

otro cine

AÑO VI - 1958 - N.º 30

UNIVERSIDAD Y CINE
PARA LA HISTORIA DEL CINE
ESPÍRITU DE G. STEVENS
EL CINE ITALIANO
SOBRE UN CINE - MÚSICA
LOS PROFETAS DEL CINE
COMPOSICIÓN DEL ENCUADRE
EL «ACTOR'S STUDIO» DE KAZAN
CHARLES PATHÉ HA MUERTO
EL CINE EN EL HOGAR

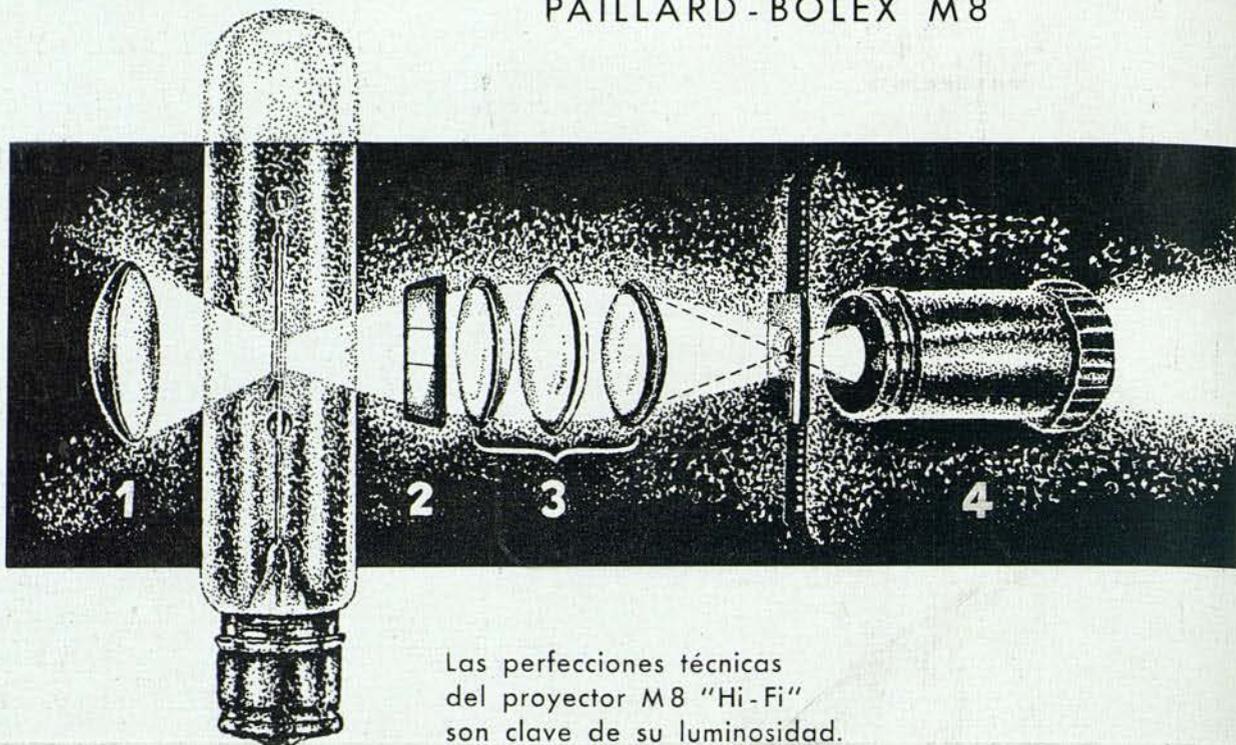


Filmoteca

de Catalunya

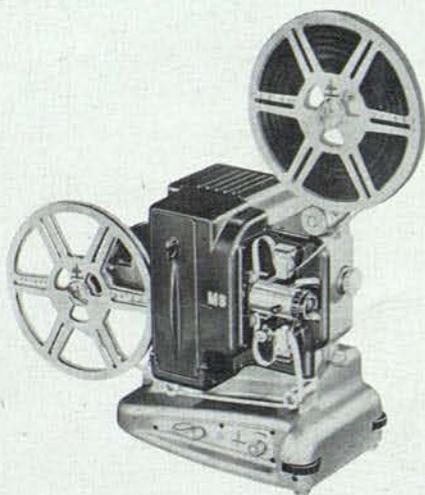
ADemás: UN TEMA • TRUCAJES • NOVEDADES TÉCNICAS • CONSULTORIO • HUMOR • CINE COMERCIAL EN 16 mm

EL SECRETO de la extrema luminosidad del proyector PAILLARD-BOLEX M8



Las perfecciones técnicas
del proyector M8 "Hi-Fi"
son clave de su luminosidad.

- 1 EL REFLECTOR impide que los rayos se dispersen, conduciéndolos al condensador.
- 2 EL FILTRO CATATÉRMICO protege el film, evitando una excesiva elevación de la temperatura.
- 3 EL CONDENSADOR, compuesto de 3 lentes anti-reflex, concentra la luz sobre la ventanilla de proyección.
- 4 EL OBJETIVO PAILLARD-BOLEX 20 mm. 1:1,3 "Hi-Fi", de calidad y luminosidad insuperables, da imágenes netas y contrastadas incluso a gran distancia, merece plenamente su designación de alta fidelidad "Hi-Fi". Las aberraciones de astigmatismo, esfericidad y cromatismo, están perfectamente corregidas. Todas estas cualidades hacen de él, el objetivo ideal para la proyección de películas en color.



PAILLARD





AÑO VI 1958 NÚMERO 30

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la
SECCION DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de CataluñaRedacción y Administración:
Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85Redactores-Jefe:
JOSÉ TORRELLA PINEDA y D. GIMÉNEZ BOTEY
Impresor: GRÁFICAS MARINA, S. A.Distribución:
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA
Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Sumario

- Portada Del film *THE STRIKE*, de José Ferrer.
 Editorial La Universidad española y el cine.
 José Palau: Notas al pie de una historia del cine.
 J. López Clemente: El americanismo de George Stevens.
 Germán Lorente: Razón de ser del cine italiano.
 J. Montoriol: Cine-Música.
 Manuel Somacarrera: Shakespeare, en cierto modo, escribió para la pantalla.
 Charles Pathé ha muerto.
 Apuntes de cinematografía: composición interna del encuadre.
 Leonida Gafforio: Trento, sede del film de montaña.
 J. Torrella: El film de excursiones y viajes.
 Buceador: El pez grande enseña al chico. El globo rojo.
 El segundo Certamen de films de Excursiones y de Reportajes.
 M.: Con trece films amateurs catalanes, Sagués conquista la admiración de los madrileños.
 Yves Salgués: El «Actor's Studio» de Elia Kazan.
 José M.^o Tintoré: El cine en el hogar.
 El cine amateur. Actividades - Concursos.
 El cine amateur en su salsa.
 Nombres nuevos del cine amateur.
 Compra venta de ideas.
 Cineclubs.
 Bibliografías.

SUSCRIPCIONES

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

LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA Y EL CINE

Con este título encontramos en la revista "Arbor" (n.º 143, noviembre 1957), un vibrante artículo de José M.^a Pérez Lozano, cuyas ideas principales vamos a trasladar a nuestro editorial de hoy, pues creemos que, lanzadas en las páginas de una publicación de altos estudios de investigación y cultura, son merecedoras de encontrar eco en una revista específica de cine.

Pérez Lozano parte del hecho de haber ingresado en las Universidades de Cambridge y de Oxford, respectivamente, como Doctores honoris causa, René Clair y Jean Cocteau, y señala el contraste doloroso que ofrece la indiferencia de la Universidad española por el cine.

No hay que llamarse a engaño (advierte, el articulista) por las actividades de un Cineclub como el del SEU de Salamanca y otras parecidas. "Son los estudiantes los que, en nuestros viejos caserones universitarios, en los salones de actos de los Colegios Mayores, vienen manteniendo dificultosa y apasionadamente la vida casi oculta de sus cineclubs. Pero el interés de la Universidad, como tal, aun no se ha mostrado en España." Y luego: "No, no resulta excesivo ni apasionado el lamentar que nuestros universitarios conozcan a Garcilaso, pero que ignoren a Chaplin o a Griffith. La enseñanza española superior no ha hecho nada aún por incorporar esta realidad del cine a sus programas. No hay cátedras de cine — las venimos pidiendo, como la enseñanza del cine en el Instituto y en la escuela primaria — ni hay constancia oficial, siquiera, de que el cine sea considerado como algo más que un medio pedagógico — documentales adecuados para la enseñanza — o como un espectáculo."

Observemos la trayectoria que supone llegar del punto en que realmente estamos al que propugna Pérez Lozano. Es, ni más ni menos, la radical diferencia entre estar dentro o permanecer fuera.

Un detalle revelador que pone de manifiesto el Director de "Film Ideal" es que el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas ha venido dependiendo de la Escuela de Ingenieros Industriales. Es decir, que "en el cine-asignatura sólo se han visto sus circunstancias mecánicas".

Este estado de cosas viene de lejos. Ha sido difícil vencer la resistencia del mundo intelectual a admitir al cine como fenómeno cultural y artístico de la época. Y en España aun no se ha conseguido esta victoria.

Por otra parte, volvamos a Pérez Lozano cuando advierte que por encima de los nacionalismos cinematográficos el cine posee valores culturales universales. "Ahí está toda la historia del cine con una suma de títulos trascendentales. La Universidad, bajo ningún pretexto, puede renunciar a dar al individuo su formación humana total. Y el cine está ahí, quieranlo ver o no nuestros doctos profesores, esperando a nuestros muchachos, enfrente mismo de la Universidad."

Nosotros añadimos, como colofón a esta glosa, que consideramos el propio artículo, por el hecho de su aparición en una revista como "Arbor", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, un primer paso hacia lo que el autor propugna. Y que esta voz de alerta nos induce al optimismo por venir, precisamente, de donde viene.

El cine mudo dió lugar a la creación de un lenguaje fotogénico del que nadie hasta entonces había tenido idea. (Del film *EL GABINETE DEL DR. CALIGARI*.)

NOTAS AL PIE DE UNA HISTORIA DEL CINE

Por JOSE PALAU

La historia del cine no puede limitarse a dar cuenta de los acontecimientos que se han sucedido a lo largo de los años. Esta historia nos decepcionaría si, junto a los hechos, no presentara igualmente las ideas que van por delante de aquéllos. Una simple alineación de nombres y títulos no puede satisfacer a quien quiere darse cuenta de los principios rectores que han presidido, de manera más o menos explícita, la sucesión de los hechos cinematográficos. Sólo el esclarecimiento de estos principios rectores permite explicar la trayectoria artística del cine, desde que Edison y Lumière pusieron los cimientos, hasta el momento actual.

Damos por escrita esta historia del cine. Bastantes existen ya, pero, por satisfactorias que ellas sean, siempre será posible escribir notas al margen o al pie de las mismas. Digresiones marginales sugeridas por la lectura. Reflexiones destinadas a proyectar mayor claridad sobre aquellos principios rectores a que aludíamos, convencidos de que no será tiempo perdido la parte que cada uno de nosotros — los que llevamos tiempo pensando en estas cuestiones — pueda aportar en esta tarea, siempre por terminar, que consiste en tratar de comprender el cine; en darnos cuenta de su definición, de su alcance.

Las notas que siguen no pretenden otra cosa. Son, entre muchas, las notas que nos gustaría poner al pie o al margen de algunas de las historias del cine que hemos tenido en la mano. Rogamos a nuestros lectores las acepten por lo que valen. Nosotros no lo sabemos. Quienes nos leen juzgarán.

LA CINTA Y EL DISCO. Cine y gramófono vinieron al mundo simultáneamente. Todo permite suponer que Edison vió la conjunción que, espontáneamente, iba a establecerse entre ambos inventos. El cine sonoro no sólo era posible sino deseable. ¿Cómo prescindir de la dimensión acústica tratando como se trataba de dar la ilusión de la realidad? Por otra parte, ¿cabe algo más pavoroso que un mundo totalmente silencioso?

Sin embargo, no sucedió tal cosa. Fueron muchos, ciertamente, los que en un principio imaginaron el cine como sonoro. Las historias del cine dan cuenta de lo que fué la inserción del sonido — ruido, música y palabras — en aquella etapa infantil del séptimo arte. Empresarios hubo que procuraron por varios medios suministrar ruidos destinados a aumentar el realismo de las escenas, mien-



tras, por otra parte, voces ilustres como las de Sarah y Coquelin eran registradas en disco para sintonizar luego con las escenas correspondientes. De haber proseguido sistemáticamente por este camino los ingenieros habrían solucionado el problema que, únicamente treinta años después, daríamos por resuelto. Pero lo que sucedió entonces fué que estos intentos incipientes fueron abandonados, sin que, por lo visto, preocupara mucho el perfeccionarlos. Pronto pareció como la cosa más natural del mundo que el cine debía y podía ser ¡silencioso!

Así fué como lo que había sido sentido como un defecto llegó a convertirse en una virtud. Porque se dió exactamente aquel proceso compensador por el cual la falta de un sentido lleva consigo la hipertrofia de otro, que suple, de la mejor manera, la ausencia de aquél. Esta compensación dió lugar a la creación del lenguaje fotogénico del que nadie hasta entonces había tenido idea. Nació una nueva belleza que era prerrogativa estricta del cine. Los cineastas, acuciados por la necesidad de narrar sin recurrir a la palabra, realizaron exploraciones por los dominios de la plástica animada creando todo un lenguaje de signos que se reveló de la mayor eficacia.

Estas exploraciones, destinadas a asegurar la legitimidad y la autonomía del cine, se veían estimuladas por las buenas razones que esgrimían los apologistas del séptimo arte, unánimes en considerar que la verdadera revolución que el cine había traído al mundo consistía precisamente en esta apoteosis del gesto, destinada a consagrar un arte auténtico, directo, internacional, frente a una cultura excesivamente abstracta que derivaba de una formación estrictamente literaria. Hay que leer los escritos de aquellos tiempos para darse cuenta de que toda su argumentación habría podido resumirse diciendo: «He aquí que de tanto hablar y hablar sobre las cosas, las hemos perdido de vista. Volvamos a ellas.» Y, ciertamente, los mejores realizadores se afanaban en darles la razón.

Opinamos que de haberse instituido el cine sonoro más pronto, se habría causado un perjuicio enorme a sus intereses artísticos. Se habría retrasado mucho esta descubierta del continente de lo estrictamente fotogénico que precisamente la ausencia de la palabra aceleró, puesto que otra cosa no cabía hacer cuando sólo se contaba con los recursos de la imagen. Luego, cuando más tarde las palabras asaltaron la pantalla, ya había pasado el peligro.

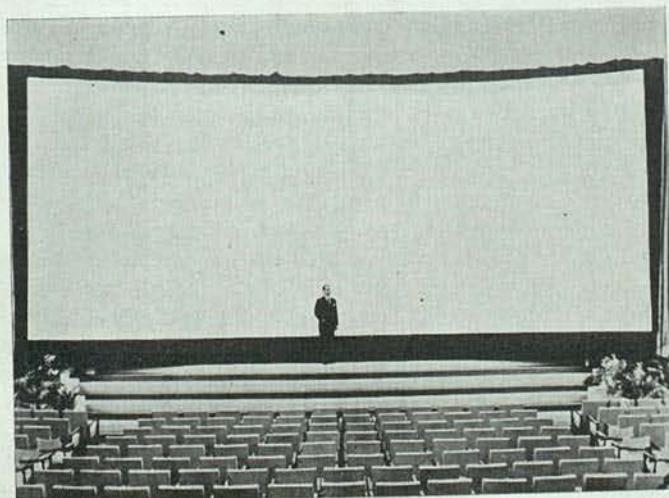
Jimmy Durante y Buster Keaton, dos astros de un cine cómico desaparecido.

El cine era mayor como para asimilarse lo nuevo sin perder la salud. Ciertamente conoció los estragos de la fiebre, las recaídas en el teatro fotografiado del que había estado huyendo, pero, poco a poco, entró en convalecencia para recobrar la salud. Y salió de la enfermedad robustecido, con ánimos para más ambiciosas empresas de cuantas había acometido hasta entonces.

DECADENCIA DE UN GENERO. Es interesante insistir sobre la importancia que revistió el género cómico en la decisiva configuración del cine. El cine cómico, tal como lo instituyó Mack Sennett y lo consagró definitivamente Charlie Chaplin, facilitó enormemente las cosas en una primera etapa durante la cual se procedía más que nada de manera instintiva. Mientras el drama, sin poder evitarlo, se echaba en manos del teatro, la cinta cómica encontraba espontáneamente la verdadera senda cinematográfica. La gente sensible tuvo muy pronto la sensación de que algo muy importante estaba llegando a la existencia. ¡Un arte nuevo! El Séptimo Arte, como se decía entonces con aires polémicos.

Hasta qué punto aquel cine que ilustraron Charlot, Buster Keaton, Harry Lagdon, Harold Lloyd, fué si no químicamente puro, más puro que cualquier otro, ha podido verse al comprobar cómo ha sido el que más ha sufrido de aquella fiebre inicial a que dió lugar el advenimiento de la palabra. Tanto, que todavía no se ha repuesto. En estos dominios en los que el gesto soberano había inventado todo un nuevo mundo de sensaciones es en donde la palabra ha aparecido como la pérfida tentación. No por ser mala en sí, que no lo es, sino por incitar al abuso, a la cómoda postura que consiste en recurrir más que nada al chiste visual, a las ocurrencias de un diálogo gracioso que es obra de escritores que lo mismo triunfarían en las letras o en el teatro. Por eso vale la pena señalar el intento de Jacques Tati para rejuvenecer el cine cómico devolviéndolo a su inspiración inicial.

ENTRE LA VERDAD Y LA BELLEZA. Sin duda que al ampararse del sonido, lo mismo que del color, como también al esforzarse, aunque en vano, por conquistar el relieve, el cine sirve a su vocación realista. Está



asistido por el afán de crear el máximo engaño que consiste en darnos la ilusión de la realidad. Pero, sea lo que fuere, la verdad es que el cine, como arte que es, se debe ante todo a la belleza, la cual resulta ser siempre cierta versión de la verdad, versión que depende del coeficiente personal del artista creador.

Sea dicho de paso, nada tan falaz como la acusación que pesa sobre el cine por culpa de su excesivo realismo. Se dice que su realismo le incapacita para elevarse al nivel de las demás artes, como si el cine no implicara, lo mismo que cualquier otro arte, las mayores convenciones. ¿Es que puede hablarse del realismo de la imagen cinematográfica cuando todos sabemos a qué condiciones arbitrarias — en el sentido de arbitradas — obedece? Por lo pronto, el mundo tridimensional proyectado sobre una superficie plana. Después, la reducción de la escala cromática que por muchos años — y aun hoy plenamente vigente — nos ha condenado a ver en blanco y negro el mundo multicolor. Después, los secretos del montaje que nos libran de las ataduras del tiempo y del espacio, acercando cosas lejanas y yuxtaponiendo sucesos separados por largos intervalos de tiempo. Pero, sobre todo, ¿se quiere mayor convención que la que resulta del cambio constante a que está expuesto el tamaño de las personas y de las cosas? Todas estas convenciones han sido tan asimiladas por el espectador que éste puede vivir intensamente la ilusión de la verdad con un lenguaje tan elaborado.

PANTALLAS. Con las pantallas ha sucedido lo que con la manzana de Newton. Estamos tan acostumbrados a lo que ocurre cada día que nadie piensa en que podría ser de otra manera. Creemos comprender aquello a que estamos acostumbrados y, al perder la facultad de asombrarnos, ni ponemos problemas, ni se nos ocurre que lo que ha sido siempre no por eso ha de continuar siendo.

(Pasa a la pág. 31)

La pantalla ESPEJO MILAGROSO (Miracle Mirror Screen) creada para la proyección de producciones en Cinemascope y apta para toda clase de films. El hombre que figura al pie de la misma, da una idea de la magnitud de la nueva pantalla.

El americanismo de George Stevens

Por J. LÓPEZ CLEMENTE

EL HOMBRE DE CINE

En la lista de los directores americanos consagrados por la industria y por el público figura en un lugar preminente George Stevens. Me refiero, naturalmente, a los directores americanos que han alcanzado la cima de su carrera, no a aquellos que llegan con nuevos ímpetus, como promesa y renovación del cine de Hollywood, y que se llaman Nicholas Ray (*Rebel without a cause*), Joshua Logan (*Picnic*), Mark Robson (*Más dura será la caída*), y tantos otros de indudable interés.

A Stevens hay que agruparlo, no entre los directores innovadores o creadores, al modo, por ejemplo, de Griffith o de Eisenstein. Su puesto está propiamente entre los estilistas que se sirven de formas ya creadas y establecidas para hacer progresar su arte. Es el grupo de los Ford, de los Wyler, de los Zinnemann, de los Huston...

El prestigio de estos maestros se debe en gran parte a su conocimiento auténtico de la tan injustamente traída y llevada técnica cinematográfica. O dicho de otro modo: a su conocimiento del arte de hacer películas, lo cual no es tan corriente como debiera entre los que se dedican a este menester. Esta técnica en el caso de Stevens, le viene a él de lejos. Aprendió el cine, siendo muy joven, desde el punto de vista del cameraman. Es decir, aprendió el cine con los ojos. Sin embargo, su carrera no ha sido rápida ni fulgurante. Su maestría la fué adquiriendo con los años, paso a paso, afirmando lentamente su reputación, no siempre ni por todos reconocida. Hoy día, después de sus últimas obras, *Un lugar en el sol*, *Raíces profundas* y *Gigante*, se ha consolidado su prestigio, a pesar de tratarse de uno de los directores que más dinero cuestan a los productores, por su lentitud en el trabajo, sus numerosos emplazamientos de cámara, el tiempo que necesita para preparar los efectos pensados en sus guiones y los meses que emplea en la sala de montaje.

De la misma forma que allá por los años veintes nadie podía suponer que aquel joven Stevens que dirigía en forma vulgar, con un mínimo de gasto de material y de tiempo, alguna que otra película corta de Stan Laurel y Oliver Hardy, llegaría un día a ser uno de los primeros directores de Hollywood, así tampoco nadie podía imaginarse que aquel mismo joven llegara a olvidarse de su primitivo método de tomas reducidas y ahorrativas para transformarse en un director de técnica compleja y costosísima.

Quiere esto decir que George Stevens es un realizador en evolución constante. No llegó formado. A diferencia de otros directores que irrumpieron en el séptimo arte con la baza del triunfo en sus manos y después se eclipsaron o simplemente se limitaron a subsistir con los laureles ganados en los primeros momentos, Stevens ha ido avanzando lentamente y sin retroceso. A lo más, ha pasado por algún pequeño período de estancamiento, o más bien de tanteo, antes de proseguir su camino.



Nacido en California en 1905, de un padre intérprete teatral de Shakespeare, a los cinco años figura ya haciendo apariciones en escena, de actor infantil. Trasladada su familia a Hollywood, encuentra un empleo allí como cameraman con sus dieciséis pimpantes años. Interviene en varias actividades relacionadas siempre con el cine. Es escritor de «gags» cinematográficos y dirige a Laurel y Hardy. Ocho años después lo contrata Hal Roach para dirigir películas cómicas de dos rollos. Su primera película larga no llega hasta 1933, con el título de *Cohens and Kelly in trouble* (con George Sidney, Charlie Murray y Maureen O'Sullivan). En los años siguientes realiza cuatro películas más con presupuesto de los considerados en América de tercera categoría, que pasan sin pena ni gloria. Hasta 1935 no le llega el primer toque del éxito con *Sueños de juventud*, basada en la novela «Alice Adams» de Tarkington.

SUS OBRAS: DESDE SUEÑOS DE JUVENTUD A GIGANTE

¿Cómo un director que sólo había realizado películas de presupuesto ínfimo y que no se había distinguido en su oficio por ningún rasgo especial se encuentra de pronto con la responsabilidad de dirigir la adaptación de una novela que ha sido premio Pulitzer y se arriesga bajo su batuta a la entonces estrella máxima de la R.K.O., ganadora ya de un Oscar?

Al parecer, Katharine Hepburn no encontraba un director que se interesase por esta película, cuando llegó a sus oídos que Stevens estaba entusiasmado con la novela de Tarkington. No teniendo ya de quien echar mano con ciertas garantías, consintió la famosa actriz en ser dirigida por un director desconocido, como último recurso. La película, en parte por el trabajo de la Hepburn a la que iba muy bien el papel y en parte por ofrecer este tipo de emoción sentimental que tan buenos resultados le ha dado a Stevens, tuvo una buena acogida y sirvió para que se considerara a éste como el director joven más importante de Hollywood. Tiempo después confesó él mismo que ni conocía ni había leído «Alice Adams» hasta que le presentaron a Katharine Hepburn.

Los años siguientes dirige varios films; algunos, musicales, con Fred Astaire y Ginger Rogers de protagonistas, pero es *Gunga Din* el que le proporciona, en 1939, su primer éxito comercial, conseguido con esfuerzo. De aho-



GIGANTE, la más reciente obra de George Stevens.

ra en adelante podrá escoger sus temas libremente y se concentrará cada vez más en la elaboración de sus películas. Lo que desea es ganar la apreciación y el reconocimiento de la crítica, que hasta aquel momento le ha ignorado. Esta ansiada estimación la conseguirá, después del intento en cierto modo fallido de *Noche de angustia* («Vigil in the night», 1940), con *Serenata nostálgica* («Penny Serenade», 1941) interpretada por Irene Dunne y Cary Grant, la pareja entonces más en boga. Película de asunto sentimental que en otras manos con menos dominio de la medida y el tino que las de Stevens se hubiera convertido en un producto lacrimógeno. Pero el exquisito tacto del director consigue hacer de *Serenata Nostálgica* una excelente obra, en tono menor, como ha asegurado un crítico español, pero delicada y sensitiva.

Posteriormente aborda el género comedia, derivando hacia la línea de Capra pero con desigual resultado. Según su propia declaración (1) encuentra más fácil hacer una tragedia al estilo de *Un lugar en el sol* que una comedia.

La segunda guerra europea lo convierte en comandante, y le asciende luego a teniente coronel, mientras presta servicio en un equipo cinematográfico encargado de filmar las actividades del Sexto Ejército para el Archivo Nacional. Los años de la contienda nos devuelven un George Stevens maduro en su oficio y habiendo adquirido conciencia de su valía como realizador de gran talla. Su primera película de postguerra es *Nunca la olvidaré* («I remember mama», 1948). A esta siguen por orden cronológico, *Un lugar en el sol* («A place in the sun», 1951), *Something to live for* (1952) *Raíces profundas* («Shane» 1953) y *Giant* (1956), su última película por el momento.

A mi modo de ver, George Stevens es un director americano arquetípico. Su definido americanismo no se debe precisamente a su condición de americano de nacimiento, cosa no tan corriente en Hollywood como pudiera ingenuamente parecer. Tampoco se debe a haber abordado desde sus comienzos como realizador los géneros más afines y hasta exclusivos del cine yanqui. Es decir: la película cómica en dos partes, con sus acciones trepidantes y desenrenadas, con sus caídas, encontronazos, locas carreras de vehículos, tartazos, etc.; la película larga — su primera larga — basada en los tan populares «comics» o his-

torietas periodísticas; la película musical («Swing Time», 1936) con la pareja Astaire-Ginger Rogers; la comedia, con *Serenata nostálgica*; la farsa con *El amor llamó dos veces* (1943), *The more the merrier*; la superación del «western», con *Raíces profundas*; la tragedia, con *Un lugar en el sol*; la saga, con *Gigante*.

SU GRAN TRILOGIA: «UN LUGAR EN EL SOL», «RAICES PROFUNDAS», «GIGANTE»

Todo este panorama, con ser en sí muy significativo, no bastaría, no obstante, para justificar lo que consideramos el básico americanismo de Stevens. No es suficiente el hecho de que se haya dedicado casi en exclusiva a unos géneros cinematográficos arquetípicos del cine yanqui. Lo que, a nuestro entender, confiere profundidad y sentido transcendente al americanismo de Stevens, es el hecho de haber elegido, para sus obras de mayor aliento social y poético, los grandes temas de su país. Uno de estos temas es el de la novela de Teodoro Dreiser *Una tragedia americana*, que un día quiso llevar a la pantalla Eisenstein, proyecto que en opinión de Stevens le sonaba a falso, a «remeros del Volga», pues en su opinión el director ruso «quería hacer una película sobre gente de la que ciertamente no conocía apenas nada» (2). La novela que Dreiser escribió iba dirigida a otra generación muy distinta a aquella que iba a ver la película, realizada en el año 1951. Por tanto, su estructura fílmica tenía que ser distinta de la de la novela, aparte de que lo que estaba escrito para ser leído en veinticuatro horas por lo menos había que relatarlo para una proyección de dos.

Al protagonista de la novela, Clyde, nos lo presenta Dreiser como incapaz de una decisión ante la inevitable condición de su origen, y lo conduce a una situación en la que no puede hacer nada. Sobre él, al modo de la tragedia clásica, actúan fuerzas que caen fuera de su dominio. El conflicto de Clyde se transforma de este modo en un símbolo y de ser una tragedia individual se convierte en la tragedia de la sociedad americana: la belleza, la posición, el dinero. O de otro modo dicho: el sueño americano.

Raíces profundas es el tema de la frontera y de la lucha entre ganaderos y agricultores, es decir, entre los «sinley», con su código impuesto por ellos mismos para la supervivencia en los primeros años de su llegada a la tierra límite y fronteriza, y los granjeros, con sus casas estables, su orden y sus leyes respaldadas por una sociedad y por un gobierno al que los ganaderos no tenían costumbre ni deseos de acatar. Es la lucha entre el orden antiguo y el moderno. Shane, el protagonista de *Raíces profundas*, es un pistolero, típico producto del Oeste, que comprende que el tiempo de los tiros ha pasado y que se han de imponer la ley y el orden. Su figura silenciosa y sugestiva es el contrapunto entre los dos bandos y su personalidad va creciendo al discurrir de la acción como la del héroe legendario y romántico. *Raíces profundas* es una ambiciosa y honda interpretación de la leyenda del Oeste relatada en bellas y eficientes imágenes por el arte de Stevens.

Junto a estos dos films hay que situar a *Gigante*, su última obra hasta ahora. Esta trilogía ha servido para

(1) N.º 15 de OTRO CINE. «Notas a un curso de cine».

(2) N.º 15 de OTRO CINE. «Notas a un curso de cine».

que se reconozca a Stevens como un ambicioso director, gran dominador de la técnica de su oficio. *Gigante* es una película de gran aliento épico dedicada al estado de Texas en particular y, simbólicamente, a la evolución de la sociedad americana en general. Basada en una vulgar novela de Edna Ferber, la película gana en ambición y estatura y mantiene el interés como espectáculo durante cerca de las tres horas y media que dura la proyección. En ella se nos presenta el aristocratismo, con tinte feudal, de Bick Benedict (Rock Hudson), el ganadero propietario del rancho Reata, quien personifica la grandeza de Texas. Su mujer, la bella joven Leslie Lynnton (Elizabeth Taylor) representa a la sociedad liberal, feminista y con reminiscencias europeizantes de Maryland.

Jett Rink (James Dean), por contraste, es el trabajador manual del rancho que termina por encontrar petróleo y se hace extravagantemente rico. Encarna el elemento inquietante, perturbador, extraño, siendo a la vez el enamorado no correspondido de Leslie. Jett Rink es el verdadero protagonista del film, a pesar de sus breves intervenciones. Sin su presencia o al menos sin saber que él está allí, en alguna parte del rancho, no se justificaría bien la significación de los Benedicts y todo lo que el rancho Reata representa.

La sociedad que nos presenta aquí Stevens es una sociedad en evolución. Tiene un problema de carácter racial, suscitado por la existencia de las familias pobres mejicanas. Hay, además, otros problemas complejos que no llegan a formularse pero que sabemos que existen. Tanto los individuos en particular como la sociedad en general que nos ofrece Stevens en esta obra de gran envergadura son típicamente americanos.

Por último, es también importante a efectos de su estilo y ascendencia dejar constancia de la fidelidad de Stevens a la tradición del más genuino cine americano representado por las obras de carácter epopéyico de Griffith y de Cruze.

SU ESTILO Y SU TECNICA

En cuanto a la pericia artística y técnica demostrada en sus tres films principales son muchos los detalles que se podrían citar. *Un lugar en el sol* es una película donde todo se halla calculado y medido en sus menores detalles. El empleo de lentísimos fundidos encadenados y de grandes primeros planos sugieren una belleza de calidad única. El juego de planos generales mantenidos largamente y alternados luego con planos cortos, compaginados con un delicado sentido de la medida, innato en Stevens, sirven para explicar muchas situaciones psicológicas. Por fin, el empleo del sonido para dar continuidad a la acción, ayudando el progresar de la tragedia, como la melodía de la radio la noche en que todo ocurre en la habitación de Roberta, el canto agorero del pájaro en el lago, los ladridos de los perros, las sirenas de la policía encadenando sus alarmas y el ruido del motor de la lancha ahogando las noticias que se dan por radio, son algunos de

Stevens, en pleno trabajo, dirigiendo una toma de GIGANTE, su obra de gran aliento épico de cerca de tres horas y media de duración.

los muchos detalles de maestría técnica de que está cuajada la película.

En *Raíces profundas* es la descripción de los tipos, por ejemplo: el del viejo ganadero erguido en su caballo, con su duro perfil dibujándose contra el cielo claro de la noche; la figura del asesino a sueldo, terrorífico en su calma glacial; el poblado mismo, un simple grupo de casas de madera situadas en el centro de una desolada llanura rodeada por montañas de picos nevados que sugieren el aislamiento de aquellos seres que no esperan socorros ni recursos del mundo exterior; la escena del entierro del granjero, llena de observaciones humanas que la cámara va recogiendo minuciosamente; la pelea sorda y brutal en la granja; los recursos sonoros manejados para realzar la expresividad de las distintas escenas...

El primer plano usado por Stevens casi siempre en los momentos culminantes de sus films, hace su aparición en *Gigante* en forma violenta, al pasar de un gran plano general de la hermana de Benedict montando el caballo de su cuñada a un primerísimo plano de la espuela aguijoneando el flanco del animal, al tiempo que el sonido acompaña el espuelazo con un golpe seco y fuerte. El público se siente sacudido por estos primeros planos que se intercalan tres veces, y que son el preámbulo de la muerte de Luz Benedict; muerte que no presenciamos pero que nos es sugerida con mayor fuerza expresiva por la aparición, desde un extremo del fotograma vacío, del caballo que llega solo y lento, cojeando. Estas transiciones abundan en *Gigante* y son de gran eficacia. También lo son los contrastes numerosos. Los Benedicts contemplan un terrerillo de su ganadería en contraposición a Jett Rink que contempla el primer indicio de petróleo en su campo. En ocasiones, para el paso de unas escenas a otras recurre a expresivas elipsis o bien enlaza aquéllas con sus característicos recursos sonoros.

SU ACOGIDA AL NUEVO MODO INTERPRETATIVO, «EL METODO»

Por esta misma película venimos a otro de los aspectos que queremos indicar en Stevens: el de su forma de entender la interpretación. Aquí es donde se aprecia enseguida su ascendencia netamente cinematográfica. Se ve que no es un director formado en las lides teatrales, como



GUNGA DIN (1939) proporciona a George Stevens su primer éxito comercial.

sucede por ejemplo con Elia Kazan, quien infunde a sus actores una uniformidad en sus actuaciones. Stevens aprovecha las posibilidades de sus intérpretes, ayudándoles con la cámara, la iluminación y otros recursos puramente expresivos, a definir sus psicologías, pues no en vano él comenzó en el cine como *cameraman*. En las tres películas que principalmente comentamos, se ha servido Stevens de actores a la manera antigua o digamos clásica, y de actores que han formado en las filas del nuevo procedimiento de interpretar para el cine, conocido en Estados Unidos con el nombre de «el Método». Este procedimiento tiene su ascendencia más remota en las teorías que hace sesenta años trataba Stanislavsky de implantar sobre la escena del Teatro de Arte de Moscú. Supresión de las artificiosas candilejas para obligar a los actores a fundirse con el público. Antecedente más próximo del «Método» o de la también llamada «broken-pelvis school of acting», es el neorrealismo, cuya influencia en Estados Unidos se ha ejercido más sobre la manera de interpretar para el cine que sobre la forma de hacer cine. Elia Kazan fué el primero que, aprovechando la influencia del naturalismo neorrealista en los jóvenes actores americanos — Montgomery Clift, Shelley Winters, Marlon Brando —, hizo uso de esta nueva técnica interpretativa como producto del «laboratorio del actor» que él había ayudado a crear, y de la que ha sido más destacado intérprete el malogrado James Dean, cuyo último trabajo fué el papel de Jett Rink en *Gigante*. Un papel no muy largo pero lleno de matices y de dificultades que el joven gran actor desaparecido supo vencer de forma insuperable (3).

Pues bien; Stevens, al enfrentarse con un actor ya consagrado por *Rebel Without a Cause* y por *East of Eden*, en quien los menores gestos, los más mínimos balbuceos tienen una significación, en vez de exhibirle bien nos lo presenta muy alejado, y cuando nos lo trae a planos más cercanos unos efectos de sombra cubren su cara, a medio tapar ya por un ancho sombrero de vaquero. De esta forma un tanto oscura y distante nos sugiere el Jett Rink de personalidad inquieta, de intensos deseos, que se halla imbuído de aspiraciones que no ha de alcanzar; observador mudo de todo cuanto socialmente sucede a su alrededor, pronto a convertir su energía, intensamente acumulada, en estallidos emocionales. Uno de los momentos más felices de la interpretación de Dean tiene lugar cuando es llamado al despacho de Bick Benedict, donde los ganaderos, en tono jovial y protector que difícilmente sirve para encubrir sus verdaderos deseos, le aconsejan que les venda el trozo de tierra que acaba de heredar de Luz Benedict a quien él había servido fielmente. El interés de esta escena lo mantiene Dean en suspenso mediante una serie de guiños, risitas entrecortadas y pequeños movimientos de cabeza y de manos, dentro del más puro estilo

(3) A poco de terminar «Gigante», Stevens declaró a un periodista del diario «New York Herald Tribune» (edición europea), su temor de que la película atrajera más la atención por el hecho de ser la última obra de James Dean, subestimando con este juicio la labor de los restantes intérpretes y de los otros méritos del film. Con respecto a la forma de trabajar del desaparecido actor, declaró: «Era un buen muchacho y cumplió su cometido perfectamente. No fué siempre muy divertido trabajar con él, pero señáleme algún actor que no sea difícil».



del «Método». Otros momentos de gran calidad interpretativa ocurren cuando, transcurridos veinticinco años, nos encontramos con un Jett Rink cincuentón, enriquecido por el petróleo, haciendo el amor a una joven o queriendo pronunciar un discurso imposible en un banquete. Las sombras que cubrían su cara de joven se han transformado en la oscuridad de unas gafas negras.

En cuanto a los restantes intérpretes del film, Stevens ayuda a Rock Hudson evitándole largos parlamentos y cuidando su caracterización, y a Elizabeth Taylor, fotografiándola de soltera para que sugiera esa belleza algo romántica, como la de una protagonista de novela inglesa, y evitando, cuando aparece de mayor, el empleo de primeros planos. Elizabeth Taylor, que no es una gran actriz, tuvo su mejor interpretación a las órdenes de Stevens en *Un lugar en el sol*. Y Montgomery Clift y Shelley Winters, que son buenos intérpretes, tuvieron también su gran oportunidad en aquella película. Alan Ladd también consiguió, a nuestro entender, su mejor interpretación con la incorporación del papel de Shane en *Raíces profundas*. Para ello, Stevens tuvo buen cuidado de aprovechar sólo su presencia, inmovilizándole cuanto pudo en gestos y diálogo, de forma que destacara por contraste con los demás personajes de la obra.

* * *

George Stevens es, a los cincuenta años, un hombre corpulento, natural y sencillo, abierto al diálogo y dispuesto a discutir sus películas con todo género de detalles. Su preocupación por los problemas de su país, su elección de temas y la forma de enfocarlos y de resolverlos, todo ello unido a lo que hemos tratado de explicar en las anteriores líneas, constituyen las bases sobre las que se asienta el americanismo de este gran director, uno de los pocos que, dentro de ese monstruo devorador que es Hollywood, ha sabido ir ascendiendo y superándose en su arte.

J. LÓPEZ CLEMENTE

RAZÓN DE SER DEL CINE ITALIANO

Por GERMAN LORENTE

El cine de Roma ha logrado algo más que una producción cinematográfica media de calidades muy estimables. Ha logrado aproximar al hombre a su medio ambiente, acercarle a la vida mediante una revalorización de su cotidiana manera de vivir.

El cine de Hollywood, ponemos por caso, ha estado fabricando sueños durante varias décadas, entretejiendo ilusiones y empujando a la gente a pensar en torno a idealidades muy lejanas de su existencia habitual, con lo que el público espectador, prendido del hechizo de la pantalla, pretendía huir, esquivar, su íntima realidad social, su prosaica manera de vivir, y entregarse en cuerpo y alma a esa almibarada y feliz existencia que América le brindaba. El cine de Roma, por contra, ha pretendido ahondar en el hombre como ser sencillo, como hombre de todos los días, de todos los trabajos, de todas las fatigas. El cine de Roma se ha enamorado del pequeño hombre, del sincero, del natural, del que vegeta, del que sueña, del que muere.

Roma, por así decirlo, ha influido sociológicamente en el concepto realista de vivir. El neorealismo, con su secuela de antifascismo, con sus primeros ribetes políticos, con su desnudez subsiguiente, con su vitalidad inagotable, ha decantado toda la fuerza y la poesía de la vida como tal, como sencilla y lógica forma de vivir, en el corazón de las gentes de todos los días. El neorealismo, pues, ha creado una escuela de cine que se basa en el hombre y en su realidad circunstancial. Con lo cual, de un modo indirecto, vamos a parar a la filosofía de Ortega y Gasset y a su banderín metafísico de «el hombre y su circunstancia».

Italia, esencialmente, ha convertido su cine en una exposición de hechos normales que encierran dosis diversas de escepticismo, crudeza, humor, vitalidad desbordante, relajación de pasiones, pillería al por mayor, carne femenina en su salsa, etc., etc. De todo ello, como es natural, conviene desbrozar muchas facetas, múltiples variantes de una escuela demasiado amplia para ser entendida como único emblema de algo demasiado global, excesivamente ampuloso. Italia, no obstante, pese a esa delimitación de conceptos, tan necesaria para quitar la paja a la producción media de Roma y tamizar ese tanto por ciento de auténtica poesía y auténtico cine, ha triunfado como nación poseedora del secreto de la realidad cotidiana, libre de artificios. Los jóvenes, las muchachas, los burgueses, los terratenientes, los artistas de todo el mundo, y en especial los latinos y en primerísima línea los españoles, han vuelto a la realidad, han regresado al pan nuestro de cada día por el camino del arte, por la senda de la humanidad sensibilizada y elevada al rango de ternura poética. Cientos de miles de personas se han identificado



con la realidad cotidiana del cine italiano, se han estremecido ante el patetismo, el amor o la caridad de infinidad de cintas italianas; se han visto retratadas en la pantalla, entrevistas al sesgo de los cálidos matices de unas imágenes que les devolvían pasajes y esencias de su propia existencia normal. De su vida de hoy, o de anécdotas que todos han vivido en uno u otro instante.

El milagro global, pues, se asienta en el neorealismo como concepto amplio, general, capaz de abrazar a todo género de personas y de identificarlas con un medio ambiente, con una razón cualquiera de existencia habitual. Al margen de matices y sabores, utilizados en análisis concretos de películas especificadas, el encanto del cine italiano se arrebujaba en la calidad humana de su circunstancia artística. Engarza al hombre a su esencia misma de vida. Lo une, lo liga, lo ata a la realidad de siempre para elevarlo por sobre las miserias, los sinsabores, las amarguras, las luchas y envidias, y fundirlo, en aras del arte cinematográfico, en un cálido canto a la esperanza, en una fugaz y adorable espiritualidad de lo cotidiano.

Los primeros monstruos del cine de postguerra, las primeras inteligencias de excepción, rayanas en una mezcla de intelectualismo y voracidad vital que parecía renacer de las cenizas de la guerra, de los horrores de la contienda, para devorar todo concepto de arte, toda esencia de vitalidad y potencia de creación, se escalonan en una serie de nombres: Rossellini, De Sica, Zampa, que captan la poesía del hombre a través de los efectos de la postguerra. Es decir, el fantasma de la guerra flota en torno al hombre como un mito. Es, no ya la autenticidad de esas ruinas y despojos y pellejos de edificios, instituciones y personas, sino la realidad que se palpa alrededor de esas mismas ruinas. Una realidad que se palpa más en los ojos de los hombres que en las propias

cosas. Es una realidad que parece surgir de otro tiempo, de otra distancia, de otra generación. Es como el espejo de la generación perdida, es como el recuerdo de la Italia descrita por Hemingway en el veintitantos, es el encanto de las primeras confesiones políticas del versátil y estremecedor Curzio Malaparte. Es, en verdad, una realidad plagada de evocaciones, henchida de recuerdos, pero a un tiempo ojerosa, desteñida y cruel. Desgastada por los emboscos del hambre, de la sed, del hastío de todo y de todos. Esa realidad ultracorporal, y casi ultrasensible, solamente entrevista por los espíritus sensibles, por los poetas de los hombres y de las cosas, es la realidad que recoge Rossellini en *Paisa*; es la realidad que nos regala De Sica en *Ladrón de bicicletas*; es la realidad patética, temblorosa, de Zampa, en *Vivir en paz*.

Todos estos realizadores, y los que se quedan en la mente pero que todos recordamos, confieren calidad de protagonista a la realidad circundante, al medio ambiente. Las cámaras fotografían ese medio ambiente, ese mundo cotidiano. Y más tarde, al componer la interpretación de los actores, son éstos, como personas, como entes vivos, con anhelos y esperanzas y deseos de vivir y superar su desgracia y su ruina anterior, los que, bajo la experta dirección de cualquiera de los artífices nombrados, otorgan a sus movimientos esa densidad psicológica tan sobrecargada de angustia, tan saturada de ese realismo desesperadamente audaz, brutalmente sincero.

Después, con la estabilización económica, política y social, Italia se enfrenta al problema de la superproducción. Italia comienza a producir. Produce en todos los sentidos. El Norte es una caldera a presión que no descansa nunca. Milán es el eje de la vitalidad fabril de la nación. De Turín van saliendo cientos y cientos de coches. Se prueban modelos, se lanzan prototipos, se anega el mercado de «scooters», motocicletas, aparatos de televisión, etc. Con la superproducción industrial se origina la superproducción cinematográfica. Cinecittà es un inmenso horno que no para de lanzar películas, de modelar actrices, de endurecer actores, de probar nuevos guionistas, nuevos directores, procedimientos de color, depuraciones de laboratorio, experiencias de sonido. Cinecittà no se detiene. La consigna es seguir. Adelante siempre con fuertes impulsos, con vigorosas energías.

La superproducción, empero, desemboca en el pleno



Del film *ORO DE, NAPOLES*

empleo. Y éste nos lleva de la mano a la subida de salarios, a la competencia de sueldos. Las cifras suben, continuamente escalan cimas muy difíciles de amortizar. Y lo que fatalmente tenía que suceder, sucede. El cine de Roma se tambalea. Los salarios desorbitantes de las primeras figuras son causa de una crisis tremenda, casi patética. Luego, sin embargo, esa crisis será superada merced al retorno a un neorealismo forzoso, a una captación aun más natural de la realidad circundante, por cuanto los presupuestos de los films, muy reducidos, deben aguantarse a fuerza de rodar en las calles, en los establecimientos públicos y en los lugares mismos en que se supone ocurre la acción.

Hoy en día Roma vuelve la espalda a los presupuestos fabulosos. En Cinecittà, aparte los equipos extranjeros, y especialmente los norteamericanos — David O'Selznick con *Adiós a las armas*, y Mankiewicz con su *Americano impasible*, según la novela de Graham Greene —, es muy difícil ver trabajar, descubrir grandes decorados o costosas plantas. Los cineastas de hoy, con Fellini a la cabeza, vuelven la vista al mundo cotidiano, al mundo tangible, corporal casi. Y ese mundo, que el propio Fellini nos lo entrega en su maravillosa *Noches de Cabiria*, es el escenario auténtico, real, humano, en que la poesía y el amor al hombre recobra su definitiva carta.

Al lado de Fellini hay, desgraciadamente, muchos Matarazzos, Franciscis y Costas que se entregan de lleno al folletín lacrimógeno o a la «machine» de gran espectáculo, con trompeterías, casacas, armaduras y caballos a mansalva. Empero, incluso en algunos de los deleznable folletines, triste herencia de las semanales novelas de condes seductores y doncellas llorosas, se descubren esos matices humanos que el cine italiano ha regalado a los espectadores de los cinco continentes como óbolo a la realidad sencilla, a la autenticidad natural. Hoy, merced a los grandes de Roma — Rossellini, De Sica, Visconti, Zampa, Emmer, Fellini, Lattuada, etc., etc. —, el público espectador de los distintos países se ha habituado a ver reflejada la vida de todas las horas, la existencia de siempre. El hombre medio ha dejado la sofisticación sexual de Hollywood, con sus Jean Harlows, Marlenes, Monroes, Mansfields, etc., y se ha enamorado de las bellas «ragazze» del Trastevere. Las chicas de Italia han conquistado las pantallas mundiales mediante esa desgarrada y explosiva naturalidad, ese garbo y esa vivencia jugosa que inculca un color especial a sus interpretaciones. Y las recientes promociones de guionistas, directores, productores, etc., toman buena cuenta de esa realidad que hace años descubrieron los pioneros surgidos al socaire de la postguerra. El hombre de cine italiano sabe que la ganancia de su negocio radica en la realidad de su cine. Los directivos de la industria comprenden que el mundo se ha encariñado de su cine porque se ha encariñado de la vida que presenta su cine. Y esa vida, escuetamente, es la vida de siempre. La de los ratos buenos y los ratos malos, la de la amistad, el amor y el trabajo. Los productores, en consecuencia, no olvidan al hombre medio de su nación. Los productores procuran aprehender el calor vital, los anhelos e ilusiones de ese hombre sencillo y vulgar. Porque sobre ese hombre, que tanta influencia sociológica ha tenido en los espectadores de infinidad de países, recae la responsabilidad y la razón de ser del cine de Italia.

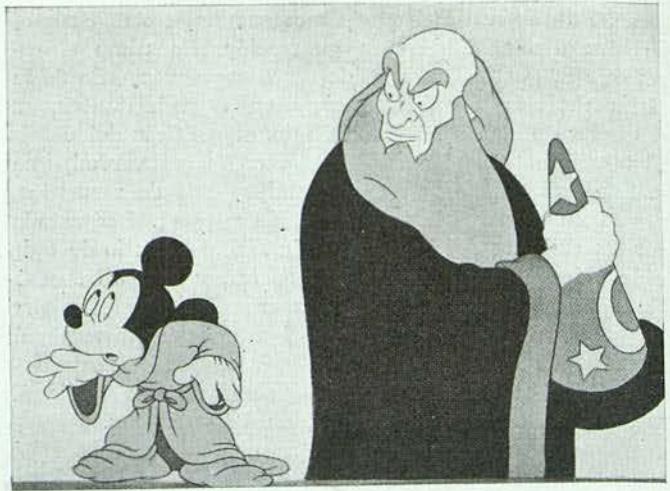
Roma, 1957.

CINE - MUSICA

de Oscar Fischinger a Norman Mc. Laren, pasando por

FANTASIA

Por J. MONTORIOL



En la actualidad son numerosos los intentos de creación a base de una complementación entre distintas artes. Teóricamente, ello será siempre posible mientras las artes en cuestión coincidan en alguna de sus dimensiones. El Cine — quizás por ser el último recién llegado — es el único arte que se mueve en cuatro dimensiones; dicho de otro modo, por ser un arte plástico se desenvuelve en las tres dimensiones de nuestro espacio habitual, y por ofrecer un ritmo se desarrolla en el tiempo. Consecuencia inmediata de todo ello es que el Cine será capaz de colaborar con cualquier otro arte en busca de una creación común, ya que siempre se producirá una coincidencia dimensional.

De las cuatro dimensiones del Cine, quizás sea el tiempo la más primordial, por cuanto el ritmo — que no es otra cosa que una sucesión de elementos en el tiempo — es su más específica característica: de ahí que la interacción Cine-Música sea, por moverse este último arte dentro del tiempo, la más sugestiva de todas. El atrayente experimento ha sido llevado a cabo por varios realizadores cinematográficos, tanto en el campo del cinefotó como en el del cinedibujo.

En lo que hace referencia a la obra fotografiada, el problema es arduo, ya que el artista se halla fuertemente frenado por limitaciones técnicas. La titánica lucha que debe realizar para lograr dominarlas comunica una cerebralización visible a la obra, que conduce a una congelación de la creación artística. Incluso grandes realizadores se han estrellado contra este duro escollo. Como una clara ilustración a lo dicho la constituye el film *Alexander Newsky*, de Sergei M. Eisenstein, vamos a repetir fragmentariamente unos párrafos de nuestro estudio sobre «El Ritmo», en los que se citaba esta obra cinematográfica.

Sabido es que la parte musical de la misma corrió a cargo de Sergei Prokofieff y que hubo una muy estrecha colaboración entre ambos artistas. Veamos el análisis que el propio Eisenstein hace de los momentos que preceden a la «batalla sobre el hielo»: *Es interesante observar que la toma IV, que corresponde a los compases 7 y 8, contiene 2 estandartes, mientras que la música contiene 4 corcheas. La vista parece pasar sobre estos estandartes dos veces, de modo que el frente parece dos veces más ancho que el que vemos ante nosotros en el encuadre.* Está claro que este conjunto audio-visual es de un rigidez extrema. Deberá, pues, calcularse todo desde un principio hasta sus últimas consecuencias. Ello, como es natural,

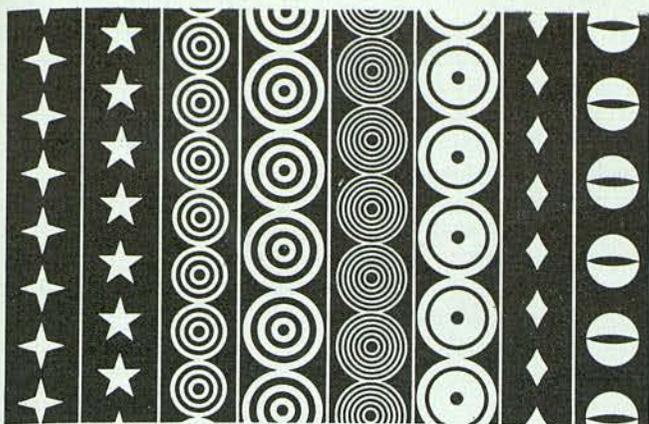
comunica pesadez a la obra, de tal manera que durante su visión se tiene la impresión de que el edificio se tambalea bajo su propio excesivo peso.

Pero cuando se obtiene una rotunda victoria, cuando el artista logra dominar los elementos y ponerlos a su servicio, el resultado es verdaderamente excepcional. Lo más fantástico que hemos visto en tal sentido es la obra de Jean Mitry *Pacific 231*, sucesión de imágenes apoyadas sobre la partitura del mismo nombre, de Honegger. La interacción Cine-Música es en esta obra, casi diría, emocionante. La sucesión de railes, bielás, cables, postes y puentes de señales, en íntima relación con el desarrollo musical, penetra hasta las más interiores fibras de la sensibilidad humana.

Pero dejemos el cinefotó, en general con demasiadas limitaciones para permitir una libre creación en tal sentido, y pasemos al cinedibujo. La reciente proyección en Barcelona de la vieja obra de Walt Disney *Fantasia* — más vale tarde que nunca — justifica el análisis del problema. En el caso de los dibujos animados ninguna limitación se opone a la facultad creadora del artista, que se halla en situación de desarrollar cualquier fantasía de su mente creadora.

Los primeros intentos serios sobre interacción «imagen en colores-música» los debemos a Oskar Fischinger. Tal autor se apoyó sobre el dibujo no figurativo de carácter geométrico. Pero Fischinger no era un artista sino un artesano; sus obras — citemos *Sinfonía en color* — presentan una perfecta correlación, pero no una fusión o una complementación. Sus discos y sus anillos y sus explosiones coloreadas son incapaces de causar emoción alguna. Puede ser más o menos perfecto, pero siempre resulta frío.

En la época de su nacimiento, se aplicaron a *Fantasia* toda suerte de comentarios encomiásticos. En la actualidad — y dejando aparte lo aburrido que resulta ver de continuo al maestro Stokowsky haciendo pantomimas — podemos decir que se trata de una obra sumamente irregular, en la que abunda lo vulgar y lo malo sobrepasa ampliamente a lo bueno. La parte realizada a base de dibujo no figurativo, correspondiente a la Toccata y Fuga, es de una imaginación estrecha y pobre realización. El resto de la película resulta mediocre — a veces menos que mediocre, como en la Sexta Sinfonía —, con la única excepción de dos sketches: Mickey haciendo de «Aprendiz de brujo», es francamente divertido; la parte correspondien-



te a «La consagración de la Primavera», es superior. A veces llega a resultar emocionante, como en el momento de la aparición del primer reptil carnívoro. Aquí la interacción imagen-música resulta perfecta: una típica intervención stravinskyana de los instrumentos de música subraya la aparición del monstruo; sigue un ritmo bajo y sostenido, agobiante, mientras vemos en otro plano a los lentos saurios herbívoros, quietos, indecisos, casi sin reaccionar ante la terrible aparición...

Pero, dejemos *Fantasia* y pasemos a ocuparnos de las obras del hombre que más ha contribuido a la búsqueda de una perfecta coordinación entre la imagen y la banda sonora. Éste es, sin duda, Norman Mc Laren, un escocés radicado en el Canadá. Su obra es verdaderamente polifacética: ha hecho cinefoto, dibujos animados clásicos, dibujos animados al pastel sobre «cartoon» único, modificado ligeramente tras cada impresión, dibujos animados pintados directamente sobre película de 35 mm., dibujos pintados al duco sobre tela pegada luego al celuloide, obras con banda sonora normal y obras con sonido sintético pintado directamente a mano sobre la banda sonora.

Como es natural, entre tantos ensayos — muchos de tipo puramente experimental —, su obra presenta un cariz algo irregular, pero domina ampliamente lo bueno y siempre resulta interesante. Lo que ofrece una perspectiva más estrecha es, sin duda, el sonido sintético. Se trata de algo de escaso porvenir, debido a sus propias limitaciones, pero que permite algunos pequeños hallazgos. Así por ejemplo en *Dots* — dibujo y sonido pintados directamente sobre la película — se nos presenta el «gag» elemental audiovisual, el mecanismo primario de provocar la risa por una combinación imagen-sonido. Se trata de una serie de círculos coloreados que, rápidamente, se acercan desde el infinito hasta el plano de la pantalla. Unos son grandes y otros pequeños. Su llegada al plano de la pantalla va acompañada de un sonido sintético apropiado a su tamaño: si el círculo es grande «¡bop!», si pequeño «¡bip!». Los círculos se van sucediendo a ritmo rápido: grande «¡bop!», grande «¡bop!», pequeño «¡bip!», grande «¡bop!», pequeño «¡bip!», pequeño «¡bip!». En la mente se ha producido ya la asociación imagen-sonido... y, de repente: pequeño «¡bop!», o grande «¡bip!», que es lo mismo. Les parece una tontería, ¿verdad?, pues he visto *Dots* tres veces y en todas ellas todos los espectadores han prorumpido en una franca y espontánea carcajada general. Es la más elemental expresión del mecanismo del «gag» que les describí en unas *Divagaciones de Verano*.

Una interacción imagen-música verdaderamente asombrosa la constituye *Fiddle Dee Dee* (Fiddle: Eugène Dur-

meaux; Dee Dee: Norman Mc. Laren, rezan las portadas), a base de una centelleante sucesión de micro-dibujos abstractos pintados al duco, que se apoyan sobre un solo de violín.

Pero la más sensacional realización de Norman Mc. Laren es *C'est l'aviron*. Realización maravillosa, sin ningún alarde pirotécnico. Dentro de su aparente sencillez — dibujo representativo en blanco y negro, con escasos temas y banda sonora normal — es una obra maestra del Cine. Obra maestra que, en general, ha acaparado menos comentarios que cualquier otra obra del mismo realizador, debido a su placidez narrativa sin alardes de ningún género. La fusión imagen-música alcanza una categoría nunca vista: la distancia que media entre esta pequeña película y cualquier otra realización del mismo género es un abismo.

El desarrollo se apoya sobre una canción popular francesa del mismo título...

C'est l'aviron
qui nous mène, mène, mène
c'est l'aviron
qui nous mène...

Como toda canción popular es monótona. Consta únicamente de dos «trozos» musicales que se van repitiendo alternativamente, ora el uno, ora el otro, a través de toda la canción. Además se repite, en continuo «ritornello» el

C'est l'aviron...

Con igual sencillez y repetida alternancia, Norman Mc. Laren ha desarrollado la parte visual. Dos grupos de imágenes — el fantástico, inacabable y monótono «travelling» a través de las marismas, con la proa de la embarcación oscilando siempre con ritmo igual delante de nosotros, y el «travelling» vertical, pujante, ascendente, a través del agujero entre las nubes — que se van repitiendo alternativamente. Y el estribillo que se repite...

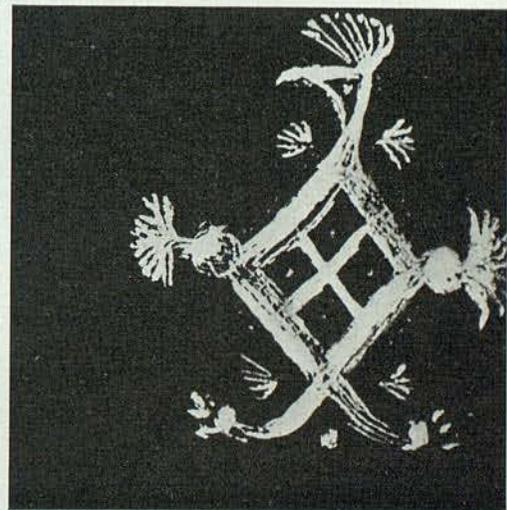
C'est l'aviron
qui nous mène, mène, mène...

y la imagen que se repite...

La proa oscilante de la embarcación
que atraviesa marismas, marismas, marismas...

Con medios tan sencillos se ha logrado una creación artística excepcional.

El «travelling» que hemos realizado a través del panorama de la interacción Cine-Música ha sido muy rápido, pero creo que, a pesar de ello, el lector habrá podido darse cuenta del ancho campo que se abría a su alrededor.



Del film
BLINKITY BLANK,
de Mc. Laren

SHAKESPEARE, EN CIERTO MODO, ESCRIBIÓ PARA LA PANTALLA

Por Manuel Somacarrera

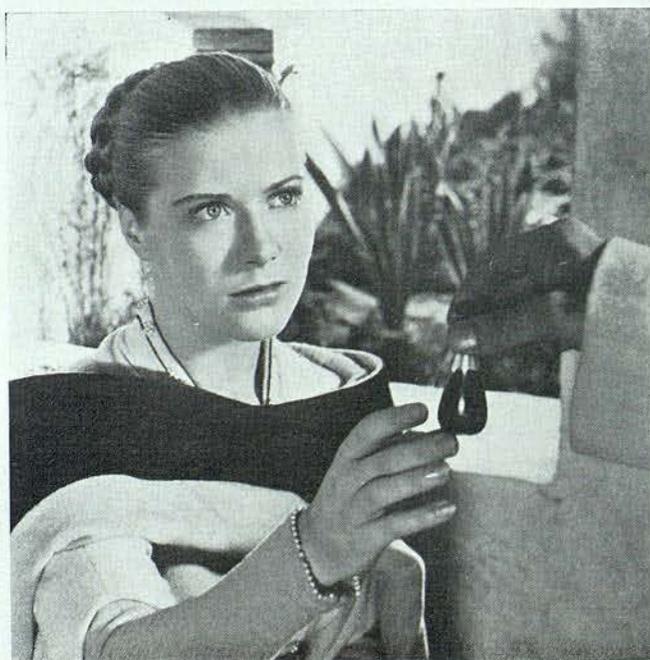
Shakespeare es, de todos los dramaturgos clásicos, el que por su técnica teatral se acerca más al cine. Concebía una acción de múltiples facetas, tanto como era permitido en una época en que el arte de Talía vacilaba aún entre la escena abierta del teatro de «El Globo» y la tela de fondo del teatro de la corte. Sus personajes se salen siempre de su marco, hasta situarse en primer plano durante los soliloquios, quedando la acción rota en fragmentos de tiempo y espacio como en la pantalla. En sus mejores piezas la concepción de ellos es realista, aunque, naturalmente, sus héroes trágicos, Hamlet y Lear, sean recargados y elevados por la grandeza humana que les presta un poeta de imaginación tan intensa.

El gran autor inglés, desde el punto de vista cinematográfico, aparece por tanto, en cierta medida, bajo una perspectiva nueva, como un cuadro limpio y claro. Es maravilloso ver y oír los monólogos en primer plano, como por ejemplo en *Hamlet*, de Laurence Olivier. Primero, con los labios cerrados en un rostro pensativo, luego abriéndose para el discurso directo, cuando la emoción se desborda en el corazón silencioso. La cámara se desliza a lo largo de las escaleras y los corredores del castillo fabuloso, perchado en lo alto de una roca batida por el mar. Todos los personajes de la obra parecen encerrados en las paredes de Elsenaur; sus habitaciones rodean la gran sala de columnas donde se sitúan las acciones más amplias, mientras que más allá del laberinto de corredores las escaleras conducen a las murallas que dominan los movimientos lentos del mar. Hasta el pináculo sombrío es llevado el cuerpo de Hamlet yacente, inmóvil, bajo las nubes espesas.

Sir Laurence Olivier, a quien se deben también las realizaciones de *Enrique V* y *Ricardo III*, declaró, a raíz de aquella, que Shakespeare en cierto modo escribió para el cine y que de haberse conocido éste en 1599, él se hubiera convertido en el más grande director cinematográfico. «Su división de la acción en una multitud de pequeñas escenas —decía— constituye casi una anticipación de la técnica cinematográfica. Varias de sus piezas parecen sufrir la estrechez de la escena.» Como ejemplo, hacía alusión a *Enrique V*, en que el Coro, personaje que une las diferentes fases de la acción, se pregunta: «¿Este estrado puede contener las vastas llanuras de Francia?» Desde el

comienzo, la obra, por su rapidez, hace pensar en una película. «Con talones alados como mercurios ingleses», y en seguida cambio de decoración: «Así vamos a transportaros a Francia, luego a volveros, después de haber sometido la Mancha a nuestro sortilegio». En efecto, de ella hizo el gran actor británico un bello film en colores, sin modificar en nada el texto shakespeariano, haciendo lo mismo luego al realizar *Hamlet*. Según la escritora Eugenia Helisse, *Enrique V* no era, felizmente, una pieza filmada, sino el cine puesto al servicio del teatro, de la cultura y del patrimonio inglés. Además de eso, tenía el atractivo de ser eminentemente espectacular, de ofrecer a la cámara grandes desplazamientos, fuera de los lugares asignados únicamente al verbo.

Es innegable que muchos asuntos grandiosos de Shakespeare han sido liberados por el cine de los estrechos límites de la rampa. Otro ejemplo es la versión de *Romeo y Julieta* (1936), dirigida por George Cukor, que permite a la célebre pareja de amorosos (Norma Shearer y Leslie Howard) evolucionar fuera de la prisión formada con decoraciones en el teatro. Ofrece la ciudad como cuadro al odio de los Montescos y Capuletos. No se contenta con liberar a los actores de una servidumbre penosa, sino que además permite a los espectadores, que antes veían los personajes a distancia y bajo un ángulo invariable, de acercarse a ellos, de verlos de lejos, desde abajo, desde arriba; de admirar sus ojos, sus cabellos, sus expresiones; de trabar conocimiento, en fin, con Romeo y Julieta de otro modo que por sus ropas, vistos desde un asiento de «gallinero» o una butaca lateral. «También por respeto y escrúpulo — escribe Samy Baracha en su libro «Le mirage du cinéma» —, la pantalla no dice: «Tragedia en cinco actos de William Shakespeare», sino: «film sacado de la tragedia de William Shakespeare». Reconoce que quiere hacer otra cosa que teatro y hace obra diferente. ¿Se lamentaría de ello Shakespeare? Su pieza permanece siendo lo que era. Esta adaptación no la suprime, sino que la enriquece, la difunde, la universaliza. Esto mismo ha sucedido con las adaptaciones hechas por Orson Welles de



De ROMEO Y JULIETA

Macbeth (1948), rodada sólo en tres semanas, y de *Otelo* (1951); pero sobre todo, como *modelo del género* hay que citar la de *Julio César* (1953) realizada por Joseph Mankiewicz.

Pocos de los caracteres que integran la especie humana escaparon al análisis detenido y certero del gran poeta inglés. Su genio poderoso dió vida a una legión de tipos que son trozos de humanidad. A pesar de cuanto se ha dicho y se diga de él, su obra tiene un valor de perennidad indiscutible, aunque no sea nada más que por sus méritos estéticos y como galería ricamente provista de caracteres típicamente humanos. Puede decirse que Hamlet, Otelo, Shylock, Ariel, Macbeth, Lear, Ofelia, Romeo, Julieta, Julio César y tantos otros tipos creados por el genio poderoso de Shakespeare, han revivido innumerables veces en la pantalla desde que comenzó a hacerse películas en el mundo. Hasta la fecha se han hecho veintidós versiones de *Romeo y Julieta*, dieciocho de *Hamlet*, trece de *Macbeth*, ocho de *El mercader de Venecia*, ocho de

Otelo, siete de *Julio César*, siete de *La fierecilla domada*, seis de *Ricardo III*, seis de *El sueño de una noche de verano*, cinco de *El rey Lear*, tres de *Las alegres comadres de Windsor*, y otras tantas de *La tempestad*, *Cymbelino*, *Como gustéis*, *Cuento de invierno* y *Antonio y Cleopatra*. Todavía hay que añadir quince más, que sólo han sido filmadas una sola vez, y entre las que figura una biografía del gran poeta inglés, *La vida y los amores de William Shakespeare*, que data de 1913.

Es necesario reconocer que en muchas obras de Shakespeare, aparte su valor psicológico y humano, su infinita poesía y contenido profundo, hay también un extraño y tentador dinamismo que hace pensar en las imágenes en movimiento. Si el inolvidable poeta y dramaturgo dijo que «el mundo es un gran escenario», cuando no existía el cine, quizás de haberlo conocido hubiera dicho que es un film interminable...

Manuel SOMACARRERA

EL PEZ GRANDE ENSEÑA AL CHICO

«El globo rojo»

Insistimos en este film por considerarlo de una extraordinaria ejemplaridad para el cineísta amateur. Incluso se ha dicho — el propio realizador lo ha declarado (véase n.º 26/27 de OTRO CINE) — que *El globo rojo* debe estimarse precisamente como un film amateur. Seamos, empero, claros y sinceros: podremos considerar *El globo rojo* como un film amateur por lo que el cine amateur significa como ideal, como meta; no por lo que es en la inmensa mayoría de sus cultivadores. ¡Qué más quisiéramos que tan sólo una parte — una pequeña parte siquiera — de los films amateurs tuvieran la calidad poética de *El globo rojo*! Por esto traemos a este film como espejo en que mirarse el cineísta amateur.

El frecuente escarceo del cine amateur en los terrenos de la fantasía le lleva a veces a extremos de deshumanización y artesanía manual que alguien ha denunciado, con parte de razón, aunque oponiéndole una tendencia netamente realista y hasta de contenido social. La esfera de influencia del cine amateur, tan reducida, no creemos pueda dar a un cine así la eficacia que reclama, aunque el cineísta que lo prefiera y lo sienta es libre de cultivarlo y hará bien en hacer este cine y no otro que no sienta. Pero creemos más propicio a la intimidad minoritaria del cine amateur esa evasión hacia climas poéticos que el cine comercial generalmente evita y de la que *El globo rojo* es un *specimen* extraordinario, porque se eleva a las regiones de la fantasía sin desdeñar el ambiente real y la vibración humana, antes al contrario, persiguiendo un ponderado equilibrio entre ambos polos.

El sentido amateur de *El globo rojo* es doble. Por su contenido, tan simple, infantil incluso — la amistad entrañable de un niño y su globo — y por su tratamiento,

que no requiere *plateaux* de rodaje ni decorados ni actores ni apenas equipo técnico.

¿Se hubiera podido realizar *El globo rojo* en plan amateur estrictamente? Creemos que sí. Probablemente habría sido preciso sacrificar algunas cosas, como el lanzamiento final de globos por todo lo grande; por más que los recursos del cineísta amateur son inagotables y sorprendentes cuando los apura una verdadera vocación. Quizá se hubiera visto algunas veces el hilo que conduce al globo más de lo que en ciertos momentos ya se le ve a Lamorisse, a quien no parecen haber preocupado mucho esas minucias. Pero no creemos fuesen dificultades insuperables para un buen cineísta amateur el hacer mover con naturalidad a un niño y a un globo por calles poco céntricas, ni resolver las pequeñas artimañas técnicas para simular la vida propia del globo, ni lograr esa armonía cromática que constituye el gris de las paredes y del cielo de París — o de otra ciudad — con el globo rojo como única nota estridente, en lugar de buscar lo contrario, o sea la acumulación de efectos cromáticos que suele ser su mayor empeño.

Lo difícil es — ¡ah, señores! — la *idea*. Concebir una idea como ésta: amistad entre un niño y un globo. Y expresar de ella toda la gracia, toda la ternura, toda la poesía que su solo enunciado sugiere. Las ideas son, en definitiva, lo que más debe preocupar al cineísta amateur y lo que, en último término, puede pedir prestado. Lo demás irá viniendo por añadidura, a base de experiencia en el manejo del instrumental técnico, de estudio de las leyes teóricas del cine y de cultura artística general.

BUCEADOR

EL «ACTOR'S STUDIO» DE ELIA KAZAN

Cuando, en el mes de octubre de 1947, fundó, con miss Cheryl Crawford, Lee Strassberg y Robert Lewis el estudio teatro del *Actor's Studio*, Elia Kazan (que se reveló en Broadway por la dirección escénica de la obra de Thornton Wilder «The Skin of our Teeth») acababa de firmar su primer contrato como director en la Metro Goldwyn Mayer. Se trataba de un «western» original y de gran calidad, *Mar de hierba*, interpretado por Katharine Hepburn, Spencer Tracy y Robert Walker.

A este intelectual huracán y parco en el hablar (propenso al «spleen» como buen eslavo), le bastaron tres meses en Hollywood para llegar a una paradójica y desconcertante conclusión: *La cámara no se introducía en la mente de los actores. No se fotografiaba su alma.*

Kazan y sus amigos instituyeron, pues, el *Actor's Studio* para sacar a la luz el alma de los actores.

— Suponga usted que la mujer que ama le ha abandonado y que, solo en una mísera habitación, recapacita usted sobre ese infortunio. Nadie está presente, nadie le está mirando. Sólo usted vive esta catástrofe. Usted la interpreta y el resultado es defectuoso. Debe meterse en el cerebro la circunstancia de que *nadie le está mirando.*

Este es el lenguaje con que Kazan o su director artístico, Lee Strassberg, se dirigían a John Garfield, a Montgomery Clift, a Jack Palance, a Marlon Brando. Como se ve, se trata, en primer lugar, de aislar al personaje, de encerrarle en esta «jaula central», a la cual se refería Giradoux a propósito de Racine.

Una vez que el actor haya ultimado este aprendizaje del aislamiento absoluto, se le enfrentará el mayor tiempo posible consigo mismo, ante un espejo o ante una hoja de papel en blanco. «Antes de interpretar un monólogo, o una escena, se nos dejaba solos durante media hora en un camerino, sin permitirnos fumar», ha dicho Marlon Brando. Terminado el examen psíquico, el aprendiz de trágico pasará a través del espejo para encontrarse luego *detrás del espejo*, en presencia de un «yo» desdoblado.

Nicholas Ray ha resumido muy bien este método cuando, dirigiendo a James Mason, le recomendaba actuar «como si tuviera un pie en su conciencia y el otro en su subconsciente».

Al cabo de unos meses, el aprendiz de trágico hizo ya dejación de todo su pasado. Desprendióse de todos los resabios de la educación adquirida, de las experiencias vividas, de sus manías profesionales y de sus obsesiones personales. Le liberaron de sus servidumbres y diéronle paso hacia la sofocante libertad de un terreno virgen: su papel. (El excelente actor Roy Steiger cuenta que, en sus comienzos, le costó mucho superar la aprensión, una aprensión que tenía mucho de pánico. «Pues bien, ensaye a oscuras — le aconsejó Kazan —. En una habitación con las ventanas cerradas y la luz apagada...»)

Este método tiene algo que ver con la psiquiatría. En esta parte de Nueva York, el fantasma de Freud se siente a sus anchas. Este despojamiento psíquico no deja de ofrecer algunos peligros a los actores dotados de un sistema nervioso delicado. Tanto más cuanto que los profesores, llegado el día de someter a sus alumnos a los «últi-

mos tests de control», escogen siempre un estado de ánimo paroxístico para sacar las conclusiones pertinentes.

O pasan a través del espejo triunfantes de sí mismos y siguen adelante, o lo rompen y quedan apeados.

«Cada vez que interpretáis una escena, os piden que os psicoanalicéis», comenta John Forsythe. John Forsythe se ha desvanecido. Pero, ¿cuántos han seguido adelante? Eli Wallach, David Wayne... Casi todos.

«Cuando dirijo, sólo pongo atención en la obra o en el aparato escénico — explica Kazan —. El actor no es más que un medio.» En consecuencia, la primera de las virtudes que se exigirá en el *Actor's Studio* será la docilidad, una docilidad libremente consentida. Ya desde 1925, Stanislawski, fundador del Teatro de Arte de Moscú — y cuyas obras «Mi vida artística» y «Un actor se prepara» han influido en Kazan y en Strassberg — sostenía este criterio, si bien más matizado y menos moderno.

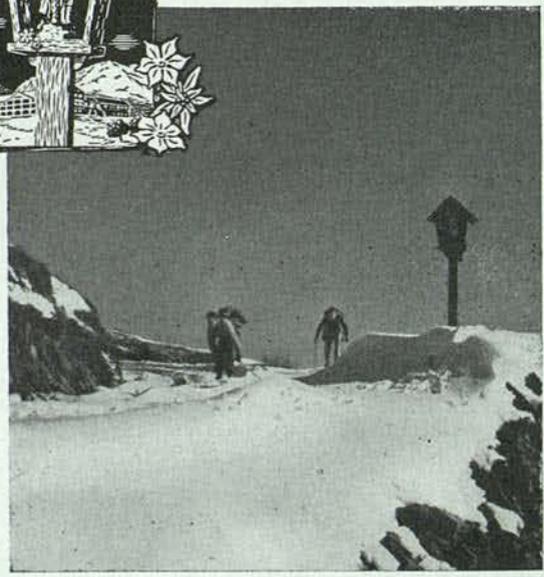
Sea lo que fuere, el *Actor's Studio* gozaba en los Estados Unidos de tan grande reputación, que el que pasara tres años en aquella escuela tenía, al salir de ella, trabajo seguro.

En suma, se trata de una entidad parecida a la «Comédie Française», y superior al Conservatorio francés. Para ingresar en ella se requieren inteligencia y entusiasmo.

(Del libro «James Dean el inadaptado», de Yves Salgues.)

LOS CINEISTAS SUBEN A SAN BERNAT





Hotel SAN BERNAT - Montseny

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

Los festivos,
Misa a las 12.30

TELÉFONO 8 - MONTSENY

PARA EL PRINCIPIANTE

APUNTES DE CINEMATOGRAFIA

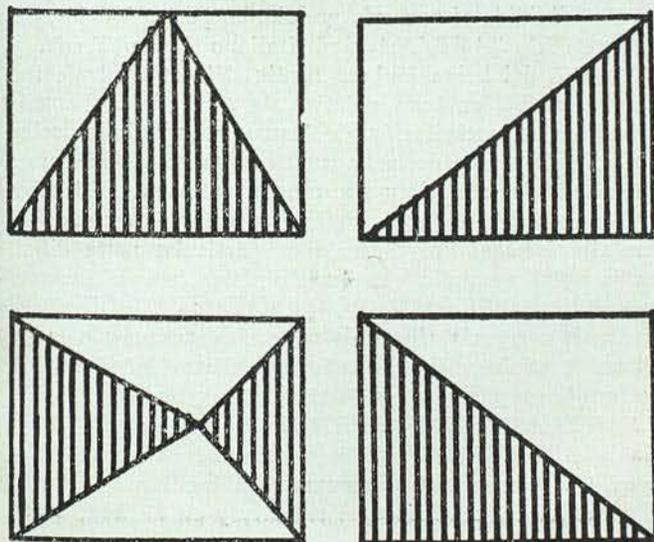
III. - Composición interna del encuadre

Vistas ya, en lecciones anteriores, la función del eje óptico y sus relaciones con la angulación de la cámara, pasaremos hoy a determinar la composición interna del encuadre, atendiendo a sus valores plásticos de distribución de masas y a su emplazamiento en el espacio. Como se apuntaba ya en la última lección, estos elementos están íntimamente relacionados con las artes plásticas — especialmente la pintura — y vienen definidos por lo que se llama la *perspectiva*. Téngase en cuenta, empero, que estas posiciones son privativas, en su grado absoluto, de la pintura y demás artes *estáticas*, mientras que en el cine una imagen sucede a otra anterior y es, a la vez, el precedente de la que le sigue. Podemos hablar, pues, de la composición plástica del encuadre en el sentido de que es un *punto de evolución* que, dentro de pocos segundos, se habrá transformado en otra imagen distinta y, por lo mismo, también de diferente composición plástica.

Teniendo presente, pues, los efectos de perspectiva que se originan en la pantalla, podemos distinguir en primer lugar las composiciones normales horizontales o verticales (las figuras tienden a la horizontalidad o a la verticalidad). Pero en cuanto a composición «en profundidad» podemos distinguir:

1. Composición en triángulo simple, en la que las figuras quedan comprendidas en un triángulo cuyo vértice está situado en el centro del margen superior del fotograma, y cuya base coincide con el margen inferior del mismo. El movimiento de las figuras se produce por agrandamiento o reducción, esto es, las figuras parecen acercarse o alejarse moviéndose a la largo del eje del objetivo. (Véase fig. 1 y el ejemplo adjunto: *Cangaceiro*, de Lima Barreto.)

2. Composición en triángulo doble, en la que las figuras quedan comprendidas en dos triángulos cuyos vértices coinciden en un punto dado, y cuyas bases coinciden con los márgenes laterales del fotograma. (Véase fig. 2.)



3. Composición en diagonal que se subdivide en:

a) Izquierda, en la que las figuras están comprendidas en el área que determina la diagonal que va desde el ángulo superior derecho del fotograma al inferior izquierdo del mismo. (Véase fig. 3.)

b) Derecha, en la que las figuras están comprendidas en el área que determina la diagonal que va desde el ángulo superior izquierdo del fotograma al inferior derecho del mismo. (Véase fig. 4 y el ejemplo adjunto: *La montaña en llamas*, de Luis Trenker.)



CANGACEIRO

En estas dos últimas composiciones, las figuras suelen ocupar, por lo general, las mitades inferiores del fotograma delimitadas por dichas diagonales, es decir, tomando base sobre el margen inferior del mismo.

Aparte los ejemplos reproducidos, pueden observarse composiciones de tales órdenes en los films de autores que conceden altísima importancia a la plástica, como Emilio Fernández o Jean Cocteau, pero cabe hacer resaltar que un exceso en cualquiera de dichas composiciones puede llevar hacia un *preciosismo* nada recomendable a un verdadero autor cinematográfico.

(Texto montado por Juan Ripoll sobre definiciones de Renato May en su libro «El lenguaje del film», Libros de cine Rialp, n.º 1, junio 1957.)

LEONIDA GAFFORIO

TRENTO, SEDE DEL FILM DE MONTAÑA

*Impresión del VI Festival Internacional del
Film de montaña y de exploración " Ciudad
de Trento", 1957.*

Alguien ha afirmado que el cine era el gran ausente de este Festival. Sin llegar a tal extremo, puede decirse no obstante que al gran interés que la manifestación representa para los apasionados de la montaña no corresponde un valor proporcionado de las películas en el terreno cinematográfico.

La máxima calificación del Festival correspondió al film *HOMMES ET CIMES DU PÉROU*, realizado por el francés Lionel Terray. Es un film Kodachrome en 16 mm., de duración una hora 45 minutos, dentro de la categoría de films de montaña. Sin embargo, sólo los últimos quince minutos son dedicados a la montaña (un grupo de cimas del complejo andino del Perú). A criterio de los entendidos, el documento de la ascensión es muy completo y correcto, sin sofisticaciones ulteriores, pero se opina que este «final» no autorizaba a Terray a hacer discurrir su cámara durante más de una hora por los parajes que Grass y Craveri mostraron ya en el *Imperio del Sol*. Por otra parte, el film de Terray adolece de un montaje elementalísimo, que un amateur hubiera procurado corregir en un pequeño film visionable sólo entre amigos. *Hombres et cimes du Pérou* era, a pesar de todo, el mejor film entre los de su categoría, pero no merecía el Gran Premio. Este era el parecer de la mayoría de quienes asistieron al Festival, salvo el de los más conspicuos amantes de la montaña, que se extasiaron con los inmensos bloques de granito de la cordillera.

El segundo premio de la categoría de films de montaña en 16 mm. fué atribuído, con mucha justeza, a *LE MONDE SAUVAGE DE L'ALPE*, de Pierre Bille (Suíza). Con meticulosidad y precisión, a veces excesiva, recoge la vida de la fauna alpina, que muestra en una óptima fotografía en color y acompañada de un comentario funcional. Parece ser que Bille invirtió tres inviernos enteros en esa obra ciclópea (hora y media de proyección).

El tercer premio correspondió a *SKI ET ABIMES*, del suizo Denis Bertholet. Veinticinco minutos de Kodachrome dedicados a mostrar una nueva técnica alpinista, con bellos encuadres.

SINFONIE IN WEISS, del austríaco Oskar Kuhlken, es un film de puro carácter amateur, con un poco de folklore, un poco de escuela de esquí y abundancia de sugestivos paisajes blancos bajo un cielo extremadamente azul.

Hay un premio para el cineísta amateur participante por primera vez en el concurso, que este año ha recaído en el inglés Alfred Gregory por su film *DISTEGHIL*.

Mucho más difícil fué para el Jurado el largo metraje en 35 mm. dentro de la misma categoría de film de montaña. Salvada la primera dificultad con la declaración de desierto para el «Rododendro d'Oro», el segundo premio, «Rododendro d'Argento», fué atribuído a *THE ASCENT*



OF MANASLU, del realizador japonés Gajiro Yamamoto. Film que, siendo indiscutiblemente profesional, hubiera podido hacerse más digno de la tradición cinematográfica de su país de origen. Es comprensible que en una ascensión de siete mil metros el operador más hábil encuentre dificultades para superar ciertos obstáculos relativos a angulación, estudio del detalle y de los primeros planos. Todo el material de este film había sido impresionado originariamente en paso reducido (la ascensión final, con una cámara 8 mm). El montador ha tenido que desplegar toda su habilidad para dar al film la indiscutible validez documentalista que posee. El Jurado ha justificado su premio como sigue: «Crónica sincera y minuciosa de una empeñada ascensión al Himalaya». El premio tiene en cuenta el esfuerzo del productor, la importancia de la empresa filmada, la tenacidad y la pasión de cuantos han colaborado en ella.

El mayor premio para el cortometraje en 35 mm., siempre dentro la categoría «film de montaña», se adjudicó a *LA GRANDE MURAILLE*, montado y comentado por el documentalista italiano Guido Gerrasio, sobre material 16 mm. del cineísta amateur Mario Fantin. Describe eficazmente los veinticinco días de fatigosa y peligrosa marcha de un grupo de alpinistas sobre la cumbre dentada que va desde «Château des Dames», en la cuenca del Breuil, hasta el Monte Rosa, después de haber atravesado el Mont-Cervin.

Fué dividido el segundo premio, en partes iguales, entre *ADDIO ZAMBANA*, del italiano Bruno Rasia, y *FREYER*, del belga Hubert Bastin. El cortometraje italiano describe, en tono patético, la caída de la llamada «Java fría» (precipitación de barro y escombros) sobre un villorrio al pie de la Paganella: Zambana, un paraje que se resiste a morir y que muere lentamente. El belga presenta, en buen cinemascopio y en color, la escalada de dos alpinistas al Freyr, una roca particularmente difícil en la única montaña que los alpinistas belgas tienen a mano.

De la categoría «films de montaña» pasamos a la de «films de exploración». El «Nettuno d'oro» fué declarado desierto y se adjudicó el «Nettuno d'argento», ex aequo, a *SAHARA D'AUJOURD'HUI*, de Pierre Schwabb (Francia) y a *RUF DER GOTTER*, de Dietrich Wawrzyn (Alemania). Dos premios justamente asignados. El film francés es un excelente cinemascopio en color y en 35 mm., denso



Del film *THE ASCENT OF MANASLU*

de interés documental, sobre la labor del hombre en la naturaleza hostil del desierto. Ingenieros, geólogos, operarios, peones, luchando con las mil insidias del Sahara para rescatar a la vida aquella extensión escuálida y anémica. Algunos de ellos pagando con la vida su audacia. Un film bien conducido y bien fotografiado.

El alemán *Ruf der Gotter* es también cinemascopio, aunque con técnica fotográfica y de montaje inferior al precedente, consecuencia en buena parte de las mayores dificultades relativas al lugar donde fué realizado. Una verdadera exploración cinematográfica en las reconditeces de la India eterna y de la moderna India; en las lianas de la jungla y en el laberinto de las grandes ciudades con sus rascacielos. Ese conglomerado fabuloso y moderno, en el cual se mueven trescientos millones de almas, además de fieras, elefantes, vacas sagradas y modernísimos automóviles americanos, es ofrecido al espectador del film con tan convincente realismo que hace perdonables sus errores constructivos y su prolijidad.

Aparte del Jurado Internacional, otro Jurado, designado por la Dirección del Festival, adjudicó algunos premios especiales, entre los que cabe citar la Copa del Club Alpino Italiano al film soviético *IL PICCO DELLA VITTORIA*, de E. Pokrovski, producido en Sovcolor por el «Centro del film de divulgación científica», con música de B. Rubin. Es un bello cortometraje en 35 mm. que ilustra la conquista llevada a cabo por once escaladores chino-soviéticos de una cima de 7.439 metros de altura en la cadena del Tien-Scian en el Pamir.

La sesión retrospectiva de este año fué dedicada a Arnold Fank, gran cineísta de la montaña, nacido en 1889 en Frankental (Alemania). Fank tenía apenas treinta años cuando realizó su primer film *Wunder des Schneeschuhs* (1919) y toda su obra cinematográfica ha tenido como intérprete predilecto la montaña. Hoy, casi a los setenta años, Fank se muestra muy joven y fuerte, con el cabello argentado y unas anchas espaldas. En el Festival se mostró cordial y afectuoso con todo el mundo, y su única preocupación era la de que sus films, viejos de decenas de años, pudiesen aparecer al público de hoy superados en concepción y en técnica. Sin embargo, y que se me perdone la afirmación, quizá absoluta en exceso

pero sincera, los films de Fank han sido los únicos de positiva validez cinematográfica que hemos tenido el placer de admirar en el Festival. *S.O.S. Eisberg* (1932), *Die Weisse Holle von Piz Palu* (1929), *Der ewige Traum* (1943), *Sturme über dem Mont Blanc* (1930), permanecen aún frescos y, a no ser por algún vestido femenino que revela la época, podrían parecer como rodados ayer.

Un periodista le preguntó a Arnold Fank: «¿Qué opinión usted de los films de montaña actuales?» A lo que Fank contestó: «Cuando los veo me entristezco. Si yo hubiese poseído los medios de que se dispone hoy hubiera podido hacer grandes cosas.»

(Traducción extractada de "L'altro Cinema", con la debida autorización.)

LIBRERIA VISOR

ESPECIALIZADA EN CINE

LOS LIBROS MAS DIFICILES DE CONSEGUIR
estarán a su alcance

VISITE NUESTRA LIBRERIA

Encontrará la obra que tanto esperaba sobre:

HISTORIA GENERAL DEL CINE
CINES NACIONALES
ARTE CINEMATOGRAFICO
TECNICA CINEMATOGRAFICA
GRANDES FIGURAS
CINE Y EDUCACION
DIVERSOS
REVISTAS Y ANUARIOS
REVISTAS EXTRANJERAS
LIBROS EXTRANJEROS
NOVELAS LLEVADAS AL CINE

SOLICITE CATÁLOGO

Representantes exclusivos para España:

OFFICE DU LIVRE DE CINÉMA. — Paris
CLUBE PORTUGUÉS DE CINEMATOGRAFIA. — Lisboa
CLUB DU LIVRE DU CINÉMA. — Bruselas

Resérvenos sus compras y nos lo agradecerá. Envíos a España y al Extranjero

LIBRERIA VISOR

Preciados, 11, 3.º - MADRID - Teléf. 21-75-15

EL FILM DE EXCURSIONES Y VIAJES

II. — DELIMITANDO EL GÉNERO

Sentado que el film de excursiones y viajes constituye por sí solo todo un capítulo de cine amateur, nos será muy útil fijar sus delimitaciones y particularidades.

Antes queremos señalar su carácter específicamente amateur. En el cine profesional no existe el film de excursiones y viajes, aunque veamos algún documental que pueda tener ciertas analogías con él. No podemos, en efecto, concebir a un profesional del cine excursionando o viajando como turista en pleno ejercicio de su profesión. El profesional se trasladará donde sea para rodar allí una cinta documental, o bien nos dará el reportaje de un viaje o expedición de interés extracinematográfico; por ejemplo, la de la Kontiki.

Sí, claro; el cineísta amateur puede también, como el profesional, desplazarse a un país, ciudad o paraje determinado para filmar en él un documental, y puede asimismo unirse a un viaje o expedición de interés equis con la intención de obtener un reportaje del mismo. En el primer caso habrá realizado un *documental* y en el segundo un *reportaje*. Pero ni en uno ni en otro podremos considerar su película como film de excursiones y viajes.

Entonces, ¿cuándo un film pertenece al género — o subgénero — de excursiones y viajes? Sencillamente — la lógica lo señala — cuando ha sido impresionado *en ocasión* de un viaje o de una excursión llevados a cabo por el cineísta con un fin primordial distinto: placer, negocios, asuntos familiares..., etc.

Se me objetará que ante el film ya realizado puede ser difícil el discernir si el cineísta lo impresionó durante un viaje efectuado por motivos extracinematográficos o si, por el contrario, planeó el viaje — o la excursión — con el deliberado propósito de impresionar la película. Pero esto entra ya en el matiz subjetivo, y el film obtenido en este segundo supuesto seguirá siendo de «excursiones y viajes» si su realizador lo ha mantenido externamente, en apariencia, en su limitación subsidiaria, o sea en la de una filmación llevada a término durante o en ocasión de un viaje — o de una excursión.

Si el cineísta, por contra, llevado de su prurito cinematográfico como base del viaje, persigue un documental a fondo del lugar donde se ha desplazado, deteniéndose en él el tiempo que le sea necesario para coronar su propósito, entonces habrá realizado un film *documental*; su película no podrá conceptuarse ya como un film de excursiones y viajes.

Y aquí será oportuno retroceder y aclarar un poco el alcance del género documental, a fin de evitar posibles confusiones.

El cine amateur se halla consuetudinariamente dividido, de una manera inmediata, en tres grandes géneros o ramas: el documental, el argumental y el de fantasía. La definición que del documental nos da la UNICA (Unión Internacional de Cine Amateur) es como sigue: «*Integrado por los films cuyo principal interés reside en la*

representación de la vida y cuyo asunto es extraído de varios dominios de las ciencias, la geografía, la industria o cualquier manifestación de la actividad humana.»

El film de excursiones y viajes cabe, pues, en esa definición genérica. Se impresiona directamente de la realidad tal como es, sin artificios escénicos — decorados, iluminación, maquillaje — ni ficciones argumentales. La geografía es su tema.

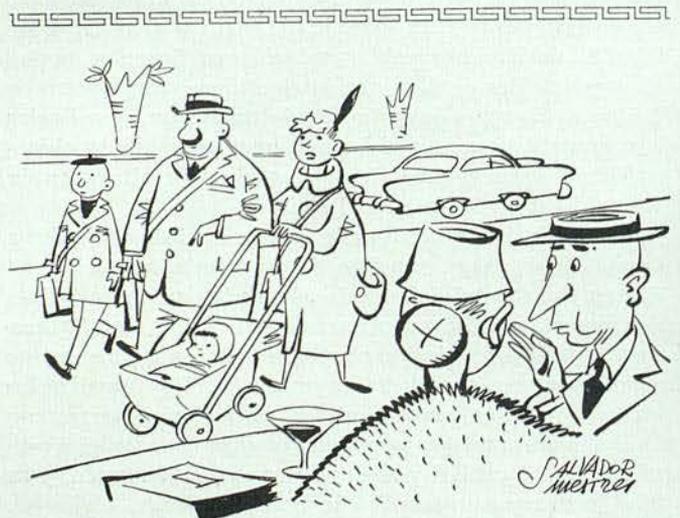
Por lo tanto, cuando utilizamos la palabra «documental» en un sentido lato, *amplio*, como oponente al film de argumento o ficción, el film de excursiones y viajes entra en esta línea divisoria de gran trazo. También el «reportaje» — filmación de unos hechos determinados en el momento de producirse y, por tanto, sin posibilidad de preparación del objeto filmable ni de repetición: como, por ejemplo, una competición deportiva o acto público cualquiera —, el reportaje, decimos, también es documental porque constituye un documento gráfico obtenido de la realidad, de la vida, sin artificio escénico ni ficción argumental. Sin embargo, el reportaje pasa a constituir, por sus peculiares características, un subgénero propio dentro del concepto amplio del documental.

Cuando utilizamos la palabra «documental» en su sentido *estricto*, queremos referirnos a un film analítico — generalmente preconcebido en un guión —, que nos ilustra, que nos documente en forma didáctica sobre una realidad geográfica o humana determinada. (Obras maestras recientes en el género son *Continente perdido*, *El imperio del sol*, *El mundo del silencio*.)

El film de excursiones y viajes, es decir, el film que, por lo menos en teoría, es impresionado *en ocasión* de un viaje o de una excursión, no puede lograr, y hasta sería absurdo que se lo propusiera, ese análisis a fondo de lo que, con su mirada de transeúnte, capta. Por esto deja de ser un documental en el concepto estricto de esta denominación y pasa a formar un subgénero dotado de unas características propias, de las que el cineísta amateur debe tener clara conciencia a fin de intentar exprimirles el mejor rendimiento.

Veremos de examinarlas, Dios mediante, en un próximo articulo.

J. TORRELLA



—Es una familia muy cineísta. El papá filma en 16 mm., la mamá en 9'5 mm., el hijo en 8 mm. y la niña ya impresiona cinta magnetofónica.



Medina Bardón filmando
AGUAS DEL MONASTERIO

El Segundo Certamen de Films de Excursiones y de Reportajes

En realidad, debería llevar dos cifras: 2.º de Excursiones y viajes y 1.º de Reportajes, ya que en su primera edición este Certamen de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña fué solamente de excursiones y viajes, y en esta segunda se le añadieron los films de reportaje, aunque separando ambos géneros en el veredicto. (Véase el fallo en el número anterior de OTRO CINE.)

En el capítulo de «excursiones y viajes» triunfó por partida doble el cineísta murciano Medina Bardón. Sus dos films *AGUAS DEL MONASTERIO* y *LO VI EN IFACH*, fueron los mejores del concurso. Ambos en impecable fotografía de color, poseen el don de una cámara ciertamente expresiva. En especial el primero, *Aguas del Monasterio* (las cascadas y estanques del Monasterio de Piedra), tiene una unidad conceptiva y un desarrollo discursivo perfectos, y sus movimientos de cámara poseen lógica y dan una especial belleza móvil a la rectificación del encuadre. No llevan comentario y su música de fondo resulta apropiadísima. Nos llamó particularmente la atención el fondo musical de *Aguas del Monasterio*, que creaba una extraña asociación ambiental con la imagen, y luego supimos se trataba de un pasaje del gran film documental italiano *Continente perdido*.

Merece ser señalado el considerable avance logrado por Juan Torrens en sus films de gran turismo. *POR TIERRAS DEL MIKADO* posee una estructura lógica, con sus separaciones de lugar por unos rápidos y efectistas encuadres de tren en marcha. La imagen es siempre interesante y abundan los toques humanos. Le falta sol, lo cual no es imputable al cineísta, pero en cambio consigue buenas fotos de luz lluviosa. Lleva un comentario informativo correcto. En *SAIGON* quizá no se lo propuso pero consiguió este cineísta un estupendo ritmo que podríamos llamar «circulatorio». Es una sucesión de tomas de calles en pleno ajetreo de peatones y vehículos, en el

que choca la mixtura de tipismo y cosmopolitismo. En cambio, *BANGKOK*, con sus tomas excelentes, carece totalmente de sentido constructivo.

José M.ª Cardona mantiene su tónica con *UN DIA EN PARIS* y *AQUI FUE...* En la primera haciendo honor al título, renuncia a la monumentalidad y nos da una visión limitada, pero muy viva, de algunos ambientes parisenses. En la segunda, localizada en Peñíscola, intenta captar la huella del rodaje de *Calabuig*. Como es propio en este cineísta, la aguda y cordial penetración humana abunda en imagen y comentario.

Nicolás Gallés ha dado un buen paso con *CASTILLOS DE FRANCIA*. El film, un poco largo, tiene indiscutible interés documental al que coadyuva su digno comentario. Bien el fondo musical a base de clavicémbalo. Junto con Juan Capdevila, firma también Gallés *EXCURSIÓ AL ROSSELLÓ*, film correcto, pero frío.

Los dos films presentados por Manuel Isart, también marcan un notable progreso cineístico en relación a sus anteriores. *UNA RUTA TURISTICA* es como el trailer turístico desde la entrada en España hasta Barcelona. Montaje de planos breves, música dinámica y comentario adecuado. *CANICULA* es un film algo desequilibrado. Su captación del exhibicionismo playero llega a ser obsesiva. Tiene, empero, un intento de montaje en la secuencia de las matrículas de coches y en la irónica ubicación de bañistas por las calles típicas.

Jesús Angulo nos da un buen film de excursión con *MONTSENY*. Supera los motivos familiares de su anterior *Vespa, tardor i Guillerries*, eliminando la aleluya jocosa. Con buena foto y buenos encuadres, mantiene un tempo del que pocos se preocupan en esta clase de films.

NAPOLIS y *ROMA*, de Angel García, pecan ambos del mismo mal: pretenden abarcar la monumentalidad (en Roma) o la nota cosmopolita (en Nápoles) y descuidan en absoluto la vida propia de cada una de ambas ciudades. El sabor especial de las calles de Nápoles, tan caro al cine italiano, no ha tentado a nuestro cineísta. Su Roma es pura arqueología, sin alma que la habite. Hay, en *Nápoles*, unas tomas que dan un curioso efecto de movimiento de mar.



De LO VI EN IFACH

MONASTERIO DE PIEDRA, de Francisco Malagarriga, tiene la mala suerte de enfrentarse con otro film del mismo tema, mucho mejor. No obstante, hay que reconocer que sus valores cinematográficos son leves.

Ha debutado en este certamen J. Ribó con **CARDO I AMB LLAGUT PER L'EBRE**, film deficiente de calidad fotográfica y de toma de vistas (agravado en este aspecto por el escaso campo de visión del 8 mm.), pero con interés temático e innegable esfuerzo como punto de partida. Domina en exceso la visión del interior de la pequeña embarcación sobre el exterior, el río y sus márgenes, que es lo que en realidad interesaba. El comentario oral es masivo y dice cosas innecesarias.

Pasando a la sección de Reportajes, y sentando como premisa la existencia de escasos buenos reportajes en el cine amateur, dadas sus dificultades de obtención, hay que admitir como bastante aceptable el de Roig Trinxant, **CYPRESS GARDENS**. Su punto de mira fué siempre el mismo — forzoso —, pero con sus panorámicas seguras y un cuidado montaje consiguió reflejar la belleza deportiva y espectacular de una competición de esquí acuático en un marco de incomparable decorativismo.

El mismo Roig Trinxant, especialista en el género, presentó **RETORNO**, donde recoge la llegada a Asturias de los españoles repatriados de Rusia. Hay emoción y vitalidad en las imágenes, pero en conjunto adquiere poca consistencia, dada la maestría del autor. Finalmente, con **UNICA 1955** da Roig una impresión parcial, turística, del Concurso Internacional del Cine Amateur celebrado en Angers. Impresión bien lograda, hay que reconocerlo, en algunos pasajes, pero desigual en su conjunto y hasta desigual en el empleo sin más ni más de blanco y negro o de color.

Juan Capdevila consiguió, con **ESTAMPES MONT-SERRATINES**, un bello film en blanco y negro, donde lo de menos es el documento de la *circunstancia* que dió pie al reportaje — la visita de unos «Esbarts dansaires» a la Santa Montaña — y lo de más el sugestivo documento de lo *permanente*, la montaña misma y su constante hervidero humano. La película tiene un buen desarrollo



cinematográfico y ofrece óptimos encuadres. El comentario oral figura dirigido a un hipotético amigo, con lo que rompe la monotonía del comentario al uso.

Sobre el mismo tema montserratense, Salvador Baldé realizó un reportaje que, como tal, debe considerarse frustrado. Su esfuerzo por dar extensión y antecedentes al reportaje de un tema de escasas posibilidades — la entrega de la «Madonina» milanesa al Monasterio de Montserrat por los cineístas amateurs catalanes — resulta malogrado. Permanecen, sin embargo, algunas imágenes de singular belleza cinematográfica — como la alegórica travesía del Mediterráneo por la imagen de la «Madonina» — y una constante preocupación por el montaje.

Otro film con interés cinematográfico pero con escaso mérito como reportaje es **FANTASIA CLASICA**, de Medina Bardón. La parte de auténtico reportaje es breve y de poco relieve. El film atrae por la exhibición del billarista Navarro, mago de las bolas, pero esa demostración del virtuoso, ciertamente pródiga, fué hecha expreso para la filmación, aparte del campeonato, según el propio cineísta honestamente confiesa.

Podría haberse obtenido mejor resultado de la procesión pesquera filmada por dos cámaras (**LA PROCESSION DE SANTA CRISTINA**, de Capdevila y Puigvert). Las tomas revelan falta de espacio y de libertad de movimientos bajo el pie forzado de las embarcaciones. El tema no da el interés plástico que promete. Refleja el detalle ambiental, pero escamotea el esperado espectáculo de la procesión marítima.

CINEMATICA, de Antonio Botella, describe con buena foto y con algunos atrevidos encuadres la excursión realizada a Vich y San Romá de Sau durante el Concurso Nacional de Cine Amateur último. Particulariza con exceso detalles que sólo pueden interesar a quienes tomaron parte en la excursión y le falta, aunque sumario, texto informativo. Podado y explicado, habría hecho un papel mucho más digno.

J. T.



De
**CYPRESS
GARDENS**

"Charles Pathé, inventeur du cinéma amateur, est décédé le jour de NOEL 1957 dans sa propriété Monégasque"



La primera cámara amateur, hoy ya pieza de museo

Si hoy numerosas familias repartidas por el mundo entero tienen la alegría de poder conservar vivos los más bellos recuerdos de su vida bajo la forma de films cinematográficos, se la deben a una de las más brillantes personalidades del cinema francés: Carlos Pathé.

Carlos Pathé, cuyo nombre será siempre sinónimo de cinema, nació en 1863 en Chevry-Cossigny — Sena y Marne — de una familia alsaciana muy modesta.

Se interesó muy pronto por la naciente industria cinematográfica y, en 1896, fundó con su hermano Emilio la Sociedad «Pathé Frères». Tomando como emblema el fiero gallo francés, Carlos Pathé partió a la conquista del mundo.

En 1902 construyó en Vincennes el primer Estudio de cinema y los laboratorios de fabricación de película virgen, en el emplazamiento de las actuales fábricas Kodak-Pathé.

El año 1903 vió erigirse en Joinville Le Point una fábrica dedicada únicamente al revelado y al tiraje de copias. En 1907 creó el alquiler del film y en 1908, el «Pathé-Journal».

Al terminar la primera guerra mundial, previendo la importancia que tendría el cinema en la vida moderna, Carlos Pathé, investigador infatigable, decidió ponerlo al alcance de todos. Sin embargo, el formato de 35 mm. requería el tiraje de contratipos y por ello, demasiado oneroso para ser vulgarizado. El

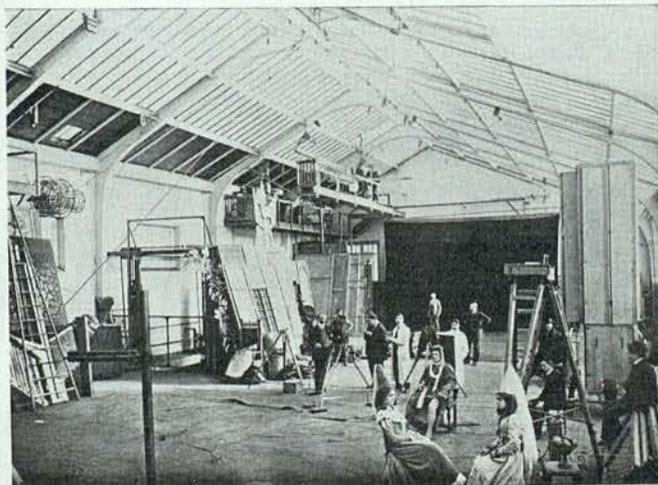


problema se centraba enteramente en la creación de una nueva película, no solamente *inversible* para evitar los gastos de tiraje de copias, sino sobre todo rigurosamente *ininflamable*, a fin de poder ser manipulada sin precauciones especiales.

Carlos Pathé, con sus colaboradores, acometió victoriosamente el problema, y en 1922 fué creada la película *inversible e ininflamable*. Un gran paso había sido dado; pero faltaba todavía la elección de un formato, ya que el 35 mm. profesional resultaba demasiado costoso para el amateur. Carlos Pathé quería, en efecto, que cada uno pudiera hacer cine, como hacía fotografía. Sin vacilar, creó resueltamente un nuevo formato, el 9,5 mm., considerado desde entonces por todos los técnicos como la solución más ajustada a las necesidades técnicas y económicas, pues su formato aprovecha al máximo la superficie de la película.

Una vez resuelta la cuestión del formato, Carlos Pathé se dedicó a la creación de un proyector de tal simplicidad que pudiera ser puesto en todas las manos.

Este fué el nacimiento del célebre PATHÉ BABY, cuyas bobinas no tenían más que 10 metros. Arrastrado a mano gracias a un ingenioso dispositivo de engranajes, el film se inmovilizaba durante la lectura de los títulos, prolongando la duración de la proyección. El genial creador había alcanzado su propósito: llevar el cine al hogar. En 1924, lanzó al mercado una cámara que permitía a cada uno filmar según su gusto. Esta sensacional innovación tuvo una resonancia considerable en el mundo y, si hoy los amateurs filman sus propias películas en 8, 9,5 ó 16 mm., la idea primera provino de Carlos Pathé, de su espíritu creador que supo vencer todos los obstáculos.



El primer Estudio de cinema de VINCENNES (1902)

Con trece films amateurs catalanes, Sagués conquista la admiración de los madrileños

Contacto del Director General de Cinematografía y Teatro y del Comisario de Extensión Cultural con el cine amateur.

Don Felipe Sagués regresa de Madrid cargado de bobinas, de discos y de euforia.

El activo Presidente de la Sección de Cine Amateur del C. E. de C. había metido en su coche un lote de películas escogidas y no conocidas aún en la capital de la Nación y se plantó en la Gran Vía como estandarte del cine amateur catalán.

El mismo nos contará su embajada, de cuádruple objetivo.

PRIMERA ETAPA: LÉRIDA

—De ida hice escala en Lérida, solicitado por la Agrupación Cine Amateur de aquella ciudad para su inauguración del curso 1957-58.

Varias veces nos hemos referido en estas páginas a la joven entidad leridana para que sea ahora necesario presentarla a nuestros lectores.

—Su entusiasmo nuevo y su adhesión a nuestra entidad madre, les hace acreedores a mi mayor simpatía. Por esto me complació poder brindarles una velada selecta de cine amateur.

—¿Programa?

—Empezaba con *Montserrat*, de Delmiro de Caralt, año 1932, como pieza «clásica», y sin transición seguía *Capricho*, de José Mestres, de este mismo año, *Schmelzen*, de Juan Capdevila, y mis *Hibrys* y *Consumatum est*. También figuraban títulos menos recientes: *Fantasia trágica* y *Taras eternas*, de Fité, y *El secreto de unas horas*, de Pruna.

—¿Dónde se celebró la sesión?

—En el Salón de Actos del Casino Principal, por la noche. Antes, a las ocho de la tarde, hubo un coloquio exclusivo para socios, a mi cargo.

—¿Éxito?

—En el coloquio poca cosa podía yo decirles, pero de la sesión, ni por cantidad ni por calidad, podían salir defraudados. Por lo menos no era éste su aspecto ni su actitud.

DOS SESIONES EN EL CÍRCULO CATALAN DE MADRID

—Ya estamos en Madrid. ¿Dónde proyectaste?

—Públicamente, en el Círculo Catalán, donde ya sabes tenemos, con Eusebio Ferré, *vieja gloria*, un cónsul pleno de dinamismo.

—¿El mismo programa que en Lérida?

—Más. Dimos dos sesiones. Una de tarde con *Montserrat*, de Caralt; *El campeón*, de Castellort; *Gessen* y *Consumatum est*, mías; *La frágil felicidad*, de Carlos Puig, y *Ella* de Francisco Font. Y una de noche con *Schmelzen*, de Capdevila; *Taras eternas* y *Fantasia trágica*, de Fité; *La frágil felicidad*, de Puig; *Capricho*, de José Mestres; *Lucas de sangre*, de Francisco Font, y las mías *Hibrys* y *Consumatum est*.

—¿Damos también por descontado el éxito?

—Anota que ambas sesiones estuvieron concurridísimas, a salón lleno. En la de la noche pronunció una charla don Carlos Fernández Cuenca, crítico de «Ya» y Director de la Cinematoteca Nacional, y asistieron muchos periodistas que luego dedicaron interesantes crónicas a nuestro cine amateur en la prensa madrileña.

EN LA DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sagués se muestra satisfecho, naturalmente, de los éxitos de público y de prensa del Círculo Catalán, pero refleja una emoción muy viva cuando nos habla de su *mano a mano* filmico con el Director General de Cinematografía y Teatro, don José Muñoz Fontán.

—¿Le proyectaste todo cuanto llevabas?

—No podía abusar de la exquisita deferencia de don José ni robarle demasiado tiempo. Me recibió en su despacho, donde, acompañado de don Carlos Fernández Cuenca, le proyecté: *Fantasia trágica*, como film de argumento; *Schmelzen* como documental; *Consumatum est* como fantasía, e *Hibrys* como film didáctico de animación.



Del film
FANTASÍA
TRÁGICA

—¿El Director General conocía el cine amateur con anterioridad a esa proyección?

—No solamente lo conocía sino que lo admiraba. Desde su nombramiento ha estado en contacto frecuente con nosotros por escrito y me ha demostrado su interés muy sincero hacia el cine amateur. En otra ocasión proyecté también para él, en la intimidad, varios films seleccionados, de cuya velada se ocupó OTRO CINE. Aun recuerdo la impresión que le produjo *Retorno*, de Enrique Fité, a cuya obra dedicó grandes elogios.

—¿Este segundo contacto del Director General con nuestro cine amateur ha sido fructífero?

—El señor Muñoz Fontán ha reiterado su interés por el cine amateur y ha tenido palabras de estímulo para todos sus cultivadores, ratificando su plena confianza y apoyo a la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña como entidad rectora del cine amateur español.

EN LA COMISARIA DE EXTENSION CULTURAL

Del Ministerio de Información y Turismo — al que corresponde la Dirección General de Cinematografía y Teatro — pasamos al Ministerio de Educación Nacional. Concretamente, al Servicio de Cine Educativo de su Comisaría de Extensión Cultural.

—Aquí entraba por vez primera nuestro cine amateur. Don Julián Juez, Jefe del Servicio de Cine Educativo (y colaborador de OTRO CINE), se halla interesado en la obtención de copias de films amateurs con destino a la Filmoteca de este Servicio.

—¿Proyectaste sólo films documentales?

—Quisieron visionar todo el lote que llevaba conmigo: trece films. También los de argumento y fantasía les interesan, en principio.

—¿Quién vió las películas?

—El Comisario de Extensión Cultural, don Antonio Tena Artigas; el Director General de Enseñanza Laboral, don Guillermo de Reyna; don Antonio Pastor, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Departamento de Filmografía), y don Julián Juez, Jefe del Servicio de Cine Educativo.

—¿Llegasteis a un acuerdo?

—Establecimos unas conclusiones, que he sometido a la Directiva de la Sección, mediante las cuales se salvaguarde el carácter amateur de nuestro cine. Creo que ha de ser un honor para nosotros que algunos de nuestros films figuren en el catálogo de la Filmoteca de Cine Educativo y prestemos así, con nuestra desinteresada labor técnico-artística, un servicio a la cultura patria.

En adelante los cineastas amateurs no tienen ya que temer al número 13.

M.



SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del

Centro Excursionista de Cataluña
Calle Paradís, 10 BARCELONA

II CERTAMEN DE FILMS DE EXCURSIONES Y DE REPORTAJES

Después de cerrada la información del número anterior, fué fallado el Certamen de Films de Excursiones y de Reportajes organizado por segunda vez por esta Sección. En el mismo número anterior se insertó a última hora el veredicto del Jurado y en el presente número se comentan los films participantes.

SESIONES DE EXHIBICION Y REPARTO DE PREMIOS

En los días 15 y 29 de enero de 1958 se han celebrado en el Salón de Actos de la entidad dos sesiones de exhibición de los films premiados en dicho II Certamen de Excursiones y de Reportajes, en la segunda de las cuales se entregaron, además, los premios del mismo. El programa de la primera sesión fué: «Castillos de Francia», de Nicolás Gallés; «Un día en París», de José María Cardona; «Por tierras del Mikado», de Juan Torrens; «Lo vi en Ifach», de Antonio Medina-Bardón, y «Cypress Gardens», de José Roig Trinxant. El de la segunda: «Fantasía clásica», de A. Medina-Bardón; «Estampes montserratines», de Juan Capdevila, y «Aguas del Monasterio», de Medina-Bardón.

VIAJE DEL PRESIDENTE A MADRID

A principios de diciembre de 1957 nuestro Presidente don Felipe Sagúes se desplazó a Madrid con objeto de ofrecer una sesión de cine amateur en el Círculo Catalán y resolver distintos asuntos relacionados con el cine amateur patrio en la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en el Servicio de Cine Educativo del Ministerio de Educación Nacional. En este mismo número puede encontrar el lector interesado un reportaje sobre el tema.

I COMPETICION DE ESTIMULO

Al cerrar esta información ha sido igualmente cerrado el plazo de admisión de films a la primera Competición de Estimulo organizada por esta Sección, en la cual pueden tomar parte los cineístas amateurs que no hayan concursado nunca en el Nacional o que, habiéndolo hecho, no hubiesen superado la calificación de «mención honorífica». Han resultado inscritos doce films que se proyectaron en sesiones de calificación los días 12, 19 y 26 de febrero de 1958.



AGRUPACIÓN FOTOGRÁFICA DE CATALUÑA Sección de Cinema

■ Durante los días 17 y 24 de enero de 1958 se celebraron las sesiones públicas de los films calificados en el III Concurso Social 1957. Y se planteó nuevamente el problema de la insuficiencia de local. Es de esperar se solucione pronto este grave inconveniente.

■ Se han reanudado las «tertulias» de revisión, formación y estudio, en las que nos satisface hacer constar que hemos visto muchas caras nuevas.

■ A los concursos de la Sección del C. E. de C. «II Certamen de Films de Excursiones y de Reportajes» y «I Competición de

Estímulo», ha participado el bloque entusiasta de nuestros cineístas. Y lo han hecho eficientemente, en calidad y cantidad. De los veintinueve films inscritos en el «Certamen», dieciséis eran de socios de la Agrupación. De los doce inscritos en la «Competición», siete lo han sido por socios nuestros. Nos interesa hacer constar que la casi totalidad de nuestros cineístas están afiliados también a la Sección de Cinema del C. E. de C., lo que dice mucho en favor de la gran armonía que existe entre ambas entidades.

(Notas facilitadas por J. Capdevila.)

S. G. JUVENTUD TARRASENSE Sección de Cine Amateur

■ El 23 de noviembre tuvo lugar en el Instituto Francés, de Barcelona, una sesión especial de cine amateur completamente dedicada a la obra cineísta tarrasense. La organización de la misma se debió a la iniciativa del grupo de estudiantes del Instituto denominado «Carrefour». El conocido cineísta amateur barcelonés don Juan Olivé preludeó la sesión presentando nuestros films y señalando que tanto la obra como los autores forman actualmente uno de los grupos más importantes del cine amateur de nuestro país. Se proyectaron las siguientes películas: *Marionetas y Las tijeras*, de Pedro Font; *La laza de café*, *Amar-go revivir*, *Ella y Luces de sangre*, de Francisco Font; *La frágil felicidad* y *Pan, amor y sintonía*, de Carlos Puig. El señor Olivé nos dió a conocer las primicias de un documental sobre el Festival Internacional de Cannes 1957. Confraternizando con nuestros cineístas se hallaban presentes en la sala del Instituto Francés el Presidente de la Sección de Cine Amateur del C. E. de C. señor Sagúes y hermano, y la cineísta señora Olivé.

■ El día 23 de noviembre celebróse en la Agrupación Fotográfica de Cataluña, Barcelona, una sesión de los films de sus socios que participaron en el Festival de Cannes, a la cual contribuyó nuestro cineísta Francisco Font con su film *Ella*, que también fué seleccionado en dicho Festival y premiado dentro de la categoría «Argumentos».

■ El 16 de noviembre visitaron nuestra entidad los componentes del grupo «Gente Joven del Cine Amateur», de Barcelona, Feliu, Juyol, Balañá, Tort y Schaaff. Fueron amablemente atendidos por nuestros cineístas y se estableció una aguda polémica sobre el presente y el futuro del cine amateur, que nacido de la simple diversión familiar está inclinándose por los cauces de una mayor ambición artística. Se proyectaron los films *Profesor se escribe con P*, de Juyol; *El puente*, de Feliu; *Entre vias*, de Balañá, y *La vispera*, de Schaaff y Tort.

(Del boletín de la entidad.)

AMIGOS DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL CINE AMATEUR. Murcia

■ Con motivo de la fiesta de San Alberto Magno, la Facultad de Ciencias de la Universidad de Murcia organizó una proyección de cine amateur, que tuvo lugar en la Casa de la Cultura, con asistencia de numeroso público.

■ El cineísta Luis Margalejo ofreció una proyección privada de sus más recientes films en el local de nuestra Asociación. Estas obras se titulan *Por las altas rías gallegas*, *Paseo compostelano* y *Fallida venganza*.

■ Organizado por la Asociación Fotográfica de Cartagena se ha celebrado en dicha ciudad una sesión de cine amateur murciano, proyectándose films de Medina, Sanz y Oñate.

■ El cine amateur murciano ha estado presente en el II Certamen de Films de Excursiones y Reportajes celebrado en Barcelona, habiendo merecido Medina Bardón los dos primeros premios de films de Excursiones con *Aguas del Monasterio* y *Lo vi en Ifach*.

(De «Enquadre».)

CINE CLUB O. I. R. Cáceres

Entre bromas y veras se ha formado en Cáceres un grupo de aficionados con cámara que suman aproximadamente una veintena con tendencia a continuar aumentando. Estos aficionados se han

constituido en el Cineclub O. I. R. (Obra Interparroquial Recreativa), radicado en el propio Palacio Episcopal. Se trata, pues, de una finalidad mixta, muy laudable, de cine amateur y Cineclub. Celebran una sesión semanal con proyección de películas para su estudio y discusión. Uno de sus primeros acuerdos ha sido el de suscribirse a la revista OTRO CINE.

(Información facilitada por D. Manuel Pérez-Sala.)

CASINO DE LEON Delegación de Cineclub

La Sociedad Fotográfica «Casino de León» tiene diferentes delegaciones, entre las que se encuentran la Agrupación Fotográfica y el Cineclub. La primera fué la iniciadora de los concursos anuales de cine amateur y así se han celebrado cuatro en León, el último de ellos en colaboración con Agora Foto-Cine-Club de Oviedo, acordando entonces que estos concursos anuales se celebrasen en el futuro alternando un año en Oviedo y otro en León y dejando al mismo tiempo la Delegación «Agrupación Fotográfica» todo lo relacionado con el cine amateur a la Delegación de Cineclub. El presente año corresponde a Oviedo la celebración del V Concurso, cuyas bases están en prensa al redactar estas notas.

■ Durante el mes de noviembre, y con motivo de celebrarse el XXX aniversario de la fundación del Grupo Montañero de Peñalba, Delegación también de esta entidad, se proyectaron en cuatro sesiones películas profesionales sobre deportes montañeros (austríacas, suizas e italianas) y una película amateur dedicada a este aniversario y titulada «Peñalba», cuyo autor es don Juan Manuel Roa.

■ El día 4 de diciembre fué renovada la Junta Directiva de este Cineclub, por exigirlo así el reglamento, quedando constituida de la siguiente manera: Presidente, don Luis de Tapia Nogués; Secretario, don Juan Manuel Roa Rico; Tesorero, don Juan Antonio Garro Ugarte; Vocales, don César Llamazares Gómez y don Manuel Fernández Ramos.

(Notas facilitadas por J. M. Roa.)

CONMEMORACIÓN DE SAN JUAN BOSCO

Organizada por varios cineastas amateurs en honor a su Patrón San Juan Bosco, se celebró el día 31 de enero de 1958 en el Salón de proyecciones de la C. J. I. T. (Barcelona) una sesión de cine amateur con el programa siguiente: *Por tierras del Mikado*, de J. Torrens; *El Tibidabo*, de J. Olivé; *Lo Pelegrí*, de L. Llobet Gracia; *La frágil felicidad*, de C. Puig; *Bofetada accidental*, de Q. Parés; *La taza de café*, de F. Font; *La ventana*, de P. Font, y *Fuentes de Barcelona*, de E. Fité. Los dos últimos films eran inéditos y, el de Enrique Fité acababa de ser distinguido con el Premio Ciudad de Barcelona. Esta sesión estuvo muy concurrida.

Por su parte don Salvador Baldé, prosiguiendo en su anual conmemoración de la festividad de San Juan Bosco, organizó su VI Sesión, cuyo programa, dedicado este año a la Sección de Fotografía y Cinema de la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, estuvo compuesto por los siguientes films amateurs: «Reportaje U.N.I.C.A.», «Afán de aventuras», de J. Casas, «Pallars i Ribagorça», de J. Salvans, «Nihil novum sub sole», de S. Baldé, «In an Alpin Brizzards», de Khoji Tsukamoto. (Películas cedidas por la Sección de Cinema Amateur del C. E. de C.).

PAAG. Vich

El grupo vicense fué invitado por la Academia de Ciencias Médicas, de Barcelona, para efectuar en su Sección de Cine una proyección de films amateurs. El programa estuvo integrado por films de los doctores Altés y Cunill, de Jiménez y de J. Ma. Costa.

A LAS AGRUPACIONES Y CLUBS DE CINE AMATEUR

Recordamos a las entidades y secciones de cine amateur la conveniencia de que nos envíen nota de sus actividades dentro de los quince días siguientes al de recibir el número y les reiteramos nuestro consejo de encomendar esta misión a una persona determinada.

CINEMATOGRAFIA AMATEUR, S. A.

La casa especializada



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
PROYECCIÓN

REPARACIONES
MECANICAS
OPTICAS
ELECTRICAS

REVELADO
CONTINUO DE
COMPENSACION
AUTOMATICA
NEGRO Y COLOR

8-9'5-16
TODAS
LAS MARCAS

REVELADOS
INDIVIDUALIZADOS
PISTAS MAGNETICAS

COPIAS
TITULOS
TRUCAJES

REPORTAJES
DE BODAS.
COMUNIONES.
BAUTIZOS.
EXCURSIONES

ENVIOS A PROVINCIAS
FACILIDADES DE PAGO



OTRO CINE convoca su I Concurso de Temas para film amateur

BASES

1.ª La participación en este Concurso es totalmente libre. Los trabajos han de consistir en la descripción literaria (no técnica) de un tema apropiado para ser transcrito en imágenes cinematográficas por un cineísta amateur. Debe tenerse en cuenta que la duración de los films amateurs oscila entre 7 y 30 minutos (cifras aproximadas), y que no contienen diálogo, aunque cabe la posibilidad de contener efectos sonoros. Los temas no han de ser, necesariamente, argumentales.

2.ª Se premiarán con 500 y 250 pesetas, respectivamente, los dos trabajos que reúnan las mejores condiciones para la filmación, sin olvidar su originalidad y sus cualidades humanas. Los trabajos premiados serán publicados en OTRO CINE, así como los que, sin ser premiados, se consideren dignos de su publicación. Estos serán remunerados con 100 pesetas.

3.ª Los originales, escritos a máquina, a doble espacio y a una sola cara de una hoja tamaño folio, llevarán la firma y señas del autor y se enviarán a OTRO CINE (Concurso Temas), calle Paradís, 10, Barcelona. El plazo de admisión terminará el 15 de junio de 1958.

4.ª Todos los trabajos publicados (premiados o no), quedarán a libre disposición de los lectores de OTRO CINE para su realización cinematográfica, sin otra condición que la obligatoriedad de ponerlo en conocimiento del autor, a través de la Redacción de esta revista, y de hacer constar en las portadas del film la paternidad del tema y la circunstancia de haber sido premiado o seleccionado en el I Concurso de Temas de la revista OTRO CINE.

Barcelona, marzo de 1958.

XXI Concurso Nacional de Cine Amateur (1958)

Recordamos a nuestros lectores que el plazo de inscripción termina el 26 de marzo de 1958 y el de entrega de películas el 23 de abril. Consúltense las Bases en el núm. 28 de OTRO CINE.

Premio de Cine «Ciudad de Barcelona» 1957

El día 26 de enero de 1958, aniversario de la Liberación de la ciudad, fué adjudicado el Premio Ciudad de Barcelona, de Cinematografía, entre los de otras disciplinas artísticas que concede anualmente la Exema. Corporación Municipal. Entre los diez films aspirantes al Premio, de los cuales tres eran profesionales y siete rodados en paso reducido, el Premio fué otorgado al film amateur *Fuentes de Barcelona*, de Enrique Pité, de Mataró, figura de relieve internacional, con varios primerísimos premios en la UNICA y en el Festival de Cannes, que no es necesario presentar a nuestros lectores. El premio fué adjudicado por la gran mayoría de seis votos contra uno en blanco. Otros dos films, también amateurs, llamaron la atención del jurado, el cual recomendó a la Corporación la adquisición de sendas copias; uno, *Caballos en la ciudad*, de Juan Olivé Vagué, por su interés para

el Archivo de la ciudad, y otro, *Su primera victoria*, de Salvador Baldé Oller, por su valor emotivo y moral. De los tres films de 35 mm., dos eran reportajes (visita de los vespistas internacionales a Barcelona e inauguración del Estadio del F. C. Barcelona, respectivamente) y el film restante era de argumento.

El Jurado estaba integrado como sigue: Presidente, don Emilio Martínez de Laguardia; Vocales, don José Arraut, don Esteban Bassols, don Jorge Torras, don J. M. Costa Velasco, don Horacio Saenz Guerrero y don Salvador Rifá; Secretario, el de la Exema. Corporación Municipal.

II Certamen de Cine Amateur

Casa de la Cultura, Cáceres

De interés para los aficionados de Alemania y Bélgica

Este Certamen, que tendrá carácter iberoamericano, se celebrará el próximo mes de septiembre. Por coincidir su celebración con el cuatricentenario de Carlos V, se establece un Premio especial para la mejor película sobre el Emperador o sobre las ciudades en que vivió, a cuyo Premio se invita a los aficionados alemanes y belgas que deseen concurrir.

Para información: Casa de la Cultura, Plaza de la Concepción, núm. 2, Cáceres (España).

UNICA

Concurso Internacional 1958

Este año el Congreso y el Concurso Internacionales de la UNICA se celebrarán en Alemania (Bad Ems) del 4 al 10 de octubre. La organización corre a cargo de la Unión de los «Bund Deutscher Film-Amateure e. V.»

“SOUVENIR” DE CANNES

Diez días en el Festival del Film Amateur

Por exceso de original tuvimos que retirar de nuestro número anterior, a última hora, la presente crónica que hoy resulta ya un poco pasada, pero, dado el relieve del Festival Internacional de Cannes y el felicísimo papel jugado en su última edición por el cine amateur español, no queremos dejar de publicarla.

Se presentaron al Festival más de doscientos films, de los cuales fueron seleccionados por el Comité correspondiente ochenta y dos. Estos son los que vió el público y se sometieron a la consideración de un jurado calificador integrado por: M. Le Chevalier (Francia), presidente; M. Memory (EE. UU.), M. Davy (Dinamarca), M. Blattner (Suiza) y M. Polacek (Checoslovaquia).

Las sesiones empezaron el día 8 de septiembre y terminaron el 16. Asiste a las mismas muchísimo público, calculándose el aforo del Palacio de los Festivales en unas 1.500 personas.

Mereció el Gran Premio del Festival el film *Le volcur chausse 42*, color, 16 mm. de Ramón Martí Farreras — un nombre más catalán que francés, que luego resultó, efectivamente, ser catalán —. Indudablemente fué éste el mejor film del Festival.

Destacaron, por orden de proyección, los siguientes films. *Naissance d'un decor*, Premio al mejor documental en 9,5 mm. *La grande fontaine*, Copa del film de montaña. *Bride and groom*, film inglés admirable, realizado con una mezcla de expresión que pudiera ir desde el dibujo animado hasta el normal desarrollo, interpretado por personajes reales y lleno de gags acertadísimos. (Mereció la Copa del film de Vanguardia). *Jungadeiros*, Copa de Argumentos. *Le jour ne se lèvera jamais*, film muy interesante, que a nuestra modesta opinión merecía la atención del Jurado. *Châteaux en Bavière*, Copa de films de Viaje. *Berceuse pour Goya*, Copa de la Canción Filmada. *Absence*, blanco y negro, Copa de Argumento puro. *C. Q. F. D.*, blanco y negro, premio a la mejor interpretación. *Le aventure dell'altro To*, Copa de Argumento humorístico. *Amour, amour*, Copa del film familiar.

Le lapin rose, Copa del Dibujo animado. *La porte du soleil*, no apreciado por el jurado pero considerado por nosotros de interés por la forma original de presentar el documental de una ciudad. *Konflikt*, Copa de Argumentos y, técnicamente hablando, lo mejor del Festival. *Flore et faune de nos Alpes*, Copa a la mejor fotografía. *Horizons blancs*, Copa del Argumento Dramático. *L'âge d'or espagnol* realizado por un religioso, el Padre Vandevorde, quien nos hizo ofrecimiento de una copia a cambio de nuestro documental sobre esmaltes, por lo que posiblemente lo veremos en España. Mereció muy justamente el premio al mejor film de arte. *A 5.700*, premio Fantasía, de extraordinaria realización y colorido.

De la participación española merecieron premio *Caballos en la ciudad*, de Juan Olivé, (documentales) y *Ella*, de Francisco Font (argumento dramático). Estos dos films, juntamente con *Las tijeras*, de Pedro Font; *Adventum*, de Jorge Feliu; *Artesanía del abanico*, de Emilia M. de Olivé, y *Schmelzen*, del autor de esta crónica, consiguieron para nuestra patria el Premio a la mejor selección extranjera.

En la sesión de gala, con un programa formado por varios «Grandes Premios» de Festivales anteriores, figuró el film español *El campeón*, de Castellort, cuyo desarrollo y humor fueron ampliamente aprobados por el público.

Antes, entre y después de las proyecciones, menudearon excursiones, visitas y fiestas. Recepción en el Ayuntamiento de la ciudad, con la presencia del entonces Ministro de Información M. Soulié. Excursiones a Montecarlo, Niza, Mónaco... con visitas consiguientes, recepciones, comidas y folklore provenzal.

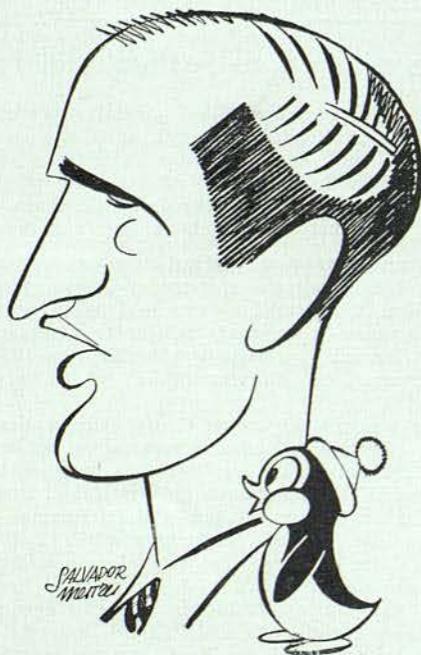
Y, como dijo el Dr. Schmidl, presidente del Festival: «El X Festival ha terminado. ¡Viva el XI Festival!»

Undécimo Festival al que los españoles tenemos la obligación de acudir, con más entusiasmo y con mejores films, que todo es posible, ya que allí nos esperan con la atención fija en nuestra obra y no debemos defraudarles.

Nuestros cineístas tienen la palabra.

J. CAPDEVILA NOGUÉS

**EL CINEÍSTA,
SU MASCOTA
Y SU
CARACTERÍSTICA**
por
Salvador Mestres



El cineísta: CARLOS PUIG VILANOVA.

Su mascota: Billy Milly.

Su característica: Un gran sentido del humor al estilo latino, unido a una clara visión cinematográfica sin complejos ni complicaciones.

I Muestra de Cine Amateur Español

«Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», de Murcia, ha organizado con éxito una primera «Muestra de Cine Amateur Español», a la que, gracias a la extraordinaria corriente de simpatía que se ha venido creando entre cineístas murcianos y catalanes, éstos prestaron su valiosa colaboración con un lote de películas extraordinarias por su calidad.

Los films participantes se proyectaron en dos sesiones públicas, el 24 y el 25 de enero, en cuyos programas figuraban títulos de tanta consideración en la historia del cine amateur como *Memmortigo*, de Delmiro de Caralt (1934); *El hombre importante*, de D. Giménez Botey (1935); *Pregària a la Verge dels Colls*, de L. Llobet Gracia (1948); *Fantasia trágica*, de E. Fité (1950); *Golas*, de Pedro Font (1951), y los recientes *Las tijeras*, del mismo Pedro Font; *Hybris* y *Consumatum est*, de Felipe Sagúes; *Capricho*, de José Mestres, además de varios documentales de G. Pérez Rius y Juan Torrens, y de algunos films murcianos.

Ante la categoría, ya reconocida en competiciones nacionales e internacionales, de varios de dichos films, la entidad organizadora decidió no nombrar un Jurado calificador. Se adjudicó una medalla de honor a cada uno de los cineístas participantes, como recuerdo, y se ofrece a la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña el trofeo que estaba destinado al «Gran Premio» de la Muestra, para que sea concedido en el próximo Concurso Nacional, con la aplicación que mejor se estime.

Del editorial de «Enquadre» (núm. 12, enero 1958) reproducimos:

«...No podemos dejar de agradecer desde estas páginas la valiosa y entusiasta colaboración de los cineístas catalanes que la han hecho posible. Nuestros cineístas, nuestro público aficionado, han vivido unas horas gratísimas, contemplando los films presentados. En este editorial nos limitamos a señalar dos hechos sumamente halagadores: el interés con que la Prensa murciana ha acogido esta manifestación cinematográfica y el entusiasmo con que los espectadores han acudido a las sesiones, haciendo insuficiente la capacidad del amplif. local.»

I Concurso Nacional de Guiones de Cine Amateur

«Agora Fotocine-Club», de Oviedo

Admisión de originales: Hasta el 20 de mayo 1958.

Premios: Medalla de honor, de plata, de cobre y menciones honoríficas.

Filmación: Los guiones premiados pasarán al archivo de la Entidad y no se podrá hacer uso de ellos sin el permiso de los autores, quienes conservarán todos los derechos sobre sus trabajos.

Solicítense las Bases completas a la Secretaria de la Entidad, calle Santa Susana, 35, Oviedo.

V Concurso de Cine Amateur

«Agora Fotocine-Club», de Oviedo,
y Cine Club del Casino de León

Con retraso para su inserción con tiempo oportuno, hemos recibido la convocatoria de este Concurso, en el que pueden participar todos los cineístas amateurs españoles. El plazo de inscripción terminó el 28 de febrero 1958.

V Concurso Regional de Cine Amateur

«Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», de Murcia

Pueden participar en esta competición los cineístas amateurs españoles residentes en las provincias de Valencia, Alicante, Castellón, Murcia, Albacete, Almería, Granada y Málaga.

El plazo de inscripción termina el 20 de marzo de 1958.

Solicítense las Bases en el local de la Asociación: Glorieta de España, 1, Murcia.

NOMBRES NUEVOS DEL CINE AMATEUR

ANTONIO BOTELLA BASELGA. — Surgido de la Agrupación Fotográfica de Cataluña por su afición a la fotografía, filma desde 1953 y está adscrito actualmente a las dos Secciones de Cinema (Agrupación Fotográfica y CEC). Ha filmado en 8 y 16 mm. Sus films, como él mismo advierte de modestas proporciones, son: *Monasterio de Piedra*, *Fantasia miniatúra*, *Bañolas*, *Peñíscola*, *Cinemática*. Piensa seguir filmando por placer en 8 mm. dada su manejabilidad y economía, pero quiere intentar algún ensayo en 16 mm. para ver de concretar posibilidades propias, considerando que el cine, cualquiera que sea su modalidad, las ofrece bonísimas como medio de expresión actual. El señor Botella nació en Barcelona el 16 de abril de 1908 y reside en la misma ciudad, ejerciendo su profesión administrativa.



FERMIN MARIMON. — Nacido en Prat de Llobregat el 15 de octubre de 1932, sigue viviendo en la misma localidad, dedicado al comercio. Ha coqueteado con muchas aficiones: dibujo artístico, delineación, música y cine. Siente amor por todo arte animado por la ilusión y la poesía. Afirma su poca afición al teatro. Filma desde 1950 ó 51 como colaborador, y por cuenta propia desde 1955, en 9'5 mm. y cultivando todos los géneros con igual cariño. Con *Ballet burlón* tiene medalla de plata en el Concurso Nacional de 1956 y tercer premio de fantasía en el I Certamen de San Sebastián. Con *Cuento de Reyes* y *Okay, Mercurio*, medallas de cobre en el ya citado Concurso Nacional de 1956. Pertenece a la Sección de Cinema del C. E. de C. y entre sus proyectos ocupa un lugar preferente especial el de ahorrar dinero y casarse.



MANUEL ISART SUBIRACHS. — Nace en Barcelona, el 12 de abril de 1906 y aquí sigue viviendo en el ejercicio de su profesión de contable. En 1954 empieza a filmar en 8 mm. y lleva ya presentados varios films documentales en los concursos de la Agrupación Fotográfica y del Centro Excursionista de Cataluña, a cuyas Secciones de Cine Amateur está adscrito. He aquí su filmografía: *Week-end en Cadaqués*, *Fuentes y surtidores*, *Primavera en Barcelona*, *Cap de Creus*, *Montserrat* (reportaje de la entronización de la Virgen «Moreneta» en la cima del «Cavall Bernat»), *Ruía turística* y *Diades populars de Barcelona* (éste último presentado al Premio «Ciudad de Barcelona»). Isart nos observa que todos los documentales que lleva filmados, como los que tiene en proyecto, están orientados a dar a conocer o poner de relieve bellezas, particularidades o aspectos interesantes de nuestra patria. Y añade: «¡Lo difícil es conseguirlo!»

DOMINGO Y SANTIAGO VILA CODINA. — En estos dos hermanos se repite el caso del realizador francés Jean Renoir, hijo del famoso pintor del mismo apellido. Ellos también son cineastas — pongamos, por ahora, aprendices de cineasta — e hijos de pintor: el eminente paisajista catalán Juan Vila Puig, de la Real Academia de San Fernando. Nacidos ambos en Sabadell, como su padre; el mayor, Domingo, el 17 de marzo de 1925, y el menor, Santiago, el 1 de abril de 1931. El primero reside actualmente en Barcelona, pero ambos son continuadores de la industria textil fundada en Sabadell por su abuelo materno.

Vamos ahora a la ficha cinematográfica individual:

Domingo Vila filma desde enero de 1955, en 8 mm. Se presentó por vez primera al Concurso Nacional de 1957 y tuvo sendas menciones honoríficas con *Obsesión* (argumento) y *Peñíscola* (documental). Dice que está realizando otro film documental para el concurso próximo. Practica, además del cine amateur, la fotografía y el esquí.



Santiago Vila filma desde abril de 1955 y también concurre por primera vez al Concurso Nacional de 1957. Tuvo medalla de cobre y premio al fondo musical mejor seleccionado por su film *Toledo*. Actualmente tiene en ensayo un film de fantasía en el que asegura poner todo su entusiasmo. Las aficiones de este Vila *junior* son asaz diversas: toca el violín y la viola, construye ferrocarriles en miniatura, fotografía y filma. Su melomanía le ha llevado a la presidencia de la delegación de Juventudes Musicales.

Ambos hermanos pertenecen a la Sección de Cinema Amateur del C. E. de Cataluña.



No como «oferta», sino como divulgación y confrontación, publicamos las sinopsis de dos films amateurs participantes en el último Concurso Nacional.

Ambos son de José Luis Pomarón (Zaragoza), de quien ya en el número 28 dimos a conocer «Hombre-Dios», habiendo sido realizado el segundo en colaboración con Antonio Artero.

«DESEO DE CRISTAL»

En el hombre existe siempre la ilusión de alcanzar un «deseo». Un «deseo» que rara vez consigue estrechar entre sus manos. Y si lo consigue, caprichosamente, por el hecho de poseerlo perderá para él la fascinación que antes le atraía, quebrándose entre sus manos como cristal de hielo.

En «Deseo de cristal», el hombre se afana en buscar y alcanzar el deseo que le dará la felicidad. Deseo simbolizado por el sonido que produce una copa de cristal al ser golpeada con el dedo.

Después de conseguido, el hombre se recrea en él seguro de su posesión; mas éste, frágil y escurridizo como el agua, desaparece de entre sus manos.

Una reja de cristal se interpone entre él y el «deseo», como un imposible.

Las secuencias de la bailarina, copas que danzan hasta romperse entre sí, copas que se mueven solas y reflejos de luz en el agua, simbolizan la filigrana sutil y frágil que tejen a su alrededor los deseos que nunca podrá alcanzar.

De nuevo vuelve la copa a sus manos, mas éstas, torpes por la emoción y el deseo de poseerla, la tiran rodando todo a lo largo de la mesa, hasta llegar al final de ésta entre dos filas de «deseos», yendo a romperse contra el suelo.

El hombre recoge del suelo el trozo más grande de la copa y lo prueba golpeándolo con insistencia. Espera con anhelo que surja el sonido que hará nacer en él un nuevo «deseo».

«CONTRAPUNTO»

«Contrapunto» por su temática está dentro de lo esencialmente simbolista. Esa MUJER cargada de añoranzas e insatisfacciones es sólo eso: símbolo. Ese HOMBRE, mero objeto, no podrá conseguir exhalar humanidad. Luego ambos tratarán de ocultar tras unas máscaras (símbolo sobre símbolo) la naturaleza de su esencia, quizá por timidez o ansias de proyección de pésima perspectiva. Mas, como falso, poco tardará en derrumbarse el inútil refugio. Él y ella poseerán — un instante tan sólo — conciencia de sí mismos, de sí mismos y de su circunstancia... Las máscaras, símbolo central, seguirán ahí en espera de una mano nerviosa...

Montaje, montaje y montaje ha sido el lenguaje cine-

matográfico empleado. Experimental por lo que de búsqueda, inquietud y ensayo significó para los realizadores. Contrapuntos de imagen, ritmo y temática de las secuencias.

Contrapunto a la circunstancia creada es la persecución de las palomas machos a la hembra. Brutal, erótica, sí, pero...

Por último, un contrapunto musical (melodías disonantes) audaz.

Fotográficamente, se buscó la luz que armonizase con la naturaleza del plano.

Un film amateur sobre «Platero II»

«Platero II», el gracioso borriquito subastado por Radio Juventud de Murcia, en su campaña pro Valencia, se está convirtiendo en un personaje importante.

Madrid, Barcelona, Valencia, han recibido su visita. Sus fotografías — cotizadísimas — se han distribuido por toda la Península. Y hasta la televisión ha reclamado su presencia. «Platero» fué entrevistado por la TV madrileña, siendo «doblada» su voz por el mismo actor que hizo hablar a la mula «Francis».

El cine amateur también lo recogió en sus cámaras tomavistas. El film más completo sobre «Platero II» ha sido obra de Fernández Marcote, con quien dialogamos:

—¿Cómo nació la idea de un film amateur sobre «Platero»?

—Pues de una manera casual. Me quedaban unos metros de celuloide en la cámara y se me ocurrió tomar unos planos del borriquito, que ya empezaba a ser conocido a través de la radio. Luego vino lo de la cabalgata: «Platero» salió por las calles de Murcia, recogiendo donativos en sus alforjas. Y yo seguí tomando escenas de todo esto.

—¿Y después?

—Después, se organizó el Festival del Teatro Circo. «Platero» andaba por las 110.000 pesetas en la puja. Ya era famoso en España. En el Circo filmé muchos metros: la subida del borriquito al escenario, la subasta de varios objetos, las intervenciones del locutor Adolfo Fernández... También sale en el film Carmen Sevilla, naturalmente.

—¿Cuándo veremos el film?

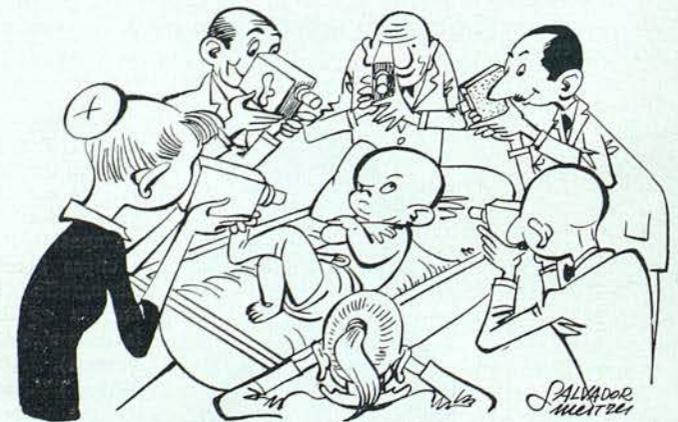
—En cuanto termine las operaciones de montaje, en las que estoy metido ahora.

—¿Proyectos inmediatos?

—Terminar otra película que tengo a medio hacer. Se titula «Murcia por Valencia». Recojo en ella muchos aspectos de la subasta y de la «batalla del barro».

Fernández Marcote deja de hablar y echa mano a la acetona. «Platero» nos mira desde los minúsculos fotogramas.

(De «Encuadre», núm. 11.)



—¡Esperen, que cuando yo sea mayor tampoco les daré un momento de reposo!

EL CINE AMATEUR



EN SU SALSA

Comentarios con o sin malicia

■ M. Janne Emile, 46 Avenue Général Bernheim, Bruxelles (Bélgica), somete a los cineastas amateurs españoles el intercambio de films en color y en 8 mm. Le interesan los siguientes temas: Gerona, Barcelona, Costa Brava, Costas de Garraf, Tarragona, Valencia, Málaga, Tarifa, Tetuán, Ceuta y una corrida de toros.

■ José Mestres, el original cineasta de *Angulos y polichinclas*, *Nocturn*, *Forma*, *color y ritmo* y *Capricho*, a pesar del positivo interés de cada una de sus películas, por defectos de ritmo o de lo que sea, no ha conseguido con ninguna de ellas la suspirada medalla de honor. Esto produce en el ánimo de Mestres una especie de «complejo de medalla de plata», a despecho de que este último año con *Capricho* ha entrado en el olimpo de la internacionalidad. Parece ser que por culpa de este considerarse a sí mismo como «medalla de plata perpetua», Mestres no se ha sentido dispuesto este año a realizar un nuevo film ambicioso. Según nos dice, va a presentar tan sólo un documental. ¡A lo mejor el nuevo género le proporciona la ansiada medalla de honor!

■ Fuimos invitados a una sesión en la que la llamada «gente joven del cine amateur» dió a conocer públicamente, en diciembre de 1957, sus nuevas obras, las realizadas desde su ruidosa escisión del C. E. de C., va para dos años. Antes, cuando la gente joven pertenecía al C. E. de C., presentaba cada año nuevas e interesantes películas al Concurso Nacional. Ahora, en casi dos cursos de separación, ha estado tan ocupada en escribir artículos contra el *otro cine*, o sea el cine de los otros, que ha filmado poco y además parece que sin entusiasmo. El programa de la sesión a que nos referimos —expectante reaparición de la rebelde juventud— tuvo que ser reforzado con los mejores títulos de su producción ya conocida, y es únicamente por ellos que valía la pena perder la noche. Y conste que no lo decimos solamente nosotros.

■ Este Juan Olivé es un hombre extraordinario. Lo de la escasa difusión del cine amateur para él es un mito. Sus películas y las de su señora son tan solicitadas como pueden serlo las de la señorita Sofía Loren, pongamos por caso. No hay semana en que no nos sorprenda con una exhibición de sus films en lugares distintos, y, algunos, francamente insospechados. Ya en la «Salsa» anterior dimos cuenta de su proyección, como ingreso, en el «Arca de Noé». En el mes de diciembre dió una sesión en el Museo del Arte Escénico, del Instituto del Teatro, con unas palabras de presentación a cargo del Director del mismo, don Guillermo Díaz Plaja. Se trataba de dar a conocer allí, especialmente, el film «Escuela de ballet», sobre la actividad coreográfica de Juan Magriñá, profesor del Instituto del Teatro. Esto no tiene nada de sorprendente. Lo que sí resulta sorprendente es la sesión celebrada en las Caballerizas de la Policía Montada del Ayuntamiento barcelonés. ¡Sí, señores!: en las caballerizas, ofreciendo a los invitados y a los caballos el film, entre otros, «Caballos en la ciudad», premiado en Cannes. No podía negarse que el lugar escogido para esta proyección no fuera apropiado. No existía mejor ambiente para un film sobre caballos.

■ Nos escribe don Saturnino G. Menéndez, Apartado 9, Gijón, manifestando sus deseos de mantener contacto con algún cineasta que, como él, filme en 9'5 mm. Mucho celebraríamos que gracias a la publicación de esta nota nuestro amigo recibiera algún ofrecimiento epistolar.

BANDA SONORA

Inauguramos hoy esta sección dedicada al estudio y comentario de obras musicales de reciente grabación, con explicación de sus características, a fin de que los cineastas amateurs las conozcan con el suficiente criterio, para poder escoger adecuadamente la música de sus films. Esperamos que esta BANDA SONORA —aunque destinada sólo a la música, el clásico «sonoro» del film amateur— sea del agrado de nuestros lectores y les ayude en su nada fácil tarea de escoger el acompañamiento de sus películas.

«EL MAR», de Claude Debussy

Marca: DECCA RGD 50084 — 50085 — 50086

Intérprete: Orq. de la Suisse Romande bajo dirección de Ernest Ansermet

Grabación: 78 r.p.m.

COMENTARIO:

Consta esta obra de tres cuadros concretos con expresivos títulos: «Del alba al mediodía, sobre el mar», «Juego de las olas» y «Diálogo del viento y el mar».

«Del alba al mediodía sobre el mar»: Refleja este cuadro el ruido del mar, la curva del horizonte, el viento en las hojas, y el grito de un pájaro; estampas que nos producen múltiples impresiones, y, de pronto, inconscientemente, uno de esos recuerdos que se imponen por sí solos en el lenguaje musical. Es la propia armonía del cielo matutino del Mediterráneo, con un leve matiz de la brisa que se levanta, la suavidad de las olas rompiendo en la orilla, unas velas en el horizonte, y un movimiento, lentamente en crescendo, que se va animando paulatinamente en un trabajo de maravillosas sonoridades.

«Juego de las olas»: Un scherzo gracioso reproduce los variados movimientos sonoramente traducidos de las olas suaves del mar azul. Ritmos ondulados, poco confusos, en un movimiento claro y preciso. Unos arpeggios son las mismas olas que avanzan suavemente hacia la costa. Un golpe de trompeta nos ofrece un fuerte rayo de sol, que rompe las nubes proyectándose sobre el horizonte. La flauta hace oír su canto, y en él parece reflejarse la suave brisa de la tarde.

«Diálogo del viento y el mar»: Es éste el más acabado de los tres esbozos. Debussy pretende culminar la obra con un final en el que toda la magnificencia de la Orquesta es puesta en juego. Las melodías se recortan, y la armonía pierde la modalidad de su división en pequeños grupos, para confundirse en un todo, de potente sonorización. Reaparece el tema que en el primer esbozo cantaban las trompetas y el sonido solemne de la viola.

En total, un modelo de perfecta instrumentación, como ciertos pasajes, en que la cuerda llega a dividirse en quince partes.



Del film CABALLOS EN LA CIUDAD



Bru. La publicación tiene cierto «ángel» que la hace atractiva y simpática, y creemos consiste en su equilibrio entre lo intelectual y lo informativo. Ciertamente, no puede encasillarse en ninguno de los dos tipos de revista de cine que se publican en España: la minoritaria y la francamente comercial. Esta difícil actitud suya puede llenar un ámbito y no dudamos que lo hará. Hacemos votos para que se mantenga *fiel a sí misma*.

THE MOVIES. Richard Griffith y Arthur Mayer. Simon-Schuster, New York, 1957. 446 págs. — Nos llega este reciente volumen de los dos conocidos tratadistas cinematográficos, que es una completa y amenísima compilación de cuanto pueda interesar anecdótica y temáticamente en la historia del cine. No es, pues, una historia del cine al uso, sino una visión gráfica y flexible de la misma, lejos de apriorismos y de clasificaciones siempre discutibles. Dividida en seis grandes capítulos, desde el nacimiento del cine hasta la postguerra, es una historia eminentemente gráfica del mundo de Hollywood y de sus repercusiones en América. Curiosísimas son las secciones reservadas, por ejemplo, al nacimiento del cine, a Greta Garbo, a las felices caracterizaciones de Lon Chaney, al «western», etc. Notabilísimo también el criterio de los autores de brindarnos una historia del cine que entrara por los ojos, sin lecturas farragosas, una historia del cine hecha para ser «vista» y, además, editada con tanta pulcritud que la hace apta, no sólo para el cineasta consumado o el investigador, sino también para el bibliófilo más exigente.

EL CINE JAPONES. Shinobu y Marcel Giuglaris. Editorial Rialp, Madrid, 1957, 221 págs. — Este nuevo volumen de la Colección de Libros de Cine que dirige el Cine Club Monterols de nuestra ciudad, nos descubre un mundo hasta ahora ignorado para nosotros. Escrito con una soltura y un garbo fundamentalmente periodísticos por este matrimonio mixto — un francés y una japonesa —, nos ofrece la oportunidad de conocer de cerca y a fondo este cine japonés que nos ha maravillado con las dos películas felizmente llegadas hasta nosotros — «Rashomon» y «La puerta del infierno». Los Giuglaris nos describen, no sólo la fabulosa historia y el desenvolvimiento del cine japonés, sino también el estudio económico de su producción, las condiciones de trabajo de sus cineastas, las características de sus temas, su relación con el «kabuki» tradicional, y sabrosas anécdotas de actores y actrices, todo lo cual deja admirado al lector de nuestras latitudes, que no podía sospechar siquiera la existencia de esta industria en un país lejano. Enriquecen el volumen unas breves y documentadas fichas sobre grandes actores y directores, así como una treintena de bien escogidas ilustraciones.

JAMES DEAN, EL INADAPTADO, Yves Salgues. Editorial Albor, Barcelona, 1957, 220 págs. — La extraña personalidad de James Dean, un «héroe» de nuestro tiempo, ha dado pie a muchas versiones anecdóticas y literarias, y de entre ellas nos llega hoy esta obra del novelista francés Yves Salgues, poseedor de un estilo vivaz, quien nos da una visión aguda de la breve vida y del temperamento del malogrado y popular actor. Biografía novelada con acierto, tal vez un poco superficial, porque no profundiza en el íntimo secreto — de difícil alcance, por otra parte — de la atormentada personalidad de su héroe, pero que, sin embargo, nos ofrece de él un perfil vivo, que va tomando cuerpo a lo largo de la narración, cuajada de anécdotas y de una copiosísima documentación que hacen del libro un curioso documento, no sólo del biografiado, sino también sobre la juventud de nuestros días y del ambiente de Hollywood. Un libro eminentemente ameno y hasta cautivador, dada la personalidad del biografiado, y que viene valorado por varias fotografías y unos breves apéndices que contienen frases y pensamientos del propio James Dean, y opiniones que han dado de él artistas y personalidades que le conocieron, entre ellos Elizabeth Taylor, Gary Cooper, Nicholas Ray, Edna Terber y George Stevens.

«ARCINEMA». — Hemos recibido en gentil intercambio todos los números publicados por «Arcinema», nueva revista que edita y dirige en Barcelona nuestro particular amigo don Joaquín Soler

LA ENCICLOPEDIA DEL FILM CIENTIFICO. — Entresaca-
mos de la revista «Forschungsfilm» la siguiente nota: «Más de una vez hemos tenido ocasión de señalar en las páginas de estos cuadernos los progresos de la Enciclopedia del Film Científico. Hemos señalado con insistencia que esta tarea, que abarca unos dominios casi ilimitados, no puede ser realizada más que dentro de un orden internacional. Los primeros pasos han sido dados bajo esta idea: los Institutos competentes del film científico de Austria, Países Bajos y Alemania han acordado trabajar sobre ello en común, trabajo que se hará sobre los principios en que se basa la estructura de la Enciclopedia. El comité de redacción ha sido ya constituido y ha empezado su labor.»

Todos cuantos estén interesados en esta realización pueden dirigirse a la siguiente dirección: Doctor G. Wolf, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Bunsenstrasse, 10, Göttingen (Alemania).



ECOS DE LA "BIBLIOTECA DEL CINEMA DELMIRO DE CARALT"

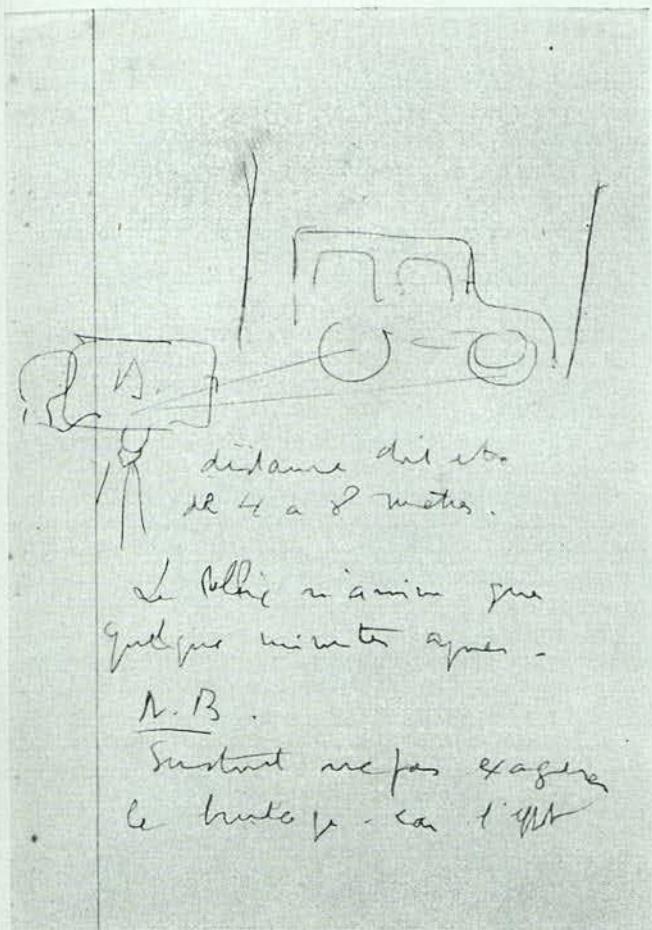
Inauguramos hoy este apartado dentro de nuestra sección bibliográfica, que dedicaremos a comentar las curiosidades y obras valiosas de la «Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt», que tanto representa dentro del ámbito de la cultura cinematográfica. Como sea que su fundador, don Delmiro de Caralt, nos ha permitido conocerla y hurgar entre el rico tesoro bibliográfico de sus actuales tres mil volúmenes, ofreceremos periódicamente a nuestros lectores cuantas noticias e informaciones creamos puedan serles útiles.

Hablaremos hoy de un aspecto curioso y de gran valor: de algunos guiones autógrafos que contiene. Aparte de los guiones, impresos o mecanografiados, que han ofrecido algunos autores, figuran en la Biblioteca unos de especialísimo interés.

En primer lugar, el guión del famoso pintor y fotógrafo americano Man Ray de su no menos famosa película «L'étoile de mer», que marcó un hito dentro del cine experimental y surrealista de los «felicis veintes». Basada sobre el poema de Robert Desnos, Man Ray lo interpretó con imágenes concretas o abstractas, pero totalmente personales, en siete folios, en los que a la izquierda está escrito lo que recoge la cámara, pero sin indicación de planos ni movimientos, mientras que en la parte derecha se indica el nombre de las composiciones musicales que deberán acompañar las distintas escenas.

Otro guión autógrafo — del que no tenemos noticia que se haya realizado — es de Jean Cocteau, sobre su obra narrativa «Deux Travestis». Está escrito sobre un cuaderno vulgar de 16 páginas, y en él es muy interesante observar algunos dibujos y esquemas que Cocteau dibujara entre el texto, indicando emplazamientos de cámara y posiciones de objetos y personajes. En uno de ellos se indica el sentido de la marcha de un coche y se previene el emplazamiento de tres cámaras distintas que, enfocando hacia una misma dirección, deberían dar tres angulaciones distintas respecto al campo encuadrado. Añadamos que la letra rápida y nerviosa de Cocteau, prácticamente ininteligible, parece una continuada ilustración del curioso documento.

(Viene de la pág. 3)



Reproducción de una página del guión autógrafa de Jean Cocteau "Deux Travestis", que figura en la "Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt"

Pero tal vez el más curioso de ellos sea otro análogo, y original de Ramón Gómez de la Serna. Bajo el sugestivo título de «El sepelio del stradivarius» nos cuenta, en cuatro simples cuartillas escritas con tinta roja, las trece escenas de la muerte de un violín, destrozado por el hijo de un músico, que se pone a jugar con él; se asiste a las visitas de pésame de otros músicos y al entierro del violín dentro del féretro de su estuche. He aquí una transcripción de las primeras tres escenas:

1. Un niño jugando con un violín y destrozándolo con su juego.
2. El violín queda roto cuando entra el músico y ve a su hijo en aquella tarea más que parricida.
3. Desolado, se arranca mechones de su melena. ¡Su «stradivarius» roto...!

Se trata, pues, de tres importantes documentos, originalísimos y de gran valor que nos aproximan a sus propios autores a través de su espontánea escritura.

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA DELMIRO DE CARALT

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

Dirigirse a: Escuelas Pías, 103 - Barcelona

¡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, S. A.

RONDA UNIVERSIDAD, 24

BARCELONA



EL CINE EN EL HOGAR

Por José M.^o TINTORÉ

NOTABLE es hoy día el número de proyectores de 16 mm. adquiridos con el propósito de llevar al seno del hogar el aliciente del cine, bien para solaz esparcimiento de los niños — a base de films de los grandes cómicos, dibujos animados, reportajes y algún que otro film de largo metraje adecuado para ellos —, bien para recreo de los mayores, proyectando aquellas películas que por su reparto artístico y por su asunto han sido considerados como las de más éxito.

Sea lo que fuere, el hecho consiste en que la utilización del 16 mm. hace realidad una de las cosas más bellas del mundo, la reunión familiar, evitando el que cada miembro de una familia, en los días festivos, salga por su lado, deshaciendo entonces lo que se ha dado con razón en llamar, «calor hogareño».

A menudo estas reuniones familiares, que se desarrollan alrededor del proyector de 16 mm., no empiezan y acaban con la proyección de un programa similar al del cine de la esquina, sino que entre películas de tipo comercial, se exhiben aquellas cintas propias, que fueron impresionadas durante el veraneo, la excursión o simplemente recogen aquellos episodios más interesantes de la propia familia, una boda, un bautizo, la primera comunión, la infancia del hoy jefe de la familia etc., documentos propios que hacen perdurar aquello que el tiempo cuida de hacer olvidar.

La radio llevó al hogar la rapidez de las noticias, el placer de la música, las conferencias culturales, etc., la televisión lleva todo esto, aumentado con el aliciente de la imagen, pero el Cine de 16 mm. instalado en su casa compite con la radio y la T. V. porque éstos sólo le ofrecen los programas ya previamente establecidos, mientras que el proyector de 16 mm. le exhibirá precisamente el programa que el interesado haya escogido de acuerdo con sus peculiares gustos.

Se me dirá que no todos los hogares se encuentran en posición económica que les permita disponer de un aparato tomavistas y de un proyector de 16 mm., pero no debemos olvidar que vivimos en una época en que se procura dar facilidades para que todo el mundo disponga de cuantos aparatos existen en el mercado apropiados para hacernos la vida más cómoda y agradable. ¿Cuántas familias poseen lavadora, nevera, aspirador, etc.? Y a no tardar ¿cuántas poseerán su aparato televisior?

Pues bien, entre estos aparatos que la vida moderna ha vulgarizado para nuestra comodidad o nuestro esparcimiento, no hemos de olvidar al Cine de 16 mm., pues si nadie se atreve a negar la gran importancia del cine como medio de diversión y educativo, va a ser mucho más interesante si se añade a sus alicientes la gran ventaja de llevarlo al seno de nuestro propio hogar, en el momento más oportuno y con un programa adaptado a nuestros gustos para proporcionarnos las veladas más agradables.

No hay duda que los fabricantes de proyectores de 16 mm. sonoros están estudiando el tipo de aparato lo más simple posible para que pueda ser ofrecido al público a un precio verdaderamente reducido y colaborar de esta forma para que el cine de 16 mm. penetre en todo hogar y fomentar así las reuniones de la familia, ya que ésta es la base de la sociedad.

ULTIMA HORA

I COMPETICION DE ESTIMULO

VEREDICTO DEL JURADO

FILS DE TEMA INFANTIL. — Primer premio: *El ángel de la guarda*, de Agustín Contel (Barcelona). Segundo premio: *El ti vivo*, de Domingo Vila (Barcelona). Mención: *Desig*, de Jaime Reventós (Hospitalet).

FILMS DE ARGUMENTO HUMORISTICO. — Primer premio: *El lunes*, de Vicente Ferrándiz (Barcelona). Segundo premio: *El director*, de J. Riosalido (Madrid). — Mención: *Al compás del nueve y medio*, de Juan Roig (Sabadell). Mención: *Pies por cabeza*, de Domingo Vila (Barcelona).

FILMS DE ARGUMENTO DRAMATICO. — Primer premio: (Desierto). — Segundo premio: *Destinos*, de Agustín Contel (Barcelona).

FILMS DE FANTASIA. — Primer premio: (Desierto). Segundo premio: *Claro de luna*, de Agustín Contel (Barcelona).

FILMS DOCUMENTALES. — Primer premio: (Desierto). Segundo premio: *L'Empordà*, de Tomás Mallol (Barcelona).

PREMIOS DE COOPERACION. — Premio Paillard al mejor film impresionado con cámara Paillard. *El director*. Premio Bauchet, al mejor film impresionado con película Bauchet. *Al compás del nueve y medio*.

COMPOSICION DEL JURADO. — Presidente, don Salvador Baldé Oller. Vocales, don Federico Ferrando Montmany, de la Agrupación Fotográfica de Cataluña; don Salvador Mestres Puigvert, por la crítica; don Carlos Almirall Wennberg, por la Sección de Cinema Amateur del C. E. C. Secretario, don José Torrella Pineda.

Barcelona, 5 de marzo de 1958



TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9'5

Y 8^m/_m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Julio

JULIO CASTELLS
 FERLANDINA, 20
 TELÉFONO 31 07 39
 BARCELONA

EQUIP

16 ^m/_m
UNIVERSAL



Pan-Cinor 4

17,5 a 70 mm y 25 a 100 mm

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

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

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

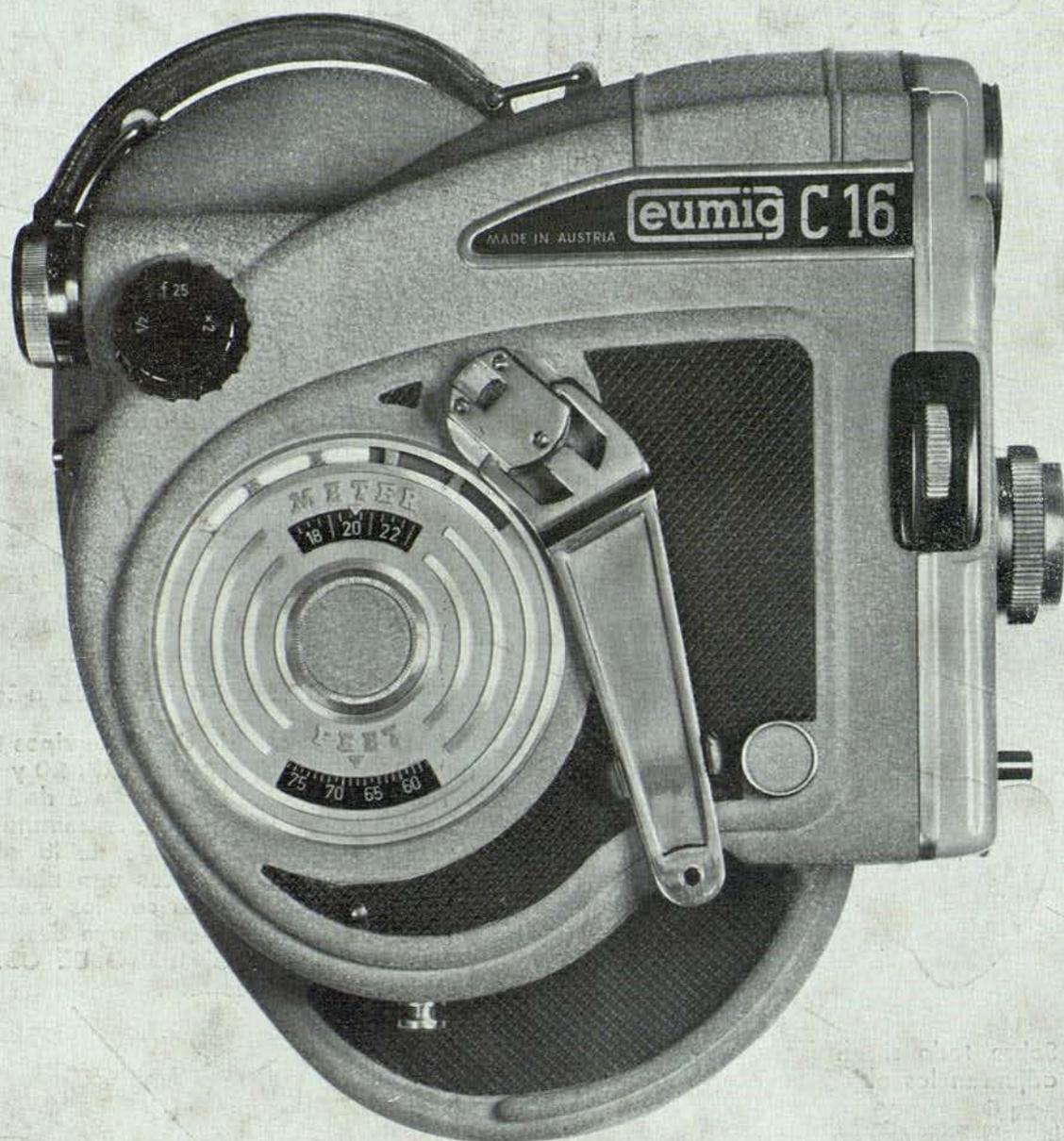
Télécinor 4,5 de 145 mm



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

Filmoteca
de Catalunya

eumig



eumig C 16

MADE IN AUSTRIA

c 16

FilmoTeca
de Catalunya

ADEMÀ