas infantiles. Pero como las películas largas para niños son muy costosas, sólo podían realizarse con cierta regularidad bajo auspicios gubernamentales, y en estas condiciones estaba Rusia en 1930 cuando empezó a realizar films de largo metraje especializados para niños. En varios países occidentales europeos se exhibieron, antes de la guerra, algunos de estos films, como *Los viajes de Gulliver*, *El pez mágico*, *Tierra de juguetes*, y otros.

Alemania, también antes de la guerra, había producido un número notable de películas para niños, aunque se trataba más bien de films de dibujos o de muñecos y su finalidad se limitaba al uso de ellos en los colegios.

En Checoslovaquia, por aquellas fechas, se realizaban films de muñecos de un rollo y algunos de dibujos.

En Inglaterra, bajo los auspicios de Mr. J. Arthur Rank y con la dirección de Miss Mary Field, se inició un importante movimiento en favor de un genuino cine para niños: «The Children's Entertainment Film Movement». La historia de su creación, vicisitudes de su desarrollo y obra realizada desde sus comienzos, en 1943 hasta su fin en 1950, es relatada con toques de fino humorismo, por la propia Mary Field, en su libro «Buena Compañía» (1). Su amena lectura nos pone en contacto con nuevas ideas, conceptos y experiencias sobre la producción de películas infantiles.

Con motivo de un viaje a Londres y deseando conocer, el que esto escribe, alguna película de las realizadas bajo la super-

(1) «Good Company». Longmans, Green and Co. Ltd. 6-7 Clifford Street.

Reacciones de un público infantil ante una escena violenta. (Fotos, logradas con luz infrarroja, del informe Carnegie)



El mismo público infantil de la foto anterior ante una escena dialogada, para mayores

visión de Mary Field, se prestó ella gentilmente a ofrecerle una proyección, y así pudo ver uno de los Magazines de actualidad en los que acostumbran a reflejar las actividades de los niños de Inglaterra y de otros países y presentar una actualidad de interés para los pequeños.

En la misma proyección pudo conocer una «parte» (cada «parte» es de dos rollos) de la serie titulada *Riders of the New Forest*, en la que se cuentan las aventuras de un chico y de su «pony», y, asimismo, la estupenda película de cerca de una hora de duración, *The Mysterious Poacher* (El Misterioso Cazador Furtivo), en la cual se relata, con estupenda fluidez y de manera simplicísima y directa, la aventura de unos niños en las montañas austríacas.

En España se han dado a conocer posteriormente algunas de estas películas por medio del Instituto Británico, como *Bush Christmas*, film de más de una hora, rodado en Australia; *Misterio de la Isla de los pájaros*, de John Haggarty, y *La Cueva Secreta*. En fecha muy reciente pudimos asistir a una proyección para niños españoles, donde se exhibieron, además de un Magazine infantil inglés, las películas *Jean's Plans* (Los Planes de Juana), cuya acción, a cargo principalmente de una niña, transcurre en medio de un paisaje de típicos canales británicos. Las principales vicisitudes del relato fueron acogidas por los pequeños españoles con muestras de gran alborozo, sobre todo en el momento en que los malos son descubiertos y puestos en ridículo por la heroína. Los que dudan del cine como lenguaje universal hubieran podido comprobar como, por medio de simples y sencillas imágenes, se saltan las barreras que imponen las diferencias de idiomas y se hace sencilla la comprensión.

La otra película componente de este programa era *The super-sonic saucer* (El platillo supersónico), de S. G. Ferguson, donde se relatan, como ficción científica, las aventuras de un pe-

queño ser procedente de Venus. El muñeco protagonista, mitad moro, mitad fantasma, que alterna en la acción con los niños, es un gran acierto y su expresión se concentra deliberadamente en sus tristes y grandes ojos.

El cine infantil que se hace en Inglaterra, junto con el de la Unión Soviética y el de Checoslovaquia, está conceptuado como el más idóneo y de mejor calidad. En la VII Mostra Internacional de Venecia, celebrada en 1955, concurrieron diez países con películas infantiles. Destacaron *Un viaje a la Prehistoria* (Checoslovaquia), *Los dos amigos* (URSS), y los films ingleses *El ojo volante*, *El asno de Tim Driscoll* y *Misterio en la isla de los Pájaros*. Otros países, como Bélgica, Francia, Estados Unidos (con *El constructor de piraguas*), Polonia e Italia (con un Noticiario, «Cine Rivista», entre otras cosas) presentaron films que no siempre eran propiamente para niños.

Algo parecido ocurrió el año último en el Lido veneciano. Inglaterra presentó los films de aventuras *The Stolen Airliner*, de Don Sharp, y *The Raiders of the River*, de Haggarty, junto con la imaginativa fantasía *One Wish too Many*, de John Durst, que ganó *ex aequo* una mención a la categoría de películas para niños de ocho a doce años, y *El platillo supersónico*. Los rusos presentaron un film de fantasía, a lo Verne, *El secreto de los océanos*, y el de aventuras *El bandido gris*. Los húngaros, *El trineo*. Los franceses, una deliciosa película de Sonika-Bo, *Un domingo de Gazouilly*, con pájaros creados por Starewitch, dentro del género de muñecos, que vuelan con gracioso movimiento, en medio de una sugestiva y bien lograda ambientación. Los chinos presentaron el film de muñecos *El pincel mágico*, de Tsin Si, y el Japón contribuyó con una nueva versión de la famosa obra de Lamprecht y Kästner, *Emilio y los detectives*, adaptada originalmente a las costumbres niponas, con el título de *Pequeños detectives*.

El interés de los principales países por el cine infantil no se detiene únicamente en la realización de películas como las que hemos reseñado para muestra. Este interés se ha hecho patente también en las numerosas encuestas e investigaciones emprendidas desde hace años, por personas y organismos interesados en los problemas del cine y la infancia.

Se han hecho encuestas psicológicas, como la de J. P. Mayer, en Inglaterra; la de Enrico Fulchignoni, en Italia y la del Instituto de Filmología de París. En una de ellas intervino principalmente un técnico cinematográfico del prestigio de Henri Storck, el conocido realizador belga de films de arte. El resultado de sus investigaciones fué publicado por la UNESCO en un libro.

Con anterioridad, en 1938, la Sociedad de Naciones llevó a cabo una investigación sobre las reacciones de los niños ante las películas para adultos. En este mismo sentido, y además de los trabajos del citado Instituto de Filmología de París, están los de la Universidad de Milán.

En Holanda, el Dr. Van Stavoren realizó una encuesta en 1936, y en Dinamarca, M. Siersted ha investigado con los efectos sobre la infancia de ciertos films para adultos.

En la Unión Soviética también se llevaron a cabo trabajos, siendo el primer país que ya en 1938 contaba con programas anuales de 20 a 30 películas infantiles. Pero la mayor encuesta sobre los efectos del cine en los niños es la llevada a cabo en Estados Unidos bajo el nombre de la «Payne Fund Studies», realizada de 1929 a 1932, a través de todos los Estados. El resultado de los trabajos se publicó en doce libros independientes. Los métodos empleados fueron: el usual cuestionario, la presencia de observadores distribuidos entre el público, entrevistas personales llevadas a cabo en los mismos vestíbulos de los cines y el uso de algunos resortes eléctricos. Uno de éstos, por ejemplo, sostenido por la mano del niño, registraba sus respuestas emocionales. Esta famosa encuesta dió origen a nuevos

(Pasa a la pág. 32)

UNA FECHA SIGNIFICATIVA

Por J. MONTORIOL



Una escena de CALLE MAYOR

EL desarrollo de toda actividad humana transcurre, al correr del tiempo, de una manera continua. Cualquier suceso viene, en mayor o menor grado, influenciado por los hechos anteriores al mismo, y condiciona, asimismo más o menos directamente, cuanto ocurre después de él. No obstante, cuando queremos estudiar la sucesión de un proceso, nos vemos obligados a realizar — por razones de claridad en la exposición — una sistematización del mismo, efectuando una serie de cortes bruscos, más o menos arbitrarios. Así, por ejemplo, como todos ustedes saben, los historiadores han dividido el proceso de la evolución cultural y política del hombre en una serie de edades: Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna; escogiendo algunas fechas clave para realizar los cortes: división del Imperio por Teodosio, toma de Constantinopla por los turcos. ¿Que se podían haber escogido otras fechas? Qué duda cabe; lo único que han pretendido los historiadores es escoger unas *fechas significativas*.

Pues bien; si algún día se escribe la historia del Cine español, creemos que el año 1956 representará una *fecha significativa*, siendo el pórtico por el que se pasará de una edad a otra. El hecho clave será, sin duda, el estreno de *Calle Mayor*, de J. A. Bardem. Las dos edades de antes y después creemos que podrían intitularse, respectivamente, Edad intrascendente y Edad trascendente del Cine español. Porque *Calle Mayor* sobrepasa el ámbito nacional y ocupa, desde ahora, un lugar en la Historia del Cine; no en la historia particular de una cinematografía, sino así, con mayúsculas, en la HISTORIA DEL CINE.

He de confesar que acudo con cierta prevención al estreno de todas las películas españolas, por más brillante que sea la aureola de que vayan precedidas. ¡Nos han dado gato por liebre con tanta frecuencia! ¡Son tantas las veces que los más diti-rámicos comentarios organizados han precedido a mediocres, cuando no rematadamente malas, producciones! Afirmo rotundamente que, antes de *Calle Mayor*, nuestro Cine había producido algunas obras más o menos buenas, más bien menos que más, pero

ninguna — así, ninguna — que se pareciera a una creación artística de categoría superior. Y, al hacer esta afirmación, no me olvido de nadie. Recuerdo perfectamente las figuras consagradas; recuerdo a Rafael Gil, a Nieves Conde, a Saenz de Heredia, a todos, e incluso al Bardem de antes de *Calle Mayor*; recuerdo perfectamente *¡Bienvenido Mr. Marshall!* y *La muerte de un ciclista* (la primera, vulgar; la segunda, una exhibición técnica). ¿Creen ustedes que tal opinión es exagerada? Repasen mentalmente el panorama de nuestro Cine y vean si encuentran algo parecido, aunque sea remotamente, a la densidad de las obras de Wyler (*Brigada 21*, *La loba...*), a la humanidad de las obras de Ford (*El delator*, *La diligencia...*), al contenido social de las obras de Kazan (*¡Viva Zapata!*, *La ley del silencio...*), a la alegre sátira de Clair (*El sombrero de paja de Italia*, *A nous la liberté...*), o la sombría de Pabst (*L'Opera de quat'sous...*); en fin, algo que, cuanto menos, tenga la fría perfección de Hitchcock (*La sombra de una duda...*), o de Orson Welles (*La dama de Shangay...*). Y, que conste, he citado únicamente aquellas películas que, públicamente o en sesiones especiales, ha sido posible ver, en fecha no excesivamente lejana, en Barcelona.

Es por ello que, apenas comenzada la proyección, me era difícil creer lo que mis ojos veían. El milagro que, aunque joven, creía llegar a morir sin haber visto, acababa de producirse. Lo que tantas veces se nos había anunciado, lo tenía allí, auténticamente; se estaba proyectando en una pantalla. El Cine español acababa de entrar en la Historia del Cine por la puerta grande.

La obra de Bardem — aparte algunos pequeños errores que ni siquiera vale la pena de analizar, y de los que ninguna obra se escapa —, es magnífica del principio al fin. Rebosa calor humano; casi nos atreveríamos a decir que es emocionante: emocionante, no sensiblera. Pero, lo que es verdaderamente excepcional — teniendo en cuenta la anterior cualidad — es su asombrosa perfección técnica. Las creaciones artísticas se apoyan siempre sobre hallazgos anteriores; así, Bardem — consciente o, quizás, in-



Del film CALLE MAYOR

en *travelling* lateral, sigue a los protagonistas comunicando a las imágenes la nerviosidad propia del momento.

Otras veces es la imagen pura lo que nos describe lo profundo del estado anímico de la protagonista, como ocurre en la secuencia de la sala de fiestas vacía: los encuadres y los movimientos de la cámara explican más cosas que cualquier largo discurso. Es una planificación casi expresionista, pero, cosa que jamás ha ocurrido en las disparatadas elucubraciones expresionistas, es el reflejo del alma de un ser humano.

Y la escena en los andenes de la estación... y... mas, ¿por qué continuar? Se trata, simplemente, de una obra artística excepcional. Esperemos que no sea esporádica en el campo de nuestra cinematografía.

Como es natural, tan altos valores no pudieron pasar desapercibidos al fallarse los premios nacionales de cinematografía: ¡lástima que el jurado se dió cuenta de ello cuando ya había adjudicado los tres primeros premios!

J. MONTORIOL

conscientemente —, ha aprovechado descubrimientos de sus predecesores. Pero los ha usado de manera personal: a la manera de un gran artista, aplicando la técnica para sus fines, pero escamoteándola al espectador, que recibe únicamente el impacto emocional sin saber el porqué ni el cómo.

¡Esto es el verdadero Cine! No una pirotecnia plástica, no un virtuosismo sin ton ni son; sino un dominio de los medios — la técnica — para lograr el fin perseguido — la emoción.

Y el dominio, en el caso presente, no es exclusivo de la forma rítmica y plástica, sino que se extiende a la banda sonora: nos referimos a la declaración en el transcurso de la procesión. Aquí Bardem ha utilizado un procedimiento ya empleado por Kazan en *La ley del silencio* — ¿verdad que no se han dado cuenta?: la técnica les ha sido hábilmente escamoteada —, durante la escena de la conversación al lado de los montones de carbón, cerca del muelle. En este último caso, Marlon Brando explica una cosa que todo el público sabe, y que, por lo tanto, no desea volver a oír: los silbidos de unas sirenas ahogan totalmente la conversación; pero los cuerpos gesticulantes lo explican todo... En *Calle Mayor*, Bardem nos ahorra la declaración — todas son, aproximadamente, iguales —, que queda acústicamente escondida detrás de los primeros planos sonoros de la banda de música de la procesión... Pero aquí lo visual supera al caso anterior: la cámara,

SUSCRIPCIONES DE PROTECCIÓN

Nuestra llamada al afecto de los suscriptores, especialmente aquellos que se dedican al cine amateur para quienes primordialmente fué creada la revista y deben considerarla como suya, ha empezado a encontrar eco y recibimos varias "confirmaciones" de ese afecto traducidas al lenguaje a veces — ¡ay! — tan expresivo y siempre tan positivo de las cifras. En un próximo número pensamos publicar la lista de los suscriptores de protección como agradecimiento público para ellos y estímulo para los otros. Si eres amigo de verdad de la revista, lector, y muy especialmente si eres cineísta amateur, tu nombre debería figurar en esa lista. Piénsalo. Con todos sus defectos, OTRO CINE es tu revista. ¿Por qué no nos expones, junto con tu suscripción de protección, los "peros" que le encuentras?

MANIFIESTO DEL CINE EN COLOR

I. — Perdida para el hombre la visión de Dios, al entrar en contacto con la Creación descubre la presencia de Algo superior, trascendente, más allá de la realidad inmediata. Siente la fuerza vital de su propio ser e inmediatamente siente la necesidad de expresarla, de transmitirla a sus semejantes mediante una representación concreta. Según su capacidad y sus medios crea diversos sistemas de expresión, a los cuales llama artes y que constituyen distintas representaciones de una misma cosa: la esencia de la vida.

Cada una de estas artes expresa este Ser superior a través de un solo aspecto de la realidad (la música en el dominio de los sonidos, las artes plásticas en el de los volúmenes o superficies fijos, la danza en la rítmica del gesto humano, etc.). Por ello están obligadas a estilizar, a adoptar convenciones arbitrarias desde el momento en que desean reflejar la realidad integral. Sólo pueden considerar los aspectos que corresponden a su propia naturaleza y sugerir los demás mediante los primeros.

Pero la evolución técnica (de la que siempre depende la estética) ha permitido la aparición del Cine, que posee la facultad de captar al mismo tiempo todos los aspectos de la realidad con la consiguiente aproximación a la unidad del elemento superior. Esta unión de todos los aspectos de la realidad constituye evidentemente un descubrimiento, ya que fué intuitiva desde un principio.

Ahora bien, esta conquista de la realidad total por el Cine no es absoluta en sus comienzos. A causa de limitaciones de orden técnico el Cine aparece incompleto. Pero paulatinamente se va desarrollando hasta alcanzar su plenitud.

1.ª conquista: el Movimiento,
después: el Sonido,
y ahora: el Color.

Y aunque el avance insuficiente de la técnica encierra todavía los sentidos de la vista y el oído en el estrecho espacio de la pantalla, es lógico esperar que el Cine supere todas estas limitaciones y, suprimiendo toda convención y todo artificio, alcance finalmente el ARTE TOTAL.

II. — Por lo tanto, si toda la potencia expresiva del Cine nace de su aptitud para dar una visión totalmente objetiva — concreta — de la realidad, en una visión que es participación en el misterio de las cosas, en el conjunto de interacciones existentes entre ellas y en la sutil estructura que crean — expresión de la comunión

Como resultado de un cursillo destinado al estudio del cine en color que se desarrolló recientemente en el Cine Club Monterols, varios elementos destacados del mismo redactaron el presente Manifiesto, el cual fué dado a conocer por vez primera en el cursillo sobre narrativa cinematográfica que se ha celebrado en la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, a cargo del propio Cine Club Monterols.

Jorge Grau, como final de la última lección "Elementos de la narrativa cinematográfica" leyó ante los numerosos cursillistas del Centro este Manifiesto que por su interés nos complacemos en reproducir.

existente entre todos los seres que forman la Creación —; si su potencia expresiva nace de que es la realidad cotidiana — transfigurada, identificada por el artista — lo que aparece en la pantalla, ¿no ha de ser el Color necesariamente parte integrante del mismo Cine? (Es conveniente aclarar que cuando hablamos de realidad no nos referimos a ningún método creativo particular para captarla. Afirmamos la libertad del artista para escoger el que crea más adecuado.)

La conquista del Color no es un fenómeno privativo del Cine, se inserta en una corriente general. En efecto, en Europa occidental, desde hace alrededor de tres siglos y medio, el Color ha tenido un papel secundario en la vida. La visión del hombre cultivado — aparte de la del pueblo, que ha seguido la evolución parcialmente y con retraso — se concentra más en los contornos que en los colores y termina siendo una visión en blanco y negro. El desarrollo del grabado en los siglos XVI al XIX es un hecho significativo, al igual que la predilección del siglo pasado — y que dura todavía — por los trajes masculinos oscuros, al menos en lo que se refiere a los trajes de ceremonia. Hace ya unos ochenta años, los pintores impresionistas y sus seguidores pusieron de moda los colores vivos, pero su uso en la vida práctica aun no se ha generalizado. La escultura pintada, que fué la regla establecida hasta el Renacimiento, no ha entrado todavía en las costumbres. Pero en la actualidad se inicia la renovación de la pintura al fresco y de la tapicería moderna, se empieza a decorar los edificios con colores vivos, etcétera.

En el Cine la integración del Color es ya una realidad histórica, apoyada simultáneamente por razones artísticas y económicas. El Cine, arte complejo que precisa una organización industrial, está inscrito en el cuadro de la economía. No es sólo un fenómeno artístico sino también económico; no es sólo un fenómeno espiritual sino también material, como lo son siempre las manifestaciones del complejo alma-cuerpo que es el hombre. (También ahora es conveniente señalar como errónea una concepción muy extendida en los medios cinematográficos que, en el fondo, consiste en asociar lo bueno al espíritu y lo malo a la materia, y que, siempre, termina atribuyendo a la industria todos los males que aquejan al Cine.) Pues bien, el aspecto económico del Cine ha descubierto, en su desarrollo, que la participación activa de los espectadores aumenta en los films en color. Las artes parciales son

comprendidas por grupos también parciales. El Cine, al perseguir el arte total, está dirigido a la totalidad de los hombres y, por tanto, es intuído también por todos ellos. Esto explica la actual inclinación del público hacia las películas en color a pesar de las imperfecciones de éstas. Los hombres, de pronto, descubren una verdad aislada y de forma intuitiva y, antes de que la teoría abra el camino, aparece la verdad sentida por todos. Esto justifica por qué el público de cine siente la necesidad del Color. Estas razones no-económicas se transforman en económicas al establecerse, debido a ellas, una mayor demanda de films en color, a la que sigue una producción — preferentemente primero y exclusivamente en un futuro próximo — de películas en color.

III. — El hombre percibe los colores según un proceso óptico de visiones directas e indirectas que le hace ver subjetivamente la realidad a través de su estado de ánimo. Por lo tanto, la reproducción exacta de la realidad objetiva no puede imponerse ni en el cine documental, porque nunca ha existido una visión unitaria de los colores. Los pintores de cada época han creído reproducir unos mismos colores naturales con resultados muy distintos y la gama cromática varía notablemente según los países. Por consiguiente, el cineísta no puede hacer otra cosa que utilizar los medios técnicos existentes según lo que crea fiel a la realidad, respondiendo su elección de los procedimientos de color y el empleo que haga de los mismos a ciertas coordenadas profundas de su temperamento.

Cuando el Cine era en blanco y negro, el espectador reconstruía psicológicamente los colores, otorgándoles el valor que el tema o el momento requerían. Pero el advenimiento del Color exige que sea el artista quien cree esta valoración para que la falsa naturalidad de los colores no estorbe a la expresión de la obra en conjunto. Entre nosotros está muy extendida la concepción de que el Color es más adecuado para los films ligeros e intrascendentes, mientras se prefiere el primitivo blanco y negro para el género dramático, al juzgarse que el color resta, precisamente, dramatismo, afirmación ésta que viene apoyada por muchos de los films actuales. Pero si el color es, por esencia, un medio de expresión de la vida, su capital trascendencia debe favorecer la expresión del arte. La historia de la cultura muestra que el Color es el medio plástico más expresivo y que, en lugar de limitar, amplía el campo del artista. Precisamente por ello, el empleo del Color exige un conocimiento amplio de sus posibilidades, de sus recursos y de su influencia sobre los sentidos del espectador. No puede, por tanto, fotografiarse una película utilizando material sensible a los colores, sin que éstos estén ligados a la esencia misma del film. Esencia que será distinta en cada caso, y que necesitará, por consiguiente, una constante variación en el empleo del Color.

Esto no quiere decir que el principal problema que presente el uso del Color en el Cine sea la armonía, aunque ésta deba existir. Una película no puede ser una reunión de acordes musicales o de frases poéticas: todas estas cosas constituyen, junto a otras muchas, el lenguaje cinematográfico que sirve para expresar el contenido de un film. El Color, como integrante vital de la película, tiene también su montaje, su ritmo, etc., dependiente o no de los montajes, ritmos, etc., dinámico y sonoro.

Lo mismo que en el color hay que pensar en la economía del color. En la importancia que adquiere, por ejemplo, un color que aparece sólo en un momento de la película, junto con las múltiples formas de expresión que se desprenden de este concepto. Sin embargo, la indiscutible eficacia del color sobre el ánimo del público — su influencia psicológica — no puede, actualmente, tener un valor simbólico general, análogo, por ejemplo, al que tenía en la Edad Media cuando la simbología metafísica de los colores era conocida y practicada. Perdido el sentido colectivo de lo sagrado, cada artista en cada película se ve ahora obligado a crear su sistema propio de símbolos de acuerdo con su particular intuición.

El lenguaje del color es mucho más sutil que el de las palabras. Como la música, es captado directamente por los sentidos, no por el entendimiento, y éste, en todo caso, sólo puede acusar una emoción que le es anterior. Esta ausencia de la razón en la percepción del Color hace doblemente delicado su empleo. Además, aun no se ha alcanzado en la técnica de la reproducción cinematográfica del color, una madurez que garantice uniformidad en los resultados. Sin embargo, los procedimientos actuales, sin ser perfectos, ofrecen posibilidades suficientes a los cineístas para utilizarlos con acierto y para elegir su estilo cromático. La condición primordial es que nos formemos todos. El perfeccionamiento de la técnica y el de los realizadores y los críticos debe ir a la par.

IV. — Cuando la técnica de reproducción del color alcance su madurez, el anuncio de los sistemas empleados ocupará el lugar que le corresponde junto al nombre del sistema de sonido, y tampoco tardarán en desaparecer expresiones como la de «película en color» ya que, en un sentido total, no hay más que Cine que, naturalmente, es en Color. Sólo se puede admitir la señalización de las técnicas empleadas en las películas como base para una cualificación de las mismas, en el caso de las películas realizadas en los sistemas primitivos, para los que cuadrarán las denominaciones de «película muda» y «película en blanco y negro». En todo caso, y considerando aún parcial la conquista de la realidad, a las películas actuales se las podría llamar «películas planas».

De cuanto hemos dicho se desprende la importancia del Color en el Cine y la necesidad de un estudio serio de su uso como elemento integrante del film. Si la aparición del Sonido significó un cambio en el lenguaje cinematográfico y motivó una serie de operaciones complementarias, el advenimiento del Color reclama la misma atención por parte de los realizadores, imponiéndose la necesidad de un guión cromático, cuya unidad, paralelamente a la del guión técnico y a los diálogos, música y efectos sonoros, dará al tema la necesaria profundidad total que le permita apoderarse de la atención del espectador y hacerle así partícipe de la obra de arte.

JORGE GRAU
JOSÉ LUIS GUARNER
FERNANDO LORIENTE
JOSÉ M.^a OTERO
SALVADOR TORRES GARRIGA
JEAN D'YVOIRE

En el Cine Club Monterols.

Barcelona, 28 de febrero de 1957

GUY DE MAUPASSANT, EN EL PREFACIO DE «PEDRO Y JUAN» ESTABLECE LOS PRINCIPIOS DEL VERDADERO GUIÓN CINEMATOGRAFICO

LA manera de contar una historia en la pantalla, se base en una novela, una pieza de teatro o proceda directamente de un guión «original», no es nada nuevo. Lo más chocante y curioso es que el principio fundamental fué establecido antes de la invención del cine.

En 1888, Guy de Maupassant publicaba «Pedro y Juan», novela cuyo prefacio era una especie de manifiesto sobre la novela, tal y como él la concebía. En este estudio, que ha quedado como una reliquia de la literatura francesa, se halla el origen del verdadero guión cinematográfico. Se puede comprobar, leyendo algunos extractos del prefacio, hasta qué punto su autor, como una premonición asombrosa, lo había previsto. Es lo que Maupassant llama en esta época la novela objetiva.

Hablando de las diferencias sobre la técnica de la novela, escribe: «Hay dos teorías, sobre todo, que a menudo han sido discutidas, oponiéndose una a la otra: la de la novela de análisis puro y la novela objetiva. Los partidarios del análisis piden que el escritor se dedique a indicar las menores evoluciones del espíritu y los móviles más secretos que determinan nuestras acciones, no concediendo al hecho mismo más que una importancia muy secundaria. Es el punto de partida, un simple límite, el pretexto de la novela. Hacía falta, pues, según ellos, escribir estas obras soñadas y precisas, en que la imaginación se confunde con la observación, a la manera de un filósofo componiendo un libro de psicología; exponer las causas, tomándolas de los orígenes más lejanos, decir el porqué de todos los querer y discernir todas las acciones del alma, obrando bajo el impulso de los intereses, las pasiones o los instintos».

Al referirse a la objetividad (palabra muy significativa para los cineastas, pues de ella viene «objetivo», que designa el instrumento registrador de imágenes fílmicas), añade que ellos, al contrario, pretenden darnos la representación exacta de lo que se sucede en la vida, evitando con cuidado toda explicación complicada, toda disertación acerca de los motivos, y se limitan a hacer desfilar ante nuestros ojos personajes y acontecimientos.

«Para ello — continúa, poniendo de relieve, sin darse cuenta, las cualidades intrínsecas de un guión de película —, la psicología debe estar escondida en el libro, como escondida está, en realidad, ante los hechos de la existencia. La novela concebida de esta manera gana interés, movimiento en el relato, color de vida agitada. Así pues, en vez de explicar ampliamente el estado de espíritu de un personaje, los escritores objetivos buscan la acción o

los gestos que el estado del alma debe hacer cumplir fatalmente al hombre en una situación determinada. Y le hacen conducirse de tal manera, de un extremo a otro del volumen, que todos sus actos, todos sus movimientos, sean el reflejo de su naturaleza íntima, de todos sus pensamientos, de todas sus voluntades o todas sus vacilaciones. Ellos esconden, pues, la psicología en vez de mostrarla, construyen el armazón de la obra como el esqueleto invisible que es armazón del cuerpo humano. El pintor que hace nuestro retrato no muestra nuestro esqueleto.»

Seguidamente, cree también que la novela ejecutada de esta manera, gana en sinceridad: «Primero, porque es más verdadera, pues las gentes que nosotros vemos obrar alrededor nuestro, no nos cuentan los móviles a los cuales obedecen». Más lejos afirma que el problema del novelista (como hoy el del guionista), al llegar este momento, es decir: «Tal hombre, de tal temperamento, en tal caso, hará esto».

He aquí resumido, aproximadamente, lo más esencial que merece retenerse del prefacio de «Pedro y Juan». Causó gran ruido en su época y ahora brilla como una verdad asombrosa, aplicado al séptimo arte. Tampoco deja de ser curioso el saber que de esta novela se han hecho tres adaptaciones cinematográficas, dos en Francia y otra en Méjico. Una dirigida e interpretada por Donatien en 1923, que valió a Suzanne Després muchas felicitaciones, y otra, muy acertada, de André Cayatte, en la que Renée Saint-Cyr era «Alice», Jacques Dumesnil el «Doctor Marchat» y Gilbert Gil personificaba a «Pedro» (1943). La versión mejicana, con el título de *Una mujer sin amor*, fué puesta en film por Alfredo B. Cravenna, algunos años más tarde.

Puede advertirse lo que significa Guy de Maupassant en la literatura, la influencia que ejerce en los escritores de otros países y de qué popularidad goza todavía en Francia, donde está considerado como un precursor del cine. Es uno de los escritores más franceses — en esencia y en potencia —, de los pocos en ser rebeldes a toda influencia extranjera, acaso el único que nunca sacó más que de su terruño normando o parisiense la savia y el colorido de sus obras.

Aparte las tres adaptaciones de «Pedro y Juan» para la pantalla, son numerosas las obras de Maupassant — incluyendo «Bel Ami», «Bola de sebo» y «Le rosier de Madame Husson» — que también han merecido repetidas veces los honores de la cámara y la luz de los «sunlights».

PERUTZ S. L., MUNICH/ALEMANIA

PERUTZ

¡Nuevas Emulsiones distintos Nombres!

presenta

SU NUEVA SELECCION DE PELICULAS ESTRECHAS PARA

1957

Películas para aficionados
Películas para profesionales
Películas para la televisión

TIPO 15/10° DIN:

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

TIPO 21/10° DIN:

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

PELICULA NEGATIVA
16 mm 17/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-N17

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

PELICULA NEGATIVA
16 mm 21/10° DIN:

PERUTZ PERKINE-N21

película especial para trabajos con luz artificial y de televisión.

PELICULA POSITIVA:

PELICULA POSITIVA PERUTZ DE GRANO FINO

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

NUEVA:

¡LA PISTA MAGNETICA!

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

REPRESENTANTE PARA ESPAÑA:

Pablo A. Wehrli S.A.

Calle José Bertrand, 3 - Tel. 30 98 04

BARCELONA

Filmoteca
de Catalunya

AUTENTICIDAD DEL CINE

Por Germán LORENTE GUARCH

EL verdadero milagro del arte en sombras lo constituye su propia esencia real, su viso de sinceridad y percepción nata; su reflejo de fe y autenticidad, a lo largo de un juego móvil de sentimientos, actitudes y gestos. El cine, por decirlo así, condensa, resume y exprime el juego de un retablo vivo, de una situación dinámica que arrastra un cúmulo de problemas humanos; de muchos de ellos. Entonces, en ese captar la animación de una realidad, el cine diseña la depuración del más limpio ideal del hombre; de su corazón y su esperanza, en el latir de una mirada o la inspiración de un beso.

El más pequeño arte, benjamín sólo, logra, en ocasiones, superar a sus hermanos, al trenzar en imágenes, en la poesía rítmica del movimiento, todo el drama y espesor de la conciencia del hombre; de su lucha y proyección hacia una meta espiritual. El cine, al sesgo de un subproducto mecanizado, crea el prodigio de una autenticidad vital. Cuando O'Neill dice: «Me he asomado a la amura, y he sentido dolor, y allá, al fondo, he visto las luces de Cardiff; las viejas y mohosas luces. Con sus pequeños toques tristes, y su mugre y su encanto de cosa vieja. Y he sentido partir, y alejarme, y pensar, quizá, que no volveré...» Pues bien. En esta breve descripción se sintetiza un sentimiento de nostalgia; de desilusión y tristeza. El genio eterno de O'Neill, anota breves posiciones de ánimo. Ahora bien, la autenticidad fílmica de un artífice plástico, de un Kazan o un Wyler, puede captar la escena en breves y cortos planos, en ligeras acotaciones de ambiente contrastadas con la mirada húmeda, penetrante, del cansino lobo de mar. Y luego, en una suave basculación, apenas acusada, veríamos la penumbra de Cardiff; su recorte de sombras, y sus luces mohosas, extendidas en hileras, y reverberadas en el agua sucia del adiós.

Esto es, en limpio lenguaje cinematográfico, la traducción al léxico fílmico de un estado de ánimo sentido, real; mágico y expresivo en su autenticidad. Y es, asimismo, la catarsis de un reflejo humano; de un goce o un dolor. De suerte que al discriminar valores auténticos del cine, debemos siempre recurrir al factor hombre y a su humanismo como piedra de toque de su vital movimiento plástico. Este descubrimiento, nos llevará más tarde a dirimir la consistencia humana del argumento, dirección y montaje del complejo retablo fílmico; de su plástica animada y de su valor como pieza de asimilación de la belleza y suciedad del alma humana.

De la mano del humanismo, y en acotación directa



de la sobria síntesis del P. Lunders, es prudente transcribir: «El cine no alcanza en sí mismo a lo real, pero interpreta la realidad objetiva en función de una visión determinada del mundo. Ningún género está excluido de esta creación de una nueva realidad ideal. Por todos los medios, tanto por la vía del realismo como por el camino de la poesía, se puede alcanzar la verdadera humanidad».

Sigue recreándose el P. Lunders, en el análisis de la sutilidad del humanismo del cine; de su carácter sintético, y de su ideal fuerza como vehículo de orientación de cualquier reflejo humano, de toda vitalidad en movimiento. Transcribe, hasta cierto punto, sentimientos y virtudes que Cohen Seat, Leprohon y Epstein han vertido en su anhelo de compulsar la más nimia futesa del corazón humano. Sentimientos y virtudes que, asimismo, nos han regalado los maestros y padres de todas las corrientes realistas que en el mundo del cine han sido. Esencia casi pura, un tanto almiarada, que se desprende del párrafo que sigue: «El cine adquiere la plenitud de su significado cuando maneja reacciones humanas. Entonces, sí. Cada actitud, cada músculo al moverse, cada trueque fisiognómico, se exalta y llena de dramatismo. Los parlamentos en el cine siguen siendo un elemento adjetivo que se limita a subrayar el dinamismo de los protagonistas. Es tan poderoso el interés que suscitan estos tránsitos, que los grandes directores de películas consiguen que cada uno de esos movimientos alcancen casi un valor simbólico. El ritmo de unos pasos, la tensión de unas manos, son elementos expresivos cargados de significación. Y es esta intensidad humana el valor eminente que el cine introduce en el complejo de las artes».

EN EL ARGUMENTO

«El guión es la estructura de hierro del fantasma del cine», decía Lubitsch. Y hoy, como ayer y siempre, el guión viene a representar el armazón de ideas en que se sostiene la pirotecnia fílmica. Es su calidad de basamento lo que proporciona al argumento la esencia de eje o norte de la historia a desarrollar. Esta historia puede partir de una novela, de una obra de teatro, y también,

en muchos casos, de un hecho real. Y es aquí, en la realidad, en su devenir auténtico, donde chocan y se estreman las fibras anímicas de los genios del cine.

Sin embargo, una novela o una pieza teatral puede aprehender realismo y servir de forillo humano, al trueque de sentimientos y exaltación de pasiones. Teatro es *Horas desesperadas*, y al ser traducida al léxico cinematográfico ha conseguido alcanzar un hipnotismo colectivo del que carecía en su primigenia composición. También era teatro *Brigada 21*, y el abismo existente entre el juego escénico y el filmico, se acusaba aun más en la carencia escénica de la angulación de cámara, de su avance y retroceso, y de su degustación de gestos en un diseño amargo de clásico fatalismo. Teatro, sí, y clave de una vida auténtica, sincera, en el soplo continuo de una agitación de reacciones psíquicas, de una mezcla brutal, despiadada, del origen y fe del error del hombre; de su drama y sinsabor, de su agonía, estrujado y muerto en vida, arrastrándose y marcando el suspiro denso, turbio, de una ponzoña clavada en su alma, de un desgarramiento moral.

Tal es la quintaesencia del sentimiento del hombre; ora teatro, ora novela. Y es más; es, asimismo, la semilla de la verídica narración en imágenes, del jugoso y vivaz realismo italiano; de su genio y su luz, en esos altibajos poéticos en que lirismo y dureza son conceptos vírgenes de una explosión de violencia súbita; de un arder, brillante, la llama eterna del nervio latino. Así, Emmer, De Santis, Fellini... En *Tres enamoradas (Le ragazze di Piazza di Spagna, 1951)* Emmer, recordando todavía su vena documentalista, su larga formación en el campo del cine-documento, trenzaba una historia urdida al través de una teatralidad poliforme, múltiple, varia en una contorsión de figuras y expresiones. Desvelaba la autenticidad de unas calles romanas, de una luz y una paz, y un gran amor; amor a lo pequeño y a lo grande. Amor de verdad; sincero y tierno, y ondulado de deseos y lindezas.

Emmer recorría con la cámara los ínfimos sucios rincones de la ciudad; y la adelantaba, y la sostenía cálido entre sus manos, y jugaba con ella, y así, solazándose, palpitaba ante el objetivo todo el encanto y la tibieza de las auras de Roma; todo su lirismo entregado al candor de un vibrar de emociones. Cosetta, Liliana, Lucía... corrían y gritaban al esplendor del amanecer latino; y al sol y a la vida. Y el hechizo del cine, su incisión espiritual, llegaba a nosotros cargado de esperanza y henchido de un romántico halo sensible; nacarado y dulce. Con las minucias de cada día, con los adarmes introspectivos de unos sinsabores y unas alegrías; con lo bueno y lo malo de la pura armadura vital.

El ensueño y la realidad conjuntaban un modelo de inquietudes. El guión escayolaba una retama de pequeñas ideas, de situaciones y climas; y luego, aderezándolo de una tendencia única, de un contenido sensible y ameno, describía distintas historias unidas en un todo amoroso, en una sencillez escapada casi, fugada de sí misma. De Filippo, Marcello... los personajes y sus reacciones quedaban sujetos a la ternura de la narración; al sumiso «tempo». En este caso, el argumento, al ser auténtico, al inyectar imágenes de sabor verídico, daba pie a una «mise en scène» llena de cálida y tenue armonía; a una preocupación, a un latir de suspiros en

el «carrefour» de un ambarino rubor. Emmer, al frente del equipo de argumentistas, había creado la auténtica obra real, el basamento fiel de unas vidas y una canción. De una canción perdida en la noche de Roma; de una canción disuelta en el vaivén del contraste, libre en el ardor de esas bellas muchachas, «ragazze di Piazza di Spagna»...

EN LA DIRECCION

Al referirnos a la dirección, o puesta en escena del argumento, conviene analizar la validez de la idea temática como clave y punto de partida de una ulterior realidad filmica. Aquí entra en juego la famosa discriminación de Platón en torno a las ideas y a su división: «El conocimiento intelectual versa sobre objetos inmateriales, universales, necesarios, como el bien, la belleza, la justicia, el triángulo, la circunferencia..., realidades que no se encuentran en el mundo sensible. En consecuencia, si el conocimiento racional no versa sobre la realidad material, contingente, empírica del mundo en que vivimos, es claro con claridad meridiana — indica Platón — que además de la realidad del universo material, existe necesariamente otra realidad inmateral, necesaria, universal, objeto y término del saber racional. Estas realidades inmateriales son las ideas; ideas que gozan de real existencia en otro universo, en un extramundo, «mundus intelligibilis».

En síntesis, el esfuerzo titánico de todo director estriba en aprehender el significado exacto de esas ideas que podríamos llamar «espaciales», y en analizarlas en su propia conciencia, para, más tarde, entregárselas al público convenientemente clarificadas. «El sentimiento máximo de un director radica en su aproximación a la masa; a esa masa tan querida de gentes diversas. De gentes que ven en el cine el reflejo o la lisonja de un interés plástico...», tal escribía Civardi en la revista «Bianco e nero»...

Con frecuencia un mismo artífice imprime distinta trabazón a cada uno de sus guiones. Es cierto que al visionar *Un tranvía llamado deseo (A streetcar named*



Del film NUESTRO TIEMPO

desire, 1951), tuvimos la impresión de que Kazan no había logrado adaptar la obra a la educación propia de la masa; a su nivel cultural. De suerte que el film adolecía de una reserva intelectual, trabajada en el inconsciente, ajena por completo a la sencillez receptiva del público medio universal. *Un tranvía llamado deseo*, saturado de resabios teatrales, se debatía en un juego verbal de asperezas mentales; era como un castillo de fuegos neuróticos, en que la realidad pugnaba por estallar frente a la membrana cerebral retentiva. Y así, en algún que otro pasaje, como la lucha de Kovalsky — Marlon Brando — con sus compañeros de juego, zumbaba la emoción primigenia, brutal, de un rugir de pasiones. Esta era una película dedicada a minorías; una disección de estados delirantes en que realidad y locura — idea material e idea inteligible de Platón — llegaban a fusionarse en un caos conceptual, en una plasmación gráfica difícil de asimilar y áspera de encauzar hacia la recta comprensión de su ambiente alucinado.

Kazan, al contrario, en su prodigiosa *Ley del silencio* (*On the waterfront*, 1954), depuraba la expresión psíquica, la canalizaba hacia una ulterior comprensión popular. La magnitud del problema planteado, la rudeza del vértigo y acción, se decantaba en un diorama de realidades plásticas externas; hacia afuera, hacia el gran público. Esto, evidentemente, suponía un arduo esfuerzo al iniciar los juegos de cámara, los «travellings» y encuadres en el movimiento todo de la narración. La idea, o tema fundamental, especulaba en derredor del dominio de los muelles por un «gang» de desalmados. El fondo del guión, empero, contenía una pura carga conceptual. La acción venía marcada por el sentimiento; no era acción por acción. Más bien acción por reflejo de un móvil anímico, por pinchazo de una realidad circundante, de una circunstancia de tragedia y dolor. Y Kazan, acercándose al público, a su público, en suma, iba analizando las convicciones morales de cada personaje, en una catarsis de sus actuaciones exteriores. Sabíamos lo que pensaban, conocíamos su mundo inteligible, merced a una mirada o un desvanecimiento de las manos. La sutileza mencionada por el P. Lunders tomaba cuerpo efectivo en esta prodigiosa cinta; y Kazan, adentrándose en las brumas del puerto, atalayando sus azoteas y escrutando sus balconadas, agarraba la vorágine de un descalabro de ideas y precipitaba la emoción en un «crescendo» de inquietudes; revueltas en un derrame denso, sofocante. Salpicando, acá y allá, las gotas sensibles, la ternura de un amor joven; acariciándolo con mimo, y empastándolo en el cosmos gigante de un drama actual, vivo, lacerante. En las palabras de un sacerdote — «Mi iglesia está abajo, en los muelles...» — y en la jerga zafia, marrullera y ramplona, de unos gritos y unas muertes; manchados de niebla y uncidos de pasmos de horror.

EN EL MONTAJE

El montaje consiste en unir los trozos de película previamente seleccionados por el director. Esta operación, sencilla en principio, es básica en la confección de un buen film. En ella se establecen los signos de puntuación de la gramática plástica, y en ella, también, se acota la pauta del ritmo y tempo de la cinta. Un montaje correcto ha salvado más de una película; un montaje deficiente ha arruinado a más de un director. Esta es la razón de



Del film LA LADRONA, SU PADRE Y EL TAXISTA

que los directores conscientes de su obra, creadores de su imbricación de planos, acrediten con su propia presencia la garantía de una sobria ligazón de secuencias.

En puridad, ha sido la escuela rusa la que ha diseñado las formas universales del montaje; del engarce directo, y del choque de impresiones al sesgo de una confrontación psíquica colectiva, de una universalidad de contacto. Kulechov, Pudovkin, Eisenstein, Dziguvertov, han escalonado las gradas sucesivas del instinto del montaje. Del instinto, sí. Pues el montaje no deja de ser «una aproximación sensitiva hacia un equilibrio en movimiento».

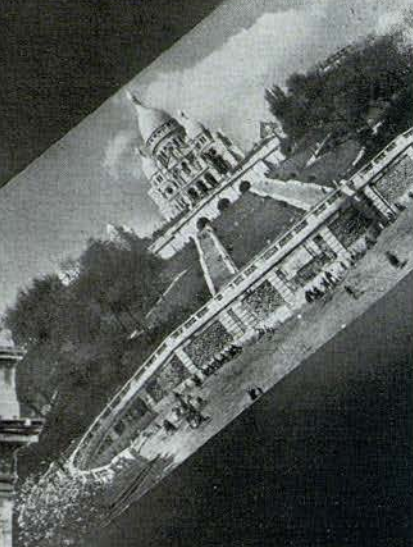
El engarce de planos presenta diversas tendencias, de acuerdo con el género temático tratado. Mientras giremos en torno a la realidad, a la evidencia de una vida circundante, de unos latidos y una emoción de creer, debemos circunscribir el montaje a la tónica de un esteticismo válido al momento concreto. Es decir, según la cadencia de la secuencia a montar, deberá aplicarse una u otra técnica. En *Muerte de un ciclista*, Bardem aplica un sentido del ritmo que raya en el paroxismo ruso de los «veintes». La técnica es completamente revolucionaria. La impresión de veracidad, de realidad jugosa y fiel, se desprende de la confluencia de una idea bronca, sangrante, con la asimilación de un montaje cien por cien expresivo; de un montaje que precipita distintas descargas anímicas, y las contrarresta, unas con otras, en un despliegue cerebral, mecánico y alucinante, que azota la tensión en una multitudinaria captación de detalles, en una nimia ilusión de breves gestos; y un desgarrar explosivo de amarga pasión.

Dice Fray Mauricio de Begoña, en sus «Elementos de Filmología», que «técnica y filosóficamente, el montaje introduce en el cine tres tiempos: *el tiempo de la duración real* de la acción tomada por la cámara; *el tiempo ilusorio* producido en nosotros por la imagen, y *el tiempo de la proyección*. La simultaneidad de estos tres tiempos — aclara acto seguido — es propiedad esencial del cine y no se da en ninguna otra manifestación técnica o artística». Esto que podríamos denominar «conjunción de intensidades temporales», convierte al séptimo arte en

(Pasa a la página 32)

ALGO NUEVO *en tomavistas*

*2 grandes angulares
62° de campo*



I: 19

F/6: film de 8

F/10: films de 9.5 y 16



El Dr. Altés (en el centro, con gafas) durante la reunión de ginecólogos del mundo católico convocada por el Papa

A PROPÓSITO DEL FILM FRANCÉS "EL CASO DEL DOCTOR LAURENT"

ENTREVISTA CON EL GINECÓLOGO
Y CINEÍSTA AMATEUR DR. ALTÉS



EN Francia se ha realizado una película basada en los métodos del parto sin dolor. No se trata precisamente de un film científico o documental; es un largo metraje con su acción argumentada y destinado a la exhibición comercial en los cines de espectáculo.

Esto, además de llamarnos la atención, nos ha hecho pensar en que tenemos entre nuestro mundillo cinematográfico amateur al segundo ginecólogo español en la adopción del nuevo método (el primero fué el doctor Hernández Jiménez, en Madrid). Nos referimos al doctor don Aniceto Altés, residente en Vich.

El doctor Altés estuvo en París para estudiar el método y luego figuró en la reunión de especialistas católicos convocada por el Sumo Pontífice en Roma el 8 de enero de 1956, en la cual Su Santidad Pío XII fijó la posición de la Iglesia ante este descubrimiento científico. Por la Clínica que regenta en Vich el doctor Altés han pasado varios médicos y comadronas de la región con el fin de ver prácticamente la aplicación del método.

Nos entrevistamos con el doctor Altés para que, como médico y como cineísta, nos diga su opinión sobre la intromisión del cine comercial en tan delicada materia. Pero antes le invitamos a que nos defina el parto sin dolor con la mayor precisión posible, a fin de que el lector, sea o no conocedor del método, adquiera los elementos de juicio necesarios.

—Hace tiempo — nos explica el doctor Altés — que el parto sin dolor se practica en varias maternidades extranjeras. En Francia provocó hace cinco años una viva reacción en la opinión pública y llegó al Parlamento, siendo votado un crédito de quince millones de francos para que pudiera realizarse en cinco maternidades públicas de París. El método es de procedencia soviética, lo que ha aprovechado la propaganda materialista para afirmar que la verdad científica se contradecía con las Sagradas Escrituras. Por ello el Papa creyó urgente intervenir con su meridiana opinión, dada la trascendencia social del descubrimiento.

De forma esquemática — sigue hablando el doctor Altés — podríamos decir que el parto sin dolor se consigue con una preparación psico-física de la gestante en los últimos meses del embarazo. Interesa conocer la anatomía y la fisiología relacionadas con la gestación, así como el mecanismo del parto normal. También se habla

a la educanda de la importancia del control neuro-muscular, de la respiración y de la relajación muscular. Finalmente se explica el origen del dolor, el cual surge de actos reflejos condicionados negativos que deben ser destruidos. El propio esfuerzo de la mujer, debidamente orientado, le permite utilizar los recursos naturales de que Dios la ha dotado para obtener un parto indoloro. No hay que valorar solamente la supresión absoluta del dolor. Se trata de transformar el papel de pasividad resignada de la mujer en una actitud activa y decidida a realizar el acto sublime de la maternidad. La Iglesia prohibía la anestesia porque con ella la madre no vivía un acto tan sublime como el de dar la vida a su propio hijo; pero admite el método psico-profláctico del parto sin dolor porque con él la madre no recibe ningún anestésico ni droga. El niño nace en las mejores condiciones físicas y espirituales.

* * *

El film *El caso del Dr. Laurent*, producido por Cinor, ha sido escrito y realizado por Jean-Paul Le Chanois e interpretado por Jean Gabin y Nicole Courcel. El argumento es como sigue:

Por razones de salud, el doctor Laurent, de París, se instala en una aldea de montaña. Las circunstancias de sus primeras visitas, el caso de una mujer joven, le incitan a emprender en ese pueblo perdido una difícil lucha: la de conseguir que la población admita la eficacia de los métodos del parto sin dolor. Da una conferencia en el Ayuntamiento, pero las gentes están apegadas a los prejuicios de la tradición y sus mismos colegas establecidos en la comarca son hostiles a los métodos revolucionarios. Sólo aquella joven mujer, Francine, acepta prestarse a la experiencia y escuchar los consejos del Dr. Laurent. Los sarcasmos no se los evita. Se mezclan intereses. El doctor, acusado de hacer su publicidad, es convocado ante el Consejo del Colegio de médicos. El día en que Laurent se presenta en la Subprefectura, es también el en que Francine siente los primeros síntomas del parto. Para defender a su médico irá a dar a luz ante los jueces. Las mujeres del pueblo empiezan a interesarse y la siguen a la ciudad. Y delante de ellas y de los médicos reunidos Francine dará a luz, no con sufrimiento, sino con alegría, su primer hijo.

* * *



Una escena del film de Jean Paul Le Chanois,
EL CASO DEL DOCTOR LAURENT

Preguntamos al doctor Altés si le parece acertado llevar al cine de explotación comercial, y en forma de película argumentada, el tema del parto sin dolor. Y nos contesta:

—Las dificultades que ha encontrado el nuevo método son las que constituyen el núcleo argumental del film *El caso del Dr. Laurent*. Es, pues, teniendo en cuenta el concepto raquíptico que de la medicina tienen algunos, que creo interesante el haber sido llevado el tema a la pantalla. Opino que el cine, como el teatro y como el arte en general, tiene que vivir los problemas de su época. La forma argumentada creo es la mejor para hacer asimilable un tema que comercialmente no tendría interés por sí mismo.

—Admitido el hecho, ¿le inspira confianza el proyecto concreto de los productores de *El caso del Dr. Laurent*?

—Ustedes pueden conocer mejor que yo la categoría del realizador, J. P. Le Chanois. Parece haberse tomado la cosa muy en serio y antes se enfrentó ya con otro tema delicado como es el de la humanización de los métodos pedagógicos, en su film *L'Ecole Buissonnière*.

—¿Considera usted que el argumento escrito para *El caso del Dr. Laurent* responde a un sólido criterio médico y sociológico?

—El argumento lo encuentro simplemente muy real. Yo mismo he estado y estoy luchando con parecidas dificultades. No es raro el caso de que la paciente esté más convencida que algún colega.

—¿Cree usted que la difusión de este film podrá ser beneficiosa para la sociedad?

—Tengo un periódico francés en el que se comenta la realización del film documental *Tu enfanteras sans douleur*, premiado en Venecia, y del escrito se desprende el interés que esta cuestión promueve, aunque en España no se ha llegado a tal clima de divulgación y apasionamiento, ni mucho menos.

—¿No considera usted que el cine podría contribuir también por otros procedimientos a la difusión del parto sin dolor?

—Sí. Esta difusión podría lograrla el cine a través de buenos films dedicados a la enseñanza del método. He visto tres películas realizadas con tal objeto por autores más o menos amateurs; una del Dr. Lamaze (introducción

del sistema en Francia), que me parece precisamente poco pedagógica y demasiado brutal, hasta quizá contraproducente; otra del Dr. Mayer, muy deficiente y fría; y otra del Dr. Notter, de Lyon, en color y con más ambición que las anteriores, pero tampoco lograda.

—¿Se ha hecho o pensado algo en España al respecto?

—No creo que se haya hecho nada, aunque parece que el doctor Mundó y el cineista amateur Pedro Font tenían algún proyecto que no sé si está cristalizando. Por mi parte estoy convencido de que un film que reuniera buenas cualidades pedagógicas, sencillo de exposición e inteligible, que se valiera del lenguaje cinematográfico para hacer sentir en toda su grandeza el acto de la maternidad, que utilizara los grandes recursos de la cámara y del dibujo animado para simplificar y completar la preparación de las futuras madres, además de cumplir una importante labor social, y hasta cristiana, sería acogido con simpatía y muy solicitado.

—Si se le pidiera a usted su colaboración para una labor de tal naturaleza, ¿estaría dispuesto a prestarla?

—Para una obra basada en las premisas que acabo de exponerle, mi colaboración no faltaría.

No esperábamos otra cosa de las probadas vocaciones, médica y cineísta, de nuestro querido amigo, de cuya sensibilidad son testimonio sus films *Croquis de Vich* y *Pessebre*.

M.

LOS "PETETES" LEEN OTRO CINE



LENCERÍA FINA Y MUÑECOS CREACIONES CARMINA

Tuset, 30, entresuelo
BARCELONA

RABAT

SASTRERIA

SECCIÓN DE SEÑORAS

RAMBLA DE CATALUÑA, 112

(CHAFLÁN ROSELLÓN)

TELÉFONO 37 43 48

BARCELONA



¿HA SIDO PENETRADO EL MISTERIO PICASSO?

A PROPOSITO
DEL FILM DE CLOUZOT

La fama internacional del pintor andaluz Pablo Picasso y la categoría del realizador cinematográfico Henri-Georges Clouzot, despertaron natural expectación en torno al film *Le mystère Picasso*, premiado en el Festival de Cannes 1956.

Después de varias obras argumentales, entre las que en España se conoce particularmente *El salario del miedo*, Clouzot, aficionado a la pintura, se enfrentó con este documental de arte, en color, al que dió una duración de hora y media y una secuencia final en Cinemascope. Otra particularidad del film es que no lleva comentario oral; tan sólo la música de fondo de Georges Auric y un fragmento dialogado entre los propios Picasso y Clouzot.

Hemos creído de interés aportar al lector español el comentario ecuaníme y competente que se publica sobre *Le mystère Picasso*, no en una revista de cine, sino en «*Sele Arte*» y debido a la pluma de Francis N. Bolen en la sección «*Selezione del film sull'arte*», a cargo del *Institut International du film sur l'art*, de Florencia.

He aquí nuestra traducción del italiano:

EL TEMA

Describir el recorrido del pensamiento del creador: así ha definido Clouzot la intención de su film.

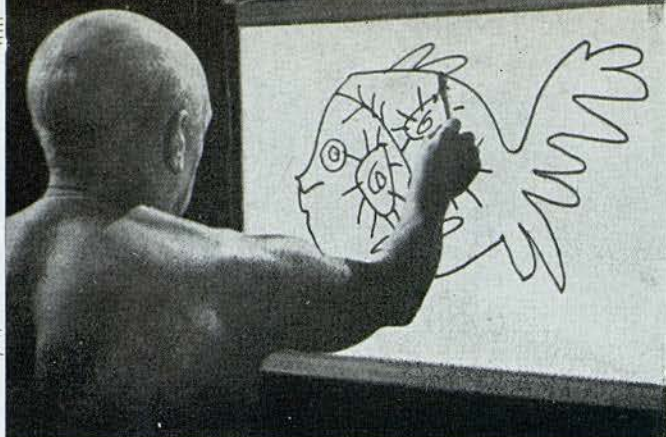
Para lograr su propósito, Clouzot ha querido poner al espectador en la situación de la tela que recibe las pinceladas del artista. Ha querido que el espectador no vea los movimientos del pintor y sea únicamente testigo del fluir de la obra.

Con este fin, Picasso se ha servido de tintas especiales recibidas de América que tienen la propiedad de traspasar el papel. El pintor se ha instalado detrás de un vasto muro de papel, y Clouzot, con la máquina tomavistas, frente a éste.

En la proyección vemos primero una superficie completamente blanca y vacía, en el silencio. De pronto, aparece un punto violeta. El punto se convierte en línea. Otras líneas, rectas y curvas, se forman entre los cuatro ángulos del espacio; se oye el crujido de la pluma.

Otro folio blanco. Otros grafismos. Un ramillete de flores. Una de las flores se convierte en un ojo. El ramillete pasa a ser un pez. Surgen dos piernas y luego una cabeza. El tal pez, en definitiva, es una gallina y las flores son su plumaje. Aún algún otro trazo. Finalmente, es un buho lo que sale y la noche le envuelve.

El procedimiento se amplía, requiere el color. Resucitan en la memoria diversos temas, diversos mitos picassianos: las corridas, las bañistas, las naturalezas muertas. Después de este fuego de artificio, el aparato tomavistas cambia de posición y descubre a Picasso, de lado, ante su tela.



Breve coloquio entre el pintor y el cineísta. Dice Picasso: «Nunca me he ocupado del público, y ciertamente no empezaré a hacerlo a mi edad».

En este punto el rectángulo se alarga a las dimensiones cinematográficas y con colores realistas al óleo nace una pintura de tema determinado: «La playa de la Garoupe». Ahora aparece la obra normalmente, ya no por transparencia. Asistimos a todas las etapas de la creación, sin que el autor aparezca en el campo visual. Clouzot ha recurrido a la técnica del dibujo animado, con su impresión imagen por imagen. Apenas Picasso había dado sobre la tela un toque de color o una línea, se retiraba y la película registraba el progreso de la obra. Luego el pintor volvía a la tela, añadía o corregía, y se retiraba otra vez. Nuevo disparo de la cámara. Nueva intervención del pintor y, luego, de la cámara; y así sucesivamente.

De este modo, en el curso de un buen cuarto de hora, el espectador asiste al proceso de una obra pictórica que ha requerido diez días de trabajo.

Pero no termina aquí la cosa. El viejo mago se reserva una última sorpresa. La obra se halla casi concluida y he aquí que se ve rechazada y es empezada de nuevo. Había sido iniciada en el estilo neoclásico y pasaba insensiblemente al expresionismo y al cubismo. Su versión, que por la gracia de la animación y de la aceleración se completaba en pocos instantes, es una composición casi abstracta de trapecios coloreados, acentuada por alguna figura simbólica.

JUICIO

Algunos turiferarios mal inspirados habían anunciado que Clouzot revolucionaría el mundo con este film, porque por vez primera una película cinematográfica habría revelado la expansión del pensamiento de un pintor y todos los pasos que completan el nacimiento de una obra de arte en la mente de un hombre. De hecho, por lo menos en la primera parte del film, Clouzot no ha hecho otra cosa que perfeccionar un truco utilizado por Paul Haesearts hace varios años en su cortometraje *Visita a Picasso*. Haesearts había recurrido al cristal, a través del cual la cámara tomavistas registraba los motivos bosquejados por Picasso en color blanco. La sola diferencia, el solo progreso si se quiere, está en el uso de tintas de color. Pero dado que esas tintas están limitadas a los colores fundamentales, la demostración resulta incompleta. Ciertamente, el efecto de sorpresa es conseguido al principio, que causa sensación. Pero Clouzot cae luego en el error de insistir demasiado tiempo, y así nos alegramos cuando la cámara nos muestra finalmente la mano y el pincel del artista, cuyas indecisiones y correcciones

nos dicen mucho más sobre el proceso de la creación estética que los toques registrados por transparencia.

En la breve secuencia dialogada, el «tú» insistente de Clouzot, aunque responda al grado efectivo de intimidación que tiene con el pintor, tiene un poco la apariencia de una ostentación.

Con esta reserva cabe sólo hacer un gran elogio de la secuencia, final que, ultra su valor espectacular, aporta sin duda una preciosa contribución al conocimiento del arte de Picasso, de sus métodos de trabajo, de la intensidad de su pensamiento artístico, de la verdadera cualidad de su inspiración.

Es instructivo y hasta conmovedor ver a un artista que ha llegado a la cúspide de la gloria afrontar una fatigosísima prueba física para legar a la posteridad un documento apenas retocado sobre su, o mejor, sus maneras de pintar.

Todavía esto nos lleva a formular un nuevo reparo. Si aparte de los trucos de base, perfectamente justificados y eficaces, el film no se acoge en absoluto a los ardidés habituales, tales la fragmentación o la dramatización de la obra de arte, peca empero de una grave laguna a los ojos del historiador, del crítico y aun del profesor de arte: en una hora y media el film no encuentra modo de darnos siquiera una sumaria información de las obras principales de Picasso, de aquellas que le han hecho célebre, y que son aún, preciso es reconocerlo, bien distinta prueba de la maestría de los ejercicios de estilo y del virtuosismo que en este film han sido complacientemente exhibidos.

CONCLUSION

Contestando a una pregunta formulada en la conferencia de prensa que siguió a la presentación del film en el Festival de Cannes, Clouzot declaró: «Francamente, la idea de un provecho comercial no se ha ni siquiera rozado. Si el público nos acepta, tanto mejor. Si no, espárenos diez años...»

A nuestro modo de ver, el film posee suficientes atractivos y aun dotes comerciales para interesar a un público bastante extenso que siente curiosidad por la personalidad de Picasso, aunque no pueda penetrar algunos aspectos herméticos de su arte. Este público, empero, no debe pedir al film más de lo que su realizador ha pensado poner. Clouzot nos pone sobre aviso cuando dice, después de la primera proyección del film: «El misterio Picasso permanece íntegro». Realmente, no es caso de buscar en el film, ni se encuentra, una exégesis profunda de la obra picassiana, un estudio crítico de la personalidad del pintor, sino tan sólo una serie de impresiones vivas sobre la técnica del artista, sobre sus métodos de trabajo, y aun sobre su personalidad como hombre.

Nos es, más particularmente, concedido el ver a este hombre de setenta y cinco años, llegado a la cumbre de la celebridad, obligarse a una labor paciente y a una prestación extremadamente fatigosa, a fin de ajustar a la técnica cinematográfica el arte de pintar y también de enriquecer la comprensión de este arte con la evidencia del tiempo y del movimiento.

Por las razones dichas, el film será especialmente atractivo para el público habitual de los cine-clubs. También en el campo de la educación popular, en los museos y en las escuelas, el film será útilmente proyectado, a condición de ser juiciosamente comentado y en cierto modo completado por persona calificada que lo presente.

DELANNOY, OPINA SOBRE EL CINE AMATEUR

EN la revista francesa «Le cinema chez soi» (n.º 5), se publica una entrevista con Jean Delannoy, una de las más destacadas figuras del cine galo en el momento actual; realizador, entre otros grandes films, de *Dieu a besoin des hommes*, *Symphonie Pastorale*, *L'éternel retour*. Dado el carácter de nuestra colega, el «entreviador» hace a Delannoy varias preguntas relacionadas con el cine amateur. Las respuestas son tan interesantes que no podemos sustraernos a la tentación de reproducir, convenientemente traducida, esta parte de la entrevista:

— ¿Cree usted en la utilidad del cine amateur, en sus posibilidades creadoras?

— Ciertamente. Con tal que sepa permanecer en sus límites. Que evite el querer imitar pretenciosamente el cine profesional.

— ¿Qué límites le señala usted?

— En lo que a mí concierne, deseo utilizar mi cámara para impresionar films de viaje, para realizar reportajes escogiendo lo imprevisto de la vida. El cine profesional se presta poco a esos croquis en vivo. Le falta agilidad. Es una máquina demasiado pesada, difícil de mover. He aquí el dominio privilegiado de los amateurs. Tendrían que ser capaces de conseguir films del género del excelente *Crin blanca*, de Albert Lamorisse. Por contra, el cineísta amateur debería tener la modestia de no ultrapasarse sus medios, que son a la vez muy grandes y muy reducidos.

— ¿Dónde se sitúa, a su criterio, la frontera de las ambiciones del cineísta amateur?

— Es evidente que las reconstrucciones históricas con figuración y guardarropía, exceden a sus medios. Por mi parte, no me divertiría rehacer mi *María Antonieta* con mi cámara de 16 mm. Creo, incluso, que el amateur tiene que usar el film de argumento de cualquier género con moderación. La dirección de los intérpretes es cosa difícil. El buen actor de cine se caracteriza por su docilidad, por su ductilidad. Se necesita oficio para adquirir la aptitud de dejarse guiar por el director. Michele Morgan posee este don y he aquí la razón por la cual me satisface dirigirla tan a menudo. Raramente un aficionado, improvisado actor, sabrá ser maleable. Y aun faltará que el realizador, también amateur, sepa bien lo que quiera hacerle expresar.

— En resumen, que un cineísta amateur buen operador puede ser un director menos que mediocre. ¿No cree usted, sin embargo, que el ejemplo del neorealismo italiano parece probar los dones espontáneos, imprevistos, de gran número de actores improvisados?

— Es muy cierto. Pero se trata de un fenómeno típicamente italiano. Vea usted la gente en Italia, viven en la calle. Son todos actores natos.

— ¿Cree usted que el cine amateur puede conducir al profesional?

— Es cosa que sólo puede darse muy excepcionalmente, aunque no es del todo imposible.



APUNTES DE CINEMATOGRAFIA

EL ENCUADRE

(Texto montado para OTRO CINE, a base de definiciones de Renato May, Jorge Grau, Fernando Lorient y José M.^a Otero, que serán publicadas en la colección de libros de cine del «Cine-club Monterols». Gráficos de José M.^a Grau-Solá, pertenecientes a la película didáctica del mismo «Cine-club Monterols».)



Ningún aficionado al cine debería ignorar el exacto sentido que esta palabra tiene en el lenguaje cinematográfico. Para conocerlo empezaremos por estudiar las circunstancias que concurren en él. Sabido es que las películas se confeccionan mediante un gran número de tomas.

TOMA: La toma es una unidad fílmica determinada por un elemento espacial, el campo; y un elemento temporal, la duración de la toma. Esta unidad fílmica está compuesta por el trozo de la película impresionada desde que se pone en marcha el motor de la cámara hasta que se detiene.

CAMPO: Se llama campo a la zona de espacio captada por la cámara y cuyos límites están marcados por el CUADRO.

ENCUADRE: Se llama encuadre a la forma como es contenido el campo en el cuadro.

Los encuadres vienen determinados a su vez por:

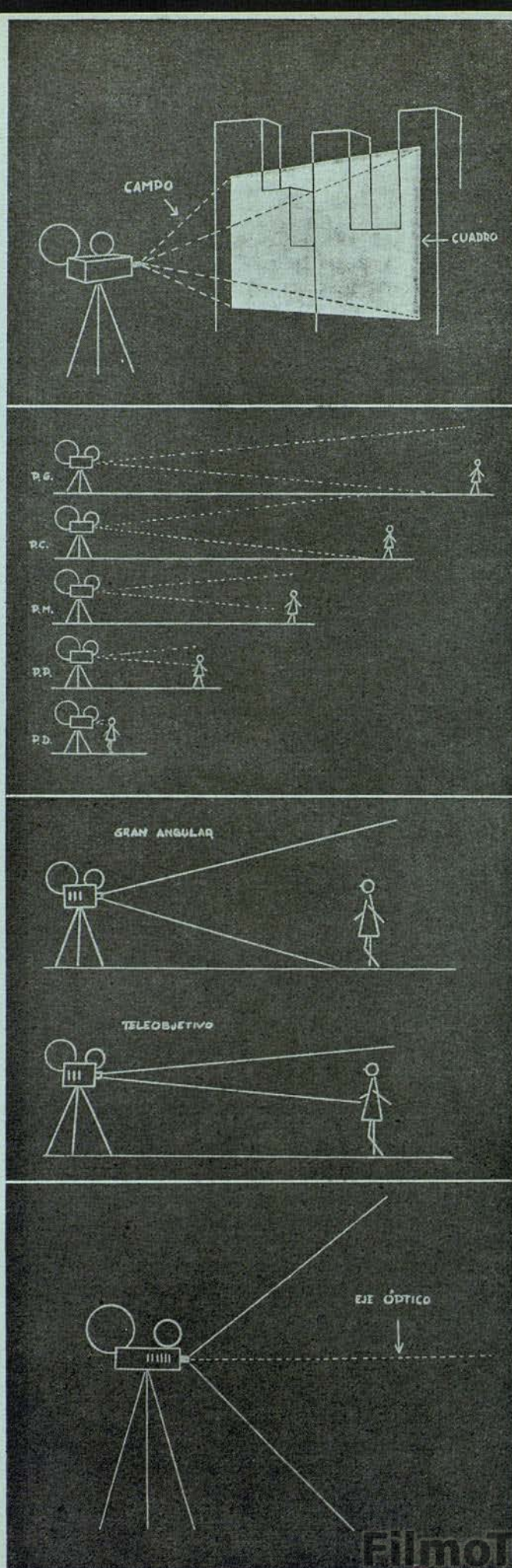
LAS DIMENSIONES DEL CAMPO ABARCADO: Es evidente la relatividad de las dimensiones de los objetos en la pantalla, ya que su tamaño varía según la distancia a que esté el proyector de la superficie sobre la que se proyecta. Por lo tanto, y para definir el tamaño aparente del cuadro, habrá que tomar por referencia objetos cuyas dimensiones y características sean inmutables. El único elemento que reúne estas condiciones es la figura humana y en ella nos basaremos para definir las dimensiones del campo a través del cuadro, agrupando en cinco grupos-base sus infinitas variantes.

PLANO GENERAL: Será aquel en el cual la figura humana tenga una importancia totalmente secundaria, o sea cuando su tamaño sea inferior al de la mitad de la pantalla en su sentido de altura.

PLANO DE CONJUNTO: Cuando pueda formarse un conjunto de figuras que quepan en la pantalla totalmente y, al mismo tiempo ocupen o puedan ocupar todo su espacio.

PLANO MEDIO: Cuando el espacio de la pantalla sea equivalente al de la mitad de una persona en su sentido de altura, quedando entendido que si en este espacio se comprendiera una figura entera tendida en el suelo, seguiría siendo plano medio.

PRIMER PLANO: Cuando el espacio es equivalente al busto de una persona.



PLANO DETALLE: Cuando se nos muestra una parte mínima de algo o un objeto muy pequeño.

Las subdivisiones, aunque podrían definirse matemáticamente con una operación geométrica en la que se tomara por base la figura humana, pueden ser perfectamente incluídas dentro de cualquiera de las citadas, dando así mayor flexibilidad a la denominación, de acuerdo con las características vivas del arte cinematográfico.

Este agrandamiento o reducción de las figuras en la pantalla puede conseguirse: a) mediante el acercamiento o alejamiento real de la cámara al objeto motivo del encuadre; y b) mediante el cambio de objetivo.

LOS OBJETIVOS SE DIVIDEN EN:

1. GRAN ANGULAR (Por debajo de 40 mm. de distancia focal).
2. NORMAL (De 40 a 60 mm. de distancia focal).
3. FOCO LARGO (Más de 60 mm. de distancia focal)*.

Como regla general se puede señalar que contra más bajo es el número del objetivo (distancia focal) es mayor el campo abarcado y, por lo tanto, una figura que aparece completa en el cuadro tomada con un gran angular, aparecerá en plano medio tomada con un foco largo. La exactitud de esta definición depende, naturalmente, del número exacto (distancia focal) de los objetivos empleados en cada caso.

Esta distancia focal se mide por la separación existente entre el punto principal del mismo objetivo y la superficie sobre la cual se forma nítidamente una imagen del infinito. La prolongación ideal de esta línea hasta el infinito toma el nombre de:

EJE OPTICO: La existencia del eje óptico hace posible medir exactamente la angulación, el movimiento, la dirección de la toma, etc., de los cuales nos ocuparemos extensamente en artículos sucesivos.

* N. de la R. Focales usadas en la filmación con película de 35 mm.

PUBLICACIONES DE CINEMATOGRAFIA AMATEUR

	PRECIO
EL NUEVO CINEISTA AMATEUR, P. Monier. Segunda edición (en prensa).	
LA PRACTICA DEL CINEMA DE 8 mm., N. Bau	100
CINE CAMARA BOLEX, A. S. Surgenor ...	60
CINE TABLAS 8, 9'5 y 16 mm., P. Monier ...	22
CINE MONTAJE, P. Mouchon	22
CINE TRUCOS, N. Bau	22
CINE TITULOS, P. Monier	22
COMO TITULAR UN FILM AMATEUR, F. L. G. Wain	60
COMO DIRIGIR UN FILM AMATEUR, Tony Rose... ..	60
COMO ESCRIBIR UN GUION, Oswell Blakeston	60
COMO FILMAR UN FILM AMATEUR, F. L. Minter... ..	60
COMO REVELAR PELICULAS AMATEUR, L. Wheeler... ..	60
COMO FILMAR DIBUJOS ANIMADOS, J. Halas - B. Privett	60
COMO SER ACTOR DE CINE AMATEUR, Rose - Benson	60

EDICIONES OMEGA, S. A.
Casanova., 220 - BARCELONA

CINEMATOGRAFIA AMATEUR, S. A.

*La única casa dedicada
exclusivamente al cine amateur*



RONDA UNIVERSIDAD, 24
TELÉFONO 22 14 70
BARCELONA

MOTOCAMARAS
PROYECTORES
ACCESORIOS
PELICULA VIRGEN
PANTALLAS

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

SESIONES
A DOMICILIO

SALA DE
PROYECCION

REPARACIONES
MECANICAS
OPTICAS
ELECTRICAS

REVELADO
CONTINUO DE
COMPENSACION
AUTOMATICA

8-9'5-16
TODAS
LAS MARCAS

REVELADOS
INDIVIDUALIZADOS

COPIAS
TITULOS
TRUCAJES

REPORTAJES
DE BODAS,
COMUNIONES,
BAUTIZOS,
EXCURSIONES

LIBROS Y REVISTAS DE CINE Y FOTO

ENVIOS A PROVINCIAS
FACILIDADES DE PAGO



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR

del

Centro Excursionista de Cataluña

Calle Paradís, 10

BARCELONA

Sesiones del mes de enero 1957. — El día 9 se proyectó un programa integrado por una selección de films del I Concurso Social de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (1955). Se visionaron «Noruega», de J. Torrens; «Otoño», de J. M.^a Cardona; «La vila de Centelles», de Quirico Parés; «Platero y la ranita», de J. Serra, y «El diñmenge del senyor Pere», de N. Gallés, todos ellos en 16 mm. Los tres primeros son documentales y destacan por el interés de sus paisajes nórdicos el de Torrens, por la calidad artística de su fotografía en color el de Cardona, y por sus magníficos encuadres y su montaje el de Parés, cineista ya galardonado varias veces en el Concurso Nacional de esta Sección y una vez en el Concurso Internacional de la UNICA. «Platero y la ranita» es un simpático ensayo de dibujo animado, y en cuanto a «El diñmenge del senyor Pere» se trata de la descripción en breves e intencionados fotogramas de la poesía de Josep Carner que lleva el mismo título y en cuyo film colaboraron como intérpretes varios colegas del realizador, todos ellos elementos entusiastas de esa tan fecunda Sección de Cine de la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

El día 16 revisión de films del cineísta amateur Francisco Argemí: «Viaje a Italia» (1934) y «La volta al món» (1935). Desde la Cruzada española no habíamos tenido ocasión de reanudar nuestro contacto con este cineísta, quien por otra parte tampoco ha reanudado sus actividades cinematográficas. Y es una lástima, porque tanto en el género documental como en el de argumento, Argemí nos ratifica, al cabo de casi un cuarto de siglo, su dominio de la cámara, su acierto en la selección de los encuadres y una extraordinaria agudeza en el humor. «Viaje a Italia» es un documental perfectamente filmado, en el que se muestra todo lo que interesa ver y en la forma en que mejor se ve. «La volta al món» es un ingenioso reportaje simulado de un viaje alrededor del mundo en el que del primero al último de sus fotogramas fueron impresionados sin moverse de la ciudad de Barcelona y sus alrededores. El final, con la apoteósica llegada del expedicionario a la capital catalana está logrado a base de un concienzudo montaje.

Otra revisión interesante fué la del día 23 con un programa de Ignacio Salvans, que comprende desde 1933 a 1950. He aquí los títulos: «Oriente», «Concierto Costa», «Uns infants», «Sevilla», «Italia» y «Viaje a América del Sur». Lo más destacado fué «Concierto Costa», en cuyo film se demuestra todo el partido cinematográfico que un buen cineísta amateur puede sacar de un tema que las circunstancias le brinden.

El día 30, el directivo de esta Sección y veterano cineísta Salvador Baldé ofreció una sesión de documentales «rancios», procedentes de su propia filmoteca y comentados por él mismo: «Por las selvas vírgenes», de J. Lejards (1918), «Pathé Journal» (1923), «Hazañas históricas» (1927-28), que comprenden el vuelo Nueva York-París sin escalas, realizado por Lindberg, la expedición del dirigible «Italia» al Polo Norte y la ascensión al volcán «Kilaulea». Cerraron el programa unos fragmentos de «Nanouk el esquimal», de J. Flaherty (1922). Esta sesión tuvo carácter conmemorativo de la festividad de San Juan Bosco, Patrón mundial de la cinematografía, que ya el propio Baldé inició el año anterior con otro programa de su filmoteca.

Cursillo «La narrativa cinematográfica». — Presentado por el Cine Club Monterols, y en los días 6, 13, 20 y 27 de febrero y 6 de marzo, se desarrolló un cursillo de formación teórica con el título genérico «La narrativa cinematográfica». Las lecciones estuvieron a cargo de Francisco Pérez-Dolz Riba, Jorge Grau y José M.^a Otero, y versaron principalmente sobre encuadres, ejes ópticos, montaje y demás elementos de expresión cinematográfica, que no nos extendemos en reseñar por cuanto a partir de este mismo número iniciamos la publicación de una serie de artículos en los que se concretan las ideas fundamentales expuestas en dicho cursillo. Sólo debemos hacer constar aquí el interés despertado por el mismo entre nuestros asociados y cineístas en general, cuya asistencia fué numerosa en todas las lecciones. Como ilustración de las mismas se proyectaron los films amateurs «Retorno», de Enrique Fité, «Impasse», de Pedro Font y Lorenzo Llobet Gracia; «Memmortigo?», de Delmiro de Caralt, y «Gessen», de Felipe Sagués.

Renovación de los carnels de cineísta amateur. — Esta Sección recuerda a todos los poseedores de carnet para la filmación en la vía pública, la conveniencia de que soliciten la renovación del mismo para el bienio 1957-1958. Pueden dirigirse para una información más completa a la Secretaría de la Sección, calle Paradís, 10, pral. Barcelona.

INFORMACION VARIA

NUEVO CLUB, EN MÁLAGA

Se ha constituido en Málaga una agrupación de cine amateur, acogida al Club de Prensa (calle Salinas, núm. 9). La Junta Directiva está formada como sigue: Presidente, don Guillermo Jiménez Smerdou; Secretario, don Alfonso Sell Cristiá; Vocales, don Manuel Bravo Rosales, don Federico Torres Cuesta, don Juan Vera Cereto.

Esta nueva agrupación lleva celebradas tres sesiones, dedicadas cada una de ellas, respectivamente, a los cineístas malagueños don Federico Torres, don Manuel Bravo y don Francisco Ojeda Ruiz.

AGORA FOTO CINE CLUB, OVIEDO

Esta activa entidad asturiana ha iniciado la publicación de un Boletín, con el que se propone establecer contacto más amplio y eficaz con sus asociados. Comprende las actividades fotográficas y las cinematográficas de la entidad, y entre estas últimas cabe distinguir las de cine amateur y las de cine-club.

«ENCUADRE», DE MURCIA

Seguimos recibiendo el Boletín que con el nombre de «Encuadres» edita la entidad «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», de la capital murciana. Han aparecido cinco números hasta el momento de redactar estas notas y hay que reconocer que su espacio está muy bien utilizado y aprovechado.

CENTRO EXCURSIONISTA DEL VALLES. SABADELL

El 13 de febrero ofreció a sus asociados una interesante sesión de films de Arcadio Gili, todos en color, y algunos de ellos premiados en los Concursos Nacionales.

EL CINE AMATEUR EN LA ARGENTINA

Recibimos los Boletines informativos del Cine Club Argentino, de Buenos Aires, por los que nos enteramos de las actividades de aquella nutridísima entidad de cine amateur. No hay que olvidar que fuera de España las agrupaciones de cine amateur suelen denominarse «Cineclubs» o «Clubs».

También recibimos la revista «Fotocámara-Cinecámara», que viene publicando una serie de artículos de Carlos Barrios Barón, uno de los más destacados elementos del cine amateur argentino, en los cuales desarrolla minuciosamente la historia de esta actividad cineística en aquel país.

CIRCULO CATALAN DE MADRID

El 24 de enero tuvo lugar una sesión sobre motivos documentales de Barcelona filmados por Juan Olivé y su esposa doña Emilia M. de Olivé, de las secciones de cine amateur del Centro Excursionista de Cataluña y de la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Se proyectaron las cintas «Tarde de toros», «Un pueblo dentro de una ciudad» y «El Tibidabo». La sesión fué presentada por el directivo del Círculo Catalán, don Eusebio Ferré, y comentada por el propio señor Olivé.

AGRUPACION CINE AMATEUR DE LERIDA

De esta Agrupación nos llega, pulcramente editado, el guión de película amateur «Eucaristía», original de José M.ª Trepad Padró, que obtuvo una mención especial en el Concurso de Guiónes Cinematográficos por la misma organizado. Este cuaderno constituyó la felicitación de Navidad de la Agrupación leridana a todos sus amigos, entre los cuales nos resulta gratísimo figurar.

Esta Agrupación, aunque creada primordialmente con miras al cine amateur, siente una fuerte inquietud por cuanto se relacione con el hecho estético del cine en general y lo demuestra con las sesiones de cine club que celebra de vez en cuando. He aquí el programa de la que tuvo lugar en el Salón de actos del Casino Principal de Lérida en el día 2 de febrero: 1.º «¿Qué es un Cine Club?», por don Francisco Porta Vilalta. 2.º Proyección de «Crim Blanc», de Lamorisse, con presentación a cargo del propio orador. 3.º Discusión. 4.º «Zanzabelle à Paris» y «Gazouilly, le petit oiseau» de Sonika Bo (este segundo film, en adaptación, realización y animación de J. y L. Starevich.

ATENEEO CULTURAL MANRESANO

En colaboración con el Cine Club Manresa y dentro de los actos del II Festival del Cine Mejor, en honor de San Juan Bosco, el 3 de febrero se celebró en el Salón de Actos de la Cámara de Comercio una conferencia a cargo del redactor-jefe de OTRO CINE, don José Torrella, sobre el tema «El cine amateur, hoy», la cual fué ilustrada con la proyección de los films de José Mestres «Ángulos y polichinelas» y «Forma, color y ritmo».

BODAS DE PLATA

El matrimonio de cineístas —feliz matrimonio— formado por doña Emilia Martínez y don Juan Olivé, ha celebrado sus Bodas de plata y con tal motivo invitó a todas sus amistades a la proyección del reportaje que se impresionó en tan señalada efemérides, en color. Colaboraron a la velada varios otros cineístas, formándose en conjunto el siguiente programa: *Cortina d'Ampezzo*, de Juan Torrens; *Noces d'argent*, de Juan Olivé y Emilia Martínez; *El Tibidabo*, de Juan Olivé; *Mercado andaluz*, de José María Cardona; *Amargo revivir*, de Francisco Font, y *Gessen*, de Felipe Sagués. La sesión se celebró el 21 de febrero en la sala de proyecciones de la C. J. I. T. y reunió a una nutridísima y selecta concurrencia que demostró cumplidamente su simpatía hacia el matrimonio Olivé-Martínez, y a la cual ambos cónyuges dieron las gracias desde el micrófono con emocionadas palabras. Los anfitriones obsequiaron con exquisitos ramilletes de flores a las esposas de los cineístas que colaboraron en la sesión con sus películas.



Arrivederci a Roma

Concurso y Congreso 1957

AUX ORGANISMES NATIONAUX AFFILIÉS À L'UNICA ET À TOUS LES AMIS CINÉASTES AMATEURS

Ayant eu le grand honneur d'être élu Président de cette Union Internationale du Cinema d'Amateur pendant le dernier Congrès de Zurich, je désire adresser mon plus cordial salut à tous les Organismes Nationaux affiliés et à tous les Amis Cinéastes Amateurs, en les assurant de mon plus vif intérêt afin que, avec la collaboration de tous, cette grande famille qui est l'UNICA, devienne toujours plus le pivot de l'amitié internationale entre les peuples.

J'adresse à vous tous mes meilleurs vœux pour la nouvelle année.

«ARRIVEDERCI A ROMA» en Septembre pour le prochain Congrès.

En toute amitié

Le Président
TITO MARCONI

TRADUCCIÓN:

Habiendo tenido el honor de ser elegido Presidente de esta Unión Internacional de Cinema Amateur durante el último Congreso de Zurich, deseo dirigir mi más cordial saludo a todos los Organismos Nacionales afiliados y a todos los amigos cineístas amateurs, asegurándoles mi más vivo interés para que, con la colaboración de todos, esta gran familia que es la UNICA, llegue a ser por siempre más el eje de la amistad internacional entre los pueblos.

A todos dirijo mis mejores votos para el año nuevo. «Arrivederci a Roma» en septiembre, para el próximo Congreso.

El Presidente
TITO MARCONI

PROGRAMA PROVISIONAL DEL CONGRESO

- Domingo 15 septiembre: Instalación de los Congressistas en los hoteles. — Banquete de apertura.
Lunes 16 septiembre: Congreso y formación del Jurado.
Martes 17 septiembre: Proyecciones.
Miércoles 18 septiembre: Proyecciones.
Jueves 19 septiembre: Proyecciones. — Deliberación del Jurado a puerta cerrada.
Viernes 20 septiembre: Sesión del Congreso. — Banquete. — Proclamación de los resultados del Concurso. — Entrega de premios a los laureados.
Sábado 21 septiembre: Día dedicado a una excursión por el Golfo de Nápoles.
Domingo 22 septiembre: (En estudio, excursiones a Pompeya, Sorrento y Capri.)
Lunes 23 septiembre: Partida de los Congressistas.

Durante la estancia de los Congressistas en Roma, la FEDIC procurará obtener una Audiencia del Santo Padre.

Las visitas, excursiones y recepciones durante la permanencia de los Congressistas en Roma, serán fijadas con detalle en el programa definitivo.

Precios de participación en el Congreso (por persona)

	Habitaciones	
	1 cama, con baño	2 camas, con baño
	Liras	Liras
Categoría A (hotel cat. Quirinal)	70.000	67.000
Categoría B (hotel cat. Savoy)	65.000	62.000
Categoría C (hotel cat. Universo)	55.000	52.000

El precio de participación comprende la estancia en Italia (comidas, alojamiento, excursiones, visitas e impuestos, excepto bebidas) desde el banquete de apertura en Roma el 15 de septiembre, noche, hasta el desayuno en Sorrento el 23 de septiembre, en que se dará por terminado el Congreso.

Itinerario de la excursión al Golfo de Nápoles

- Sábado 21 de septiembre: Salida de Roma por la mañana, en tren de primera clase.
— Llegada a Nápoles y partida para Pompeya en autopullman.
— Visita a las excavaciones.
— Comida.
— Partida para Sorrento en autopullman.
— Cena y estancia en Sorrento.
Domingo 22 de septiembre: Desayuno en el hotel.
— Partida en barco hacia Capri.
— Visita a la Gruta Azul (si las condiciones atmosféricas lo permiten).
— Comida en Capri.
— Visita en coche a Anacapri y regreso a Capri.
— Embarque y regreso a Sorrento.
— Cena y alojamiento en Sorrento.
Lunes 23 de septiembre: Desayuno en el hotel de Sorrento y fin del Congreso.

Nota. — Para el alojamiento en habitación de una cama en el hotel de Sorrento hay un suplemento de 850 Liras por persona, a añadir a la tarifa de la categoría elegida por el Congressista.

Opportunamente se dará a conocer el programa definitivo de todas las manifestaciones.

Para cualquier información detallada, dirigirse a la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del C. E. de C., calle Paradís, 10, principal. Barcelona.



UN TEMA MUY FAMILIAR

El cine amateur presta un gran servicio como álbum de recuerdos familiares. Pero estos recuerdos adquirirían un encanto extraordinario, tanto para los directamente afectados por ellos como para los menos afectados y hasta para los extraños, si en lugar de impresionar película a la buena de Dios nos propusiéramos hacer un poco de cine. Pierre Blanckaert, por ejemplo, dice en «Le cinema chez soi» que ha sido padre por primera vez y que, ante tamaño acontecimiento, se formuló esta sensata pregunta: ¿qué voy a filmar? Y a ella siguió esta otra: ¿no me sería más fácil, dentro de algunos días, con los elementos que me han caído del cielo... y algunos otros, realizar un pequeño film humorístico?

Ya en el terreno de la «inspiración», he aquí lo que siguió pensando el feliz papá nuevo:

«Un rincón del cuarto de baño, con los muros blancos, serviría perfectamente como decorado de clínica. Una cama, bien encuadrada, podría dar la ilusión de una habitación de parturienta, añadiéndole, claro, algunos ac-

cesorios. Encontraría otro rincón para figurar la sala de espera en la cual yo mismo podría holgadamente ponerme nervioso en mi papel de padre impaciente. Una amiga, con bata blanca, sería la enfermera. El papel de recién nacido estaría interpretado por la «vedette» auténtica, en las poses más diversas y bajo ángulos distintos. Un coche para simular la partida hacia la clínica. Un reloj. Un cenicero.» (Por favor, no se trata de un poema-inventario de Prévert, sino del guión de Pierre Blanckaert, el flamante papá, que va tomando forma.)

«Pensé que —sigue nuestro hombre— para demostrar mi ilusorio talento de director de cine, me era preciso encontrar un artificio con que evocar el instante del alumbramiento. Me vino la idea de hacer aparecer el niño en el curso de un sueño que yo tendría, adormecido en la sala de espera de la clínica. Filmé unas falsas estrellas (pequeños huecos cortados en una hoja de papel negro). Dándoles cierto movimiento y, luego, recortando sobre una cartulina una estrella de cinco puntas en hueco (que me servirá de reserva), voy a dar la ilusión, por asociación de ideas, de que una de entre las pequeñas estrellas se desase del cielo y llega con el rostro del niño encuadrado a través de la reserva estrellada. Este último trucaje puede obtenerse por medio de una toma en marcha.

A continuación, Blanckaert detalla el guión «casi técnico» de su idea, pero preferimos no reproducirlo aquí para dejar en mayor libertad expresiva a todo posible realizador de este simpático tema. Añadiremos tan sólo que el cineísta-papá titula su film *El nacimiento de una estrella*.



Los Canónigos del Grand-Saint-Bernard van, con sus famosos perros, a salvar a un montañero accidentado

Curiosa pieza con siluetas móviles que se halla en el Museo de San Bernat de Montseny, y que apareció en el film *LINTERNA MÁGICA*, de J. F. de Lasa.



HOTEL SAN BERNAT DE MONTSENY

LUGAR APACIBLE PARA FILMAR Y PARA
MONTAR VUESTROS FILMS

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

CLIMA SECO - MÁXIMO CONFORT

Los festivos, Misa a las 12.30

Teléfono 8
MONTSENY



PRIMER CERTAMEN DE FILMS AMATEURS DE EXCURSIONES Y VIAJES

FALLO

PRIMERAS MEDALLAS (por orden de méritos)

Benasque
de Federico Ferrando Montmany. Premios de cooperación: «Kodak, S. A.», al mejor film impresionado con película Kodak; «S. O. M. Berthiot», a la mejor utilización de cámara; «Paillard 8 mm.», al mejor film impresionado con cámara Paillard 8 mm.

Calella
de Arcadio Gili García. Premios de cooperación: «Casa Píbe», al mejor film o escenas sobre temas de mar; «Paillard 16 mm.», al mejor film impresionado con cámara Paillard 16 mm.

SEGUNDAS MEDALLAS (por orden alfabético de autores)

Vespa, tardor i Guillerics
de Jesús Angulo Bielsa.

La Cerdanya
de Juan Capdevila.

Morisca
de José María Cardona Pons. Premios de Cooperación: «Premio Caw», a la más original y lograda presentación del título de un film; «Junta Provincial de Turismo», al film o escenas que mejor despierten el interés turístico de España.

Helvetia
de Enrique Fité Sala. Premio de cooperación: «Casa Alexandre», al mejor comentario de un film documental.

TERCERAS MEDALLAS (por orden alfabético de autores)

Fallaires a València
de Salvador Baldé.

La isla ignorada
de José María de Delás-Vigo. Premio de cooperación: «Casa Riba», al mejor film entre los concursantes que se presenten por primera vez a un concurso.

Nieve
de Arcadio Gili García.

Excursión a los Altos Valles del Ter
de Juan Torrens Vidal.

MENCIONES HONORIFICAS (por orden alfabético de autores)

Turistes al Pilar
de Salvador Baldé. Premio de cooperación: «Premio Bauchet», al mejor film impresionado con película Bauchet.

Ordessa
de Juan Capdevila y Nuria Arissó.

Mi ciudad
de José Carreras Solé.

Circumdant el Massis de Posets
de José Jorba Sendra.

Hawaii
de Juan Torrens Vidal.

Inauguración de una plaza de toros
de Juan Torrens Vidal.

Melbourne, ciudad olímpica
de Juan Torrens Vidal.

NOTA: Ha quedado desierto el Premio de Cooperación, cedido por «Paillard 9 1/2 mm.».

Composición del Jurado: José Torrella (Presidente); José María Aymerich (Secretario); Carlos Almirall, Agustín Contel, Tomás Mallol, Alberto Oliveras.

Barcelona, a 28 de marzo de 1957

Previamente a la fecha tope de inscripción para el Concurso Nacional, la Sección de Cine Amateur del C. E. de C. ha celebrado este año por vez primera un concurso monográfico del género que se ha venido denominando «Excursiones y viajes» y que constituye el más cuantioso filón temático del cine amateur por su aparente facilidad.

En efecto, a pesar del corto período transcurrido entre la aparición de las bases en el número anterior de OTRO CINE y la celebración del certamen, el número de cintas inscritas fué de veinte, y todas ellas de cineístas de Barcelona y su radio.

Pero del mismo modo que la cantidad corrobora nuestra afirmación de ser ésta la rama más pródiga del cine amateur, los valores de las obras vistas confirman también nuestra apreciación de que no es tan fácil como parece conseguir un buen film de una excursión o de un viaje.

Hay dos maneras de enfrentarse con el tema: la que podríamos considerar *sinléctica* y la que deberíamos calificar de *analítica*. También la primera podría llamarse *subjetiva* y la segunda *objetiva*. Aquélla es la que persigue comunicar al espectador una síntesis expresiva del paisaje visto, extraer de este paisaje su quinta esencia y transferirla según la visión personalísima del cineísta y prescindiendo de minucias informativas y lógicas. A este enfoque responden los films de F. Ferrando y de Arcadio Gili. *Benasque*, del primero, es un film en que lo de menos es su localización geográfica; en su mayor parte montado a base de detalles — algunos minúsculos — que en la retina sensible del cineísta adquirirían rango de primer plano y la cámara cuidó de recoger como fiel instrumento del espíritu de su dueño, para transmitirlos al espectador sin mengua de su delicado perfume. Hay ritmo externo en la sucesión de encuadres y ritmo interno en la vitalidad de cada uno de ellos. *Calella*, de Gili, es otra concreción geográfica que se queda en el título, como mínima expresión documental. Franqueado el umbral del film, al cineísta sólo le ha importado darnos una apretada sucesión de bellísimas imágenes que suponen un no visible proceso de selección, de síntesis, de ordenación, y que nunca pueden ser consecuencia de un montaje gratuito sino de un fino y experimentado instinto cinematográfico.

En la vertiente opuesta se hallan los que quieren conferir a sus films de excursiones y viajes un concienzudo valor documental. A este grupo pertenecen los films de Enrique Fité, José María Cardona, Juan Capdevila Nogués y todos los de Juan Torrens Vidal. Fité ha realizado, con *Helvetia*, un gran documental suizo, magníficamente explicado (no nos referimos solamente al texto oral, sino también a la imagen), impecable en todos sus aspectos, respondiendo al modo de hacer de este extraordinario cineísta. Pero si su personal estilo lento, analítico — teutónico, como en otras ocasiones hemos escrito — en sus obras argumentadas encuentra una base sólida de intensidad dramática o simbólica en que sustentarse, aquí su lentitud resulta un tanto plúmbea por falta de un interés sostenido en el tema; sensación que sólo consigue superar en algunos pasajes.

Equilibrado entre esas dos tendencias se halla el film de José María Cardona, *Morisca*, que además de anteponer un preámbulo ágil y gracioso, se esfuerza en sintetizar la descripción de los jardines y monumentos granadinos sin despojarlos de una disciplina documental, y así el montaje de sus encuadres breves parece que sea hecho cronómetro en mano.

Los documentales montañeros de J. Capdevila, *Cerdanya* y *Ordessa*, pecan de excesivo empaque; defecto que les viene principalmente de un comentario abundante e hiperbólico. No se le puede negar, empero, aplomo descriptivo al primero. En el segundo, el cineísta ha sido dominado por la grandiosidad del paisaje.

Los de J. Torrens son casi siempre epidérmicos, de modo que excluyendo su exotismo (*Hawaii*) o su interés informativo (*Melbourne*) apenas les quedarían otros valores. Paradójicamente, resulta que lo mejor de este incansable trotamundos es un pequeño y humilde film tomado de un tirón en una *Excursión a los Altos Valles del Ter*. La extrema rusticidad de su escenario tiene encanto y se lo aumenta la falta de luz solar. Aquí parece que Torrens haya conseguido una mayor penetración en el ambiente y llega a conseguir un clima que desgraciadamente destruye al final con el reportaje de una fiesta sin sabor típico alguno.

Lo más cinematográfico del concurso se halla en un fragmento del film de Salvador Baldé *Fallaires a València*. Este y *Turistes al Pilar*, del mismo cineísta, se mantienen en un discreto término medio entre la intención cinematográfica y la descripción documental, pero mientras en el segundo se malogra una excelente idea por la ausencia del contraste visual que nos prometía la comparación de dos épocas turísticas, en el primero el valor cine se eleva a la enésima potencia cuando en una de las «Fallas», representando un cuadro de baile flamenco, cámara y montaje se ponen de acuerdo para dar una formidable sensación de vida a los «minots» ya de por sí expresivos. Lástima que el resto de la cinta es de cualidades tan distintas.

Hay una nota simpática en *Vespa, tardor i Guillerics*, de J. Angulo, que ya señalamos a propósito del concurso de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, pero en la que, ciertamen-

te, desorienta mucho el texto oral en forma de aleyuvas, cuya gracia, a veces dudosa, no sintoniza con la ágil dinámica de la imagen.

Y cabe ser mencionado aquí por su novedad *Campamento Internacional de Alla Moutaña*, primer film amateur panorámico que conocemos. El tema, la dilatada cadena de tiendas, ofrecía motivos de fotogenia panorámica, pero el cineísta ha demostrado poca malicia. En realidad, no ha sabido cómo sacar provecho de un instrumento nuevo que se ha encontrado en las manos.

Figura en el concurso un film de bastante interés como documento, *Mi ciudad*, pero cuyo título nos revela ya una modalidad distinta a la que perseguía el certamen. Ciertamente, el documental que uno puede obtener de la ciudad en que reside o que visita reiteradamente, es distinto del que está al alcance de un viajero que se halla de paso. Distinto no sólo por los mayores elementos de que dispone el residente para un conocimiento a fondo del tema, sino también por el matiz subjetivo con que los sentimientos personales pueden alterar la visión.

J. TORRELLA

≡

XX Concurso Nacional de cine amateur - 1957

PRORROGA

Debido al retraso con que apareció nuestro número anterior, en el que se publicaba la convocatoria para el XX Concurso Nacional de Cine Amateur, la lista organizadora, Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, decidió prorrogar los plazos de inscripción y entrega, que son definitivamente los siguientes:

Inscripción: 10 de abril, a las 21 horas.

Entrega de bobinas: 30 de abril, a las 21 horas.

Las sesiones de calificación empezarán el día 6 de mayo.

PREMIOS

Con arreglo a la nueva división y nomenclatura de los premios que fué prevista en las Bases publicadas en nuestro número anterior, la lista completa de los premios adjudicables en el XX Concurso Nacional es la siguiente:

PREMIOS DE CALIFICACIÓN

Medallas de honor, Medallas de plata y Medallas de cobre (sin limitación de número), las cuales serán cedidas por la entidad organizadora.

Premio *Extraordinario* de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo, al *mejor film del concurso*.

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

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

Premio del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona al *mejor film de Argumento*.

El Jurado podrá destacar con «Mención honorífica» aquellos films que, sin ser merecedores de premio, tengan algún aspecto digno de ser mencionado.

PREMIOS ESPECIALES

Al film de *más altos valores espirituales o humanos*, cedido por «Casa Riba».

Al film de *mayor interés experimental o audacia expresiva*, cedido por don Juan Bas Bofill.

Al *más original tema de fantasía*, cedido por «Salón Rosa».

Al *más original tema argumental* (Trofeo «Josep Punsola»), cedido por don Enrique Fité a la memoria de su colaborador. (Este Trofeo se adjudica definitivamente al ser obtenido por tercera vez, ya sea en forma consecutiva o alterna.)

Al *más original o interesante tema documental*, cedido por «Industrial Gráfica Español».

Al *film documental o reportaje que mejor exalte el sentimiento católico*, cedido por don Manuel Villanueva, de Burgos.

Al *mejor film o escenas de humor*, cedido por «Joyería A. Serrahima».

Al *mejor desarrollo discursivo*, cedido por «Cinematografía Amateur».

Al *montaje más expresivo* («Tijeras de Plata al film que no le sobre ni un palmo»), cedido por don Delmiro de Caralt.

A la *utilización de cámara más expresiva*, cedido por «S.O.M. Berthiot».

A la *técnica de cámara mejor lograda*, cedido por «Paillard-Bolex».

A los *efectos especiales más justificados y expresivos*, cedido por «Cámara Club», de Sabadell.

A la *mejor dirección artística*, cedido por la Sociedad Coral Juventud Tarrasense (Sección Cine Amateur).

Al *film en color de mayor armonía cromática*, cedido por «Kodak, S. A.».

A la *mejor calidad fotográfica entre los films en color*, cedido por la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

A la *mejor calidad fotográfica entre los films en blanco y negro*, cedido por «Bauchets».

A la *sonorización más expresiva*, cedido por «Columbia».

Al *mejor fondo musical ex profeso o al mejor seleccionado*, cedido por «C.I.D.A.S.S. Films», de Mataró.

Al *mejor comentario de un film documental*, cedido por «Casa Alexandre».

A la *mejor interpretación femenina* (Trofeo Churry), cedido por doña María Feu de Parés.

A la *mejor interpretación masculina*.

A la *mejor interpretación infantil*.

Al *mejor film o escenas de alta montaña o escalada*, cedido por la Federación Española de Montañismo (Delegación Regional Catalana).

Al *mejor film de tema o ambiente industrial*, cedido por la Asociación Nacional de Ingenieros Industriales (Agrupación de Barcelona).

Al *mejor film o escenas sobre jardines*, cedido por «Amigos de los Jardines», de Barcelona.

Al *mejor film desarrollado total o parcialmente en paisajes de la región castellana*, cedido por «Casa Pibe», de Madrid.

PREMIOS DE ESTÍMULO

Al *mejor film entre los de concursantes que se presenten por primera vez* («Premio del Debutante»), cedido por la entidad organizadora.

Al *mejor de los films procedentes de cada una de las regiones españolas, excluida la provincia de Barcelona*, cedidos por «Paillard Bolex».

A la *mejor fotografía o colección de fotografías relativas a un film concursante*, cedido por la revista OTRO CINE.

≡

II Festival Internacional del film médico - quirúrgico

El notable éxito que obtuvo en la temporada de Pascua del año pasado el primer Festival Internacional del Film Médico-Quirúrgico de Enseñanza, Prevención y Educación Sanitaria, en Cannes, ha decidido al Comité de organización del Festival del Film Amateur a continuarlo este año.

Esta parte médica, separada del Festival Internacional del Film Amateur, de la que constituye una sección autónoma, es una realización del activo Cine Club de Cannes, con la colaboración de un Comité técnico médico. Más que nada es el resultado de los esfuerzos del doctor Serge Schmidl, presidente del Comité de Organización del Festival Amateur, quien durante largo tiempo había estudiado la idea antes de concretarla. En el Festival de septiembre los films presentados por los doctores ci-



De izquierda a derecha: Mr. Chistian Dussédal, representante del Ministerio de Deportes francés; Monseñor Scolari, camarero secreto de S. S. el Papa; el Dr. Serge Schmidl, Presidente del Cineclub de Cannes y fundador-organizador del Festival Amateur y del Festival Médico-Quirúrgico

neístas aficionados ocupaban un lugar importante. Esta profesión del film científico incitó al doctor Schmidl a «inventar» su Festival Médico-Quirúrgico, manifestación educativa y cultural dirigida especialmente a un público especializado de profesores de Facultad, de cirujanos y de médicos. El éxito ha confirmado las convicciones del doctor Schmidl.

Antes de dar las líneas generales de la organización del Segundo Festival Médico, que se celebrará del 9 al 15 de junio de este año en el Palacio de los Festivales, debemos precisar que el reglamento preparado por el Comité de organización ha sido aprobado por los Ministerios franceses a quienes interesa, sin haber sido modificado en el más mínimo detalle. El Ministerio de Salud Pública y el Ministerio de Educación Nacional han aprobado así la labor del doctor Schmidl y de sus colaboradores.

UNA PARTE NACIONAL Y UNA PARTE INTERNACIONAL

El Festival Médico se compone de dos partes. En el plano nacional francés se proyectan, en Cannes, los films seleccionados por las Facultades o Escuelas de Medicina en las dos categorías de enseñanza y de prevención sanitaria. Un solo film por Facultad, Escuela o Centro se admite en Cannes, para ser juzgado por un jurado compuesto de personalidades médicas, de los círculos cinematográficos y de los representantes de los ministerios y de los organismos franceses interesados. Los dos films juzgados como más dignos de representar a Francia en cada categoría participan en la final internacional.

En el plano internacional, el reglamento precisa que cada nación, Francia incluida, podrá únicamente estar representada por un solo film para cada categoría. Esta parte constituye la «Final Internacional» que se disputará durante los dos últimos días del Festival. El jurado será internacional, y Francia sólo poseerá un voto.

* * *

Se han previsto varios premios importantes para recompensar a los laureados.

En el plano nacional, estos premios irán a la Facultad o al Centro de Educación Sanitaria de que dependen los laureados.

El laureado internacional en cada categoría tendrá la posibilidad de presentar su film en el curso de conferencias organizadas sea en Francia, si se trata de un film extranjero, sea en otros países si se trata de un film francés, de acuerdo y con la ayuda de la dirección de las Relaciones Culturales de los Asuntos Extranjeros.

FESTIVALES Y GALAS

Como todo Festival, éste irá acompañado de un conjunto de manifestaciones elegantes que realzarán su interés. Podemos citar ya una gala de apertura; un proyecto de Rallye auto-médico (si la penuria de gasolina desaparece), excursiones a la isla de Lérins, recepción por la municipalidad de Niza, diversas manifestaciones en el mar, y una gala de clausura.

* * *

La segunda parte del Festival del Film Médico-Quirúrgico se anuncia bajo los más felices auspicios y se beneficiará de una participación internacional muy importante.

El doctor Serge Schmidl nos ha expuesto su deseo personal de que nuestra patria, de la que siempre ha sido gran amigo, participe activamente en esta gran manifestación. Para ello, la debida selección debería ser hecha con carácter oficial por un organismo competente y, a base de un solo film en cada categoría, de enseñanza y de prevención sanitaria, presentada al Comité de Organización. No dudamos de que en España hay sobrados doctores, médicos y cirujanos, interesados en *el otro cine* y que querían presentar sus obras al Festival Internacional. No sólo por la alta estima en que en Cannes se tiene a nuestra patria, sino también por la oportunidad inmejorable de permitir a la élite de los médicos y cirujanos del mundo entero juzgar los excelentes métodos de enseñanza y de educación que poseemos, se debería hacer un esfuerzo y participar. Esperemos que así sea.

JORGE VENTURA

JOSE ARRAUT, PREMIO DE CINE «CIUDAD DE BARCELONA»

Ya en el número anterior dimos cuenta, en unas contadísimas líneas, de la adjudicación del Premio de cine «Ciudad de Barcelona», dotado con 25.000 pesetas, al cineista amateur José Arraut de Ossó, por su film «II Juegos Mediterráneos».

Arraut es uno de los nombres surgidos estos últimos años en el ambiente barcelonés del cine amateur. En el Concurso Nacional de 1955 obtuvo Medalla de cobre y premio del debutante con su film de humor «A quien madruga...», realizado con una corrección técnica —calidad fotográfica, encuadres, montaje, sonido— muy poco al uso en un debutante. El año siguiente

—1956— presentó al Concurso Nacional su reportaje «II Juegos Mediterráneos», que ahora le ha valido el premio «Ciudad de Barcelona». En el concurso de cine amateur fué distinguido este film con Medalla de cobre. Se trata de un documento de gran interés deportivo, impresionado con una minuciosa disciplina informativa. Parece ser que se le ha discutido a esta cinta la adjudicación del Premio «Ciudad de Barcelona», no refiriéndose a sus valores intrínsecos sino en relación con las bases del Premio. Aparte de unas escenas determinadas —y marginales— que reflejan aspectos genuinamente barceloneses, el conjunto no deja de tener un evidente interés para el archivo de la ciudad, puesto que en ella se celebró aquella competición deportiva. Además, una cosa parece indiscutible y es que el film de José Arraut resulta superior a los demás optantes al premio.

IV CONCURSO DE CINE AMATEUR DEL CINE CLUB DEL CASINO DE LEON

Este Concurso, organizado con la colaboración de la Agrupación Fotográfica de León y de Agora Fotocine Club de Oviedo, cerró su plazo de admisión el 28 de febrero de 1957.

IV CONCURSO REGIONAL DE CINE AMATEUR. MURCIA

Organizado por «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», este Concurso afecta a los cineastas amateurs españoles residentes en las provincias de Valencia, Alicante, Castellón, Murcia, Albacete, Almería, Granada y Málaga. La inscripción ha sido cerrada el 20 de marzo de 1957.

III CONCURSO DE GUIONES DE CINE AMATEUR. OVIEDO

Agora Fotocine Club, de Oviedo, amplió el plazo de admisión de su III Concurso de Guiones de Cine Amateur hasta el 30 de abril de 1957.

CONCURSO DE FILMS DOCUMENTALES AMATEURS MANRESA

FALLO

Primer premio: *Imágenes de un viaje*, de Miguel Fornells.
Segundo premio: *Excursión a Andalucía*, de Francisco Ribera.

Tercer premio: *Viaje a París*, de Antonio Oriol.

Cuarto premio: *Costa Brava*, de Francisco Ribera.

Quinto premio: *A San Ignacio de Loyola*, de Antonio Oriol.

Sexto premio: *Un viaje a París*, de Mauricio Serramalera.

Séptimo premio: *Vacaciones*, de Mauricio Serramalera.

Placas de cooperación: *Día de la Victoria*, de Antonio Soier; *Semana Deportiva Manresa-Mataró*, de Enrique Picassó, y *Recortes de una Unión Deportiva*, de Juan Carreras.

El Jurado estaba compuesto por don José Arraut, don Esteban Bassols y don José Torres.

III COPA INTERNACIONAL DE CARCASONA

Este Festival tendrá lugar del 12 al 16 de junio de 1957, debiendo efectuar la inscripción antes del 20 de mayo. Dirigirse al Secretario general, M. Ernest Barthe, 41, Rue Antoine Marty, Carcassonne (Aude), Francia.

Nuestro saludo a

D. JOSÉ MARÍA DE PORCIOLES

OTRO CINE, revista — aunque de ámbito nacional— barcelonesa, expresa su afectuoso saludo al nuevo alcalde de la ciudad.

Don José María de Porcioles es suscriptor de OTRO CINE desde nuestro primer número, porque le interesó el carácter serio — moral e intelectualmente — de nuestra publicación y quiso contribuir a su difusión y sostenimiento. Porque entre tantas otras cuestiones del vivir actual que han inquietado su espíritu acendradamente cristiano, figura la del cine con sus vastas repercusiones sociales, y desde el primer momento captó la intención dignificadora que inspira a nuestra revista.

Este detalle puede muy bien contribuir a revelar la riqueza de matices que encierra la personalidad de don José María de Porcioles y que harán, sin duda, de él un digno Alcalde de una ciudad populosa y bullente de problemas humanos de toda índole como la nuestra.



ACTIVIDADES

AGORA FOTOCINE CLUB. OVIEDO. — 15 febrero 1957: *Raplo*. 22 febrero: *Vampyr* y *Entre sábado y domingo*. 23 febrero: *Blinky Blank* y *Metrópolis*. 24 febrero: sesión homenaje a Humphrey Bogart, con secuencias de varios films y *La reina de África*. 6 marzo: *Sinfonía en color*, de Fischinger, y *Luz azul*. 14 marzo: *La balada de Berlín*. 15 marzo: *Rayo de sol*. 17 marzo: Cine experimental de Fischinger y *Cafin*.

CINE CLUB DE BURGOS. — 11 diciembre 1956: Documentales ingleses. 16 diciembre: *La última oportunidad*.

CINE CLUB DE PONTEVEDRA. — 9 diciembre 1956: *Juventud perdida*. 16 diciembre: *Pasión en Castilla* y *El río*. 23 diciembre: *Sin piedad*. 13 enero 1957: *Jardines de España* y *La ilusión rota*. 3 febrero: *Noble gesta*.

CINE CLUB UNIVERSITARIO DE BARCELONA. — Marzo 1957. Día 13: *Retorno y Juana de Arco*, de Gustav Uciky. Día 20: *Hombres de Arán*. Día 27: *Cuatro pasos por las nubes* y *La puerta del cielo*.

CINE CLUB UNIVERSITARIO DE SALAMANCA. — 18 noviembre 1956: *La aldea maldita*, *Tierra sin pan* y *Boda en Castilla*. 8 diciembre: *El fanal de los muertos* y *Le voyageur sans bagage*. 9 diciembre: *Balele* y *Desaparece una mujer*. 20 enero 1957: *Via Crucis del Señor en las tierras de España* y *Retorno*. 27 enero: *Hombres de Arán*. Sin fecha: *Calle Mayor*. 24 febrero: *Escaladores de las cumbres* y *Tempestad en el Mont Blanc*. Este Cine Club tiene una sección infantil, la cual celebró su XVII sesión el 22 de febrero con el siguiente programa: *Bim* y *El globo rojo*, de Albert Lamorisse, y *Gazouilly, le petit oiseau*, de Starevich.

CINE CLUB DEL S.E.U. DE CORDOBA. — De reciente creación, inició sus sesiones el día 1 de diciembre de 1956. Ha proyectado *Napoleón*, de Abel Gance; *Cómicos*, de Bardem, y *Ninotchka*, de Lubitch.

CINE CLUB MONTEROLS, DE BARCELONA. — II Curso cinematográfico, dedicado al estudio del color en el cine. Del 3 al 28 de febrero de 1957. Conferencias sobre técnica por Miguel Urrit e Ildefonso Solans; sobre el color en el dibujo animado, por José Luis Guarnier; sobre la iluminación en el color, por Salvador Torres Garriga; sobre gramática del color, por Angel Marsá, y sobre introducción a una estética, por Jorge Grau; proyecciones y visita a los Laboratorios «Foto-Film».

CINE CLUB MANRESA. — Noviembre-diciembre 1956: Cuatro sesiones de films de arte en el IV Salón de Otoño del Círculo Artístico. Conferencia «A la busca de un cine español», a cargo de Juan Francisco de Lasa. II Festival del Cine Mejor, en honor de San Juan Bosco, del 24 de enero al 3 de febrero de 1957: Conferencias por Esteban Bassols y José Torrella sobre «El cine norteamericano de hoy» y «El cine amateur, hoy»; proyecciones de *Mañana será tarde* (con cine-forum), *Pelirrojo* y films amateurs de José Mestres; Misa con plática dedicada al Día del Cinema.

CINE CLUB DE OPORTO (PORTUGAL). — En varias sesiones de diciembre de 1956 a febrero de 1957 ha proyectado: *Edouard et Caroline*, *L'Eternel retour*, *Le salaire de la peur*, *Avante com o arado*, *Johnny Guilar* y *Giorni d'amore*. Además viene celebrando sesiones infantiles a base de cortometrajes.

CINE CLUB DE BRAGA (PORTUGAL). — En seis sesiones de diciembre de 1956 a marzo de 1957 ha proyectado *Nous sommes tous des assassins*, *Dieu a besoin des hommes*, *Pygmalion*, *Due soldi di speranza*, *Processo alla città* y *Paisá*.

CINE CLUB UNIVERSITARIO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. — Febrero 1957. Día 10: *Boda en Castilla* y *Hombres de Arán*. Día 13: *El ferroviario*.

TARRAGONA. — Nuestro estimado colaborador José Palau ha asumido la dirección de las sesiones cinematográficas que bajo el lema «Séptimo arte» tienen lugar periódicamente en el cine Fémica de aquella capital.

Nota del Centro Experimental de Cinematografía de Roma

El Centro Experimental de Cinematografía de Roma se ha propuesto compilar una Enciclopedia General Internacional del Cine que se llamará «Filmlexicón de autores y obras». Esta obra estará dividida en tres tomos. Los dos primeros comprenderán un diccionario biográfico completo de todos aquellos que hayan contribuido al desarrollo y progreso de la cinematografía, en los diferentes países del mundo, desde el nacimiento del cine hasta el momento actual (directores, productores, actores, operadores, músicos, escenógrafos, escritores, modistos, técnicos, etc.). En cada renglón se consignarán breves y concisos datos biográficos, una lista completa de las cintas de que es autor o colaborador (con título original y en versión italiana) y cuando sea necesario, una bibliografía.

El tercer tomo estará dedicado a las cintas de mayor importancia en la historia del cine de todos los países, y comprenderá tanto las obras de indiscutible valor artístico como aquellas que marcaron una etapa desde el punto de vista técnico y social, moral, ideológico o de costumbres. Cada voz de este tomo dedicado a las Obras comprenderá:

El título original, el título en versión italiana, la lista de los técnicos y actores, el año de producción y el país de origen, una breve relación sobre la importancia histórica de la obra, un resumen claro y conciso del argumento, la indicación del lugar en que se guarda la cinta (o si la película se ha destruido) y la bibliografía indispensable.

Por su magnitud, novedad e importancia, esta iniciativa — la primera en su género, que se realiza en el mundo — exige una colaboración internacional abundante y eficaz para llegar a recolectar el material necesario. Por lo tanto, se invita a todos quienes se interesen por este argumento, en cualquier país del mundo, se sirvan enviarnos los datos correspondientes y a facilitarnos, en lo posible, la tarea de redacción.

Rogamos, además, a los estudiosos de los problemas del cine, tengan a bien proporcionar a la oficina de Redacción todos aquellos consejos e informaciones que juzguen de interés para el «Filmlexicón de autores y obras», señalando aquellas personas que podrían contribuir a la buena realización de esta iniciativa (técnicos, investigadores, empresas cinematográficas, coleccionistas privados de cintas y documentos, etc.).

La dirección postal es: Centro Sperimentale di Cinematografia - Redazione del «Filmlexicon degli Autori e delle Opere». Roma. Via Cola di Rienzo, 243. Tel. 38 93 17.

FILM IDEAL

Seguimos recibiendo con regularidad la nueva revista mensual española «Film Ideal», que se mantiene dentro de la viveza asequible y certeramente orientada de su primer número.

Son de mucho interés sus «Guiones de cine-forum».

REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE

Después de un silencio de seis meses ha aparecido el núm. 26 de la «Revista Internacional del Cine» (Madrid, Julio-diciembre 1956), cuyo enunciado es de publicación mensual. Su contenido es de gran interés como información mundial «seria» y como consulta, al igual que sus predecesores.

Hacemos votos para la regularización definitiva de la «Revista Internacional del Cine», que tanto prestigio confiere a la bibliografía española.

¡SENSACIONAL!

La verdadera solución para obtener empalmes perfectos y duraderos en films de paso estrecho, negro y color

C O L A C I N A

Pídala en los buenos establecimientos del ramo.
Es una exclusiva de Cinematografía Amateur

RONDA UNIVERSIDAD, 24

BARCELONA



CINES AMBULANTES

Por J. M.^a TINTORÉ

LA simplicidad de los aparatos de proyección de 16 mm. abre una nueva oportunidad de expansión para el Cine, pues el fácil y cómodo traslado de dichos aparatos permite llevar este espectáculo hasta las más apartadas regiones.

Ya durante la pasada contienda el ejército norteamericano disponía de equipos móviles que servían para llevar el Cine hasta casi las mismas líneas de combate y, finalizada aquélla, continúan empleándose furgonetas o jeeps equipados algunos de ellos incluso con grupo electrógeno, necesario para aquellas sesiones cinematográficas que hayan de celebrarse en plazas donde aun no ha llegado el beneficio de la electricidad.

Asimismo, en nuestra patria han empezado ya a actuar los cines «ambulantes» que, utilizando los medios de transporte descritos o en muchos casos la vulgar motocicleta, van a proyectar en varios pueblos o aldeas distintos programas.

Aplaudimos sinceramente la creación de estas empresas ambulantes, pues gracias a ellas es posible que el Cine pueda llegar hasta la más apartada aldea del territorio nacional, aldea que por sí sola y debido a su escasa densidad de población, jamás podría disponer de un local propio y cuyos habitantes, por consiguiente, no podrían gozar de un espectáculo que encierra en sí grandes valores y que en muchos casos es una formidable arma educativa.

También desde el punto de vista comercial, nada hay que objetar contra estos modestos empresarios ambulantes, pues es lógico el afán humano de buscar y crear nuevos negocios, siempre que éstos se desarrollen dentro de un cauce de legalidad. Pero por mucho que buscamos, no vemos ninguna disposición oficial que regule de una forma concreta este aspecto legal de la cuestión y ello origina conflictos que en otro caso no existirían.

Por ahora las Casas Distribuidoras de películas no ven con buenos ojos esta clase de empresarios ambulantes, e incluso muchas prefieren no suministrarles películas ante el temor de que éstas sean exhibidas en más plazas que las declaradas o bien que sean proyectadas en algún pueblo que tenga legalmente establecido un salón de paso de 35 mm. y se llegue a proyectar precisamente algún film que ya tenga éste contratado con su distribuidora.

No debemos olvidar que muchas películas en 16 mm.

son presentadas por Distribuidoras distintas de las de paso de 35 mm.

Por tanto creemos necesario que se estudie de forma concreta este aspecto comercial del cine de 16 mm. a fin de que los empresarios de tales circuitos ambulantes sean también agrupados dentro del Sindicato de la Cinematografía en su Subgrupo de Exhibidores. No hay duda de que todos saldrían beneficiados con ello, pues al ser legalmente reconocidos, si bien contraerían unas obligaciones, disfrutarían asimismo de unos derechos que harían más sencilla su labor.

En buena hora modestos empresarios se lancen por los caminos de España con su equipo de proyección de 16 mm. para dar a conocer todo lo que de bueno tiene el Cine, pero en bien propio y de todos, es necesario que lo hagan de una forma completamente encauzada y no despreocupadamente y eligiendo al azar o al capricho los pueblos o aldeas donde montar el espectáculo.

Repetimos que la idea de los «cines ambulantes» es buena, pero hagamos que sus resultados lo sean también y la única forma de conseguirlo es que se les otorguen facilidades para su desarrollo legal. Entonces se les podrá exigir que actúen de acuerdo con las normas trazadas por la Autoridad y si así lo hacen — como es de esperar — ya no constituirán el peligro que temen las Distribuidoras cuando oyen hablar de los Cines Ambulantes.

MAHIER



FILMS

MAHIER FILMS

Provenza, 215, pral.

Tels. { 37 73 86
37 15 33

BARCELONA

Le recuerda que tiene a su disposición
su primera lista de películas
en 16 mm.

AFRICA BAJO EL MAR

por Sofia Loren - Steve Barclay

NAGANA

por Renato Baldini - Bárbara Laage

JAPON BAJO EL TERROR DEL MONSTRUO

y en preparación otros éxitos mundiales

CINE PARA NIÑOS

(Viene de la pág. 6)

libros, debido a la publicidad y resonancia que alcanzó, pero muchos expertos la consideraron de dudoso valor.

En Inglaterra la primera encuesta se hizo en 1946. A esta inicial han sucedido siete investigaciones principales. La última, patrocinada por el «Carnegie United Kingdom Trustees», ha sido recopilada en un informe redactado por Miss Field, bajo el título *Niños y películas —: Un estudio de los niños y niñas en el Cine* (1). En la introducción se dice: «En la Conferencia Internacional de Películas Infantiles celebrada en Venecia, en 1950, se aprobó que los métodos del «Children's Entertainment Films» para investigar las reacciones de los niños en el cine fueran adoptados por los trece países representados en la Conferencia. Pero pudo ser a duras penas reconocido que los países asistentes no sabían cómo habían de empezar tales investigaciones. Un experimento patrocinado por el «Carnegie Trustees», bajo la línea esbozada, podría servir de guía al mundo, primero para el público infantil, luego para adolescentes, después para pueblos atrasados, y por último, tal vez, para públicos adultos».

Esta llamada al Carnegie United Kingdom fué oída y se pudo comenzar la encuesta, en abril de 1951. Como consecuencia de la misma se obtuvieron 390 fotografías de niños, captadas por medio del uso de película infrarroja, sin que ellos mismos llegaran siquiera a darse cuenta de ser retratados en la obscuridad de la sala, mientras contemplaban las películas previamente seleccionadas. Estas fotografías, unidas a los datos recopilados sobre los niños, películas exhibidas, centros de Gran Bretaña elegidos para la experiencia, ayudas y colaboraciones recibidas de los más diversos sectores, otras encuestas y experimentos consultados, hacen de este informe un documento de gran interés y con el que creemos habrá de contarse para futuras investigaciones.

Las fotos que acompañamos son reveladoras, tanto en su aspecto más ostensible como en los detalles de la posición de manos y pies de los pequeños, que los entendidos saben interpretar en todo su valor. De ellas se pueden extraer muchas conclusiones de la más diversa índole y también una enseñanza para los que hacemos cine.

No obstante, tal vez sea pronto aún para llegar a una conclusión categórica sobre los principales problemas que plantea el cine para los niños, pero ya se tiene mucho adelantado para ello.

(1) Children and Films. — A Study of Boys and Girls in the Cinema. Carnegie United Kingdom Trust. Dunfermline. FIFE, 1954.

AUTENTICIDAD DEL CINE

(Viene de la pág. 5)

un vehículo de concentración de clima. Tal ocurre en *Solo ante el peligro* (*High noon*, 1952), en que la triple duración se comprime y espesa a lo largo de una duración única; de una duración que aglutina el virtuosismo plástico de una idea de muerte, de una amenaza y una explosión.

En esta cinta, pues, se condensa el vértice del clásico «suspense».

Frente al montaje que podríamos llamar «expresionista», en función de su fuerza de choque visual; de su contenido descarnado y agresivo, surge el montaje «naturalista», el montaje que muestra una realidad tal como es, sin más punto de apoyo que su lozano sentido de la vida. Brotan varios los títulos, *Pan, amor y celos*, *La*

ladrona, su padre y el taxista, Nuestro tiempo, El oro de Nápoles... En todos ellos, como norte o guía de su caliente palpitación, se percibe un ligero hipnotismo de feria, de alegre y risueña feria explosiva, en que la picaresca y el amor, retozando en una amalgama de ternura, baten al aire sus guiños intencionados; su música y su luz.

Un tintineo de color y belleza se difunde al través de un realismo rayano en despreocupación; de un realismo que exprime la quintaesencia de la calle, del murmullo ciudadano, y lo proyecta luego, vibrante y cordial, en el marco desenfadado de unas historias llanas, limpias de inquietud. Y así, en una aparente sencillez — ¡tan difícil! —, se despeñan y animan las gotas frescas del cielo y la luz; de la canción y el encanto italiano. Y desfilan mujeres bellísimas; y Totó y Fabrizi encogen los hombros, y un poco más allá, embutido en la quincalla de la farsa real, De Sica, el viejo amigo De Sica — galante, comedido, irónico —, despliega su gesto inimitable, su «charme» de eterno caballero. Y sonrío, De Sica sonrío; acaso en la intención de su sonrisa, en el brillo de su expresión, se condense la bondad y la belleza de su genio creador. Las figuras de barro de sus antológicas cintas, su anciano Umberto y el joven Totó. Todos, allá, al través de la quincalla, y en la risa madura y sensible de un poeta del cine; de una luz y un rumor italiano, y unas calles repletas de amor.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5"

Y 8^m/_m, MUDOS Y SONOROS

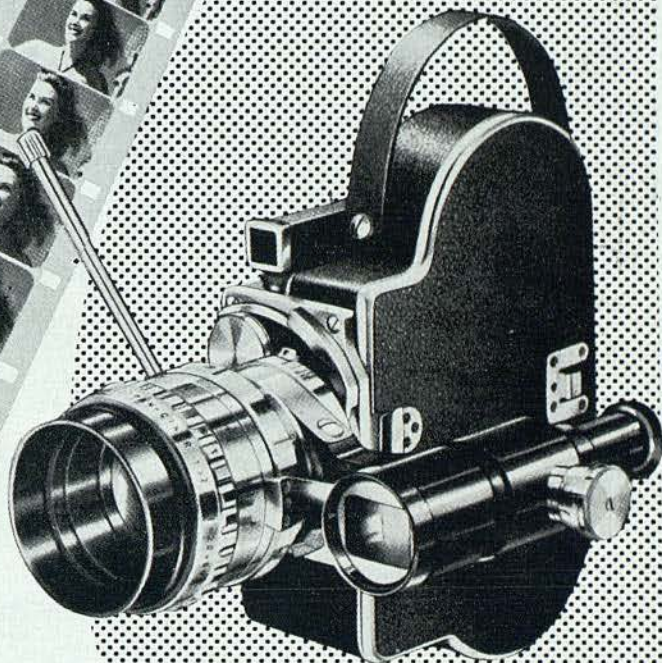
PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 310739
BARCELONA

SOM
BERTHIOY
125, bld. DAVOUT
PARIS



PAN CINOR

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



DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO DEL MUNDO ENTERO

CADA ESTACION
TIENE SUS TEMAS...



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

