

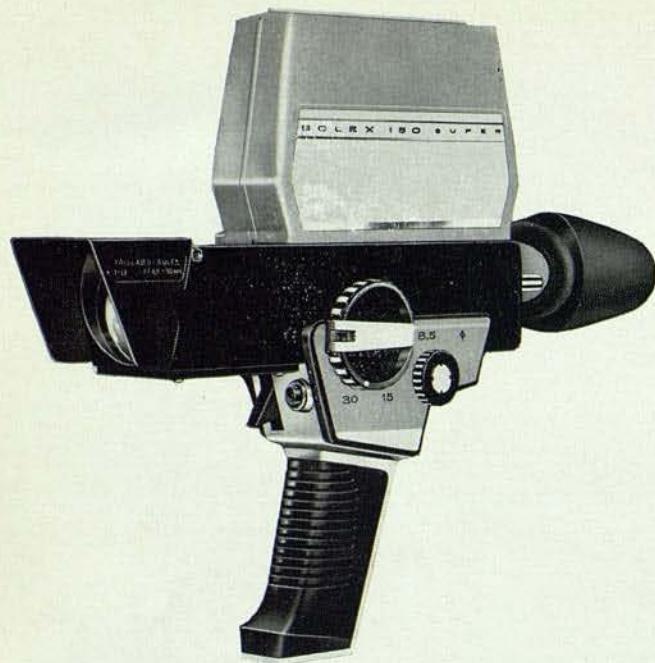
FILMOTECA NACIONAL
XXIX CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

AÑO XV N.º 80

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1966

otro
cine





BOLEX

150

SUPER 8

UN NUEVO ESTILO DE TOMA DE VISTAS

"STYLE BOLEX"

UNA PUESTA EN ACCION INSTANTANEA - PUEDE FILMARSE CON UNA SOLA MANO

Las características de esta moderna cámara PAILLARD-BOLEX -150- SUPER 8, son excepcionales; equipada con el nuevo objetivo ZOOM PAILLARD-BOLEX 1: 1,9 de 8'5 a 30 mm., compuesto de 17 lentes tratadas, montadas en elementos mecánicos de gran precisión. Visor reflejo claro de grandes dimensiones. Motor eléctrico. Relajado automático del diafragma, la actuación del fotómetro es a través del objetivo.

Una joya de la precisión suiza, garantizada por PAILLARD, S. A.

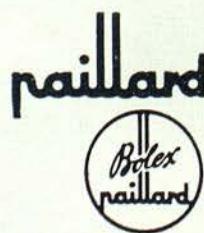
Representante general para España: **GERMÁN RAMÓN CORTÉS**
Consejo de Ciento, 366-368 - Tel. 232 51 00 (5 líneas) - BARCELONA-9

Sírvase enviarme la documentación relativa
a la cámara BOLEX 150 SUPER 8

Nombre _____
Profesión _____
Domicilio _____
Población _____

OC

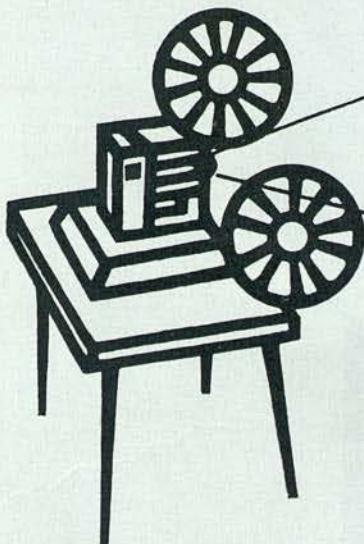
BOLEX
UN PRODUCTO FIRMADO



Filmoteca
de Catalunya

para su cine

PERUTZ perkine



CAPTE LA VIDA DE LOS SUYOS EN IMAGENES
DE SORPRENDENTE REALISMO.



- * PERUTZ PERKINE - U 15 (Para filmar con mucha luz).
- * PERUTZ PERKINE - U 21 (Para filmar con poca luz).
- * PERUTZ PERKINE - U 27 (Para filmar en condiciones de luz muy desfavorables).
- * Las películas PERUTZ PERKINE se revelan en nuestros laboratorios en el plazo de 24 horas.

PIDA PERUTZ EN LOS ESTABLECIMIENTOS DE FOTOGRAFIA

Canon

Representante

para

España

FOCICA, S. A.

Avenida Generalísimo

Franco

número 534

Teléfono 228 86 98

BARCELONA (11)



Canon Cine

Zoom 512

Amigo cineísta: Tenga Ud. en cuenta las nuevas características de la CANON ZOOM 8-512: su objetivo ZOOM 1.2 de 8.5—42.5 y un tele-convertisor adaptable que alcanza desde 14 a 70 mm. Cuando se prepare para filmar, Ud. observará otras características mucho mejores a través del visor y en el enfoque. Para obtener el diafragma, haga coincidir las dos agujas que observa en el visor y tendrá así una exposición perfecta.

La CANON 512 puede hacer efectos especiales con su obturador variable y su marcha atrás sincronizada al motor de la motocámara; su larga cuerda permite hacer 4 metros seguidos de película. Su pistola tiene sincronizado el disparo del aparato, así como el avance y el retroceso del ZOOM. Todo ello hacen de la CANON 512 la motocámara más versátil y de más fácil manejo de todas las 8 mm. más completas.



*Il ne faut pas apprendre à écrire,
mais à voir. Ecrire n'est qu'une con-
séquence.*

SAINT - EXUPERY



SUMARIO

REVISTA CINEMATOGRAFICA BIMESTRAL
editada por la
SECCION DE CINEMA AMATEUR
del
Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:
Paradís, 10 - BARCELONA (2) - Teléfono 232 45 01

REDATOR JEFFE

JOAQUIN ROMAGUERA

SECRETARIOS DE REDACCION

JUAN JOSE OLIVER
JOSE REVENTOS

Imprime: GRAFICAS VICA
Muntaner, 355

Grabados: FOTOGRAFADOS IBERIA
Ferlandina, 9

Distribuye: SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERIA
Barbará, 14

Suscripción anual: 150 ptas.

Suscripción protector: 300 ptas.

Extranjero: 40 ptas.

NUMERO SUELTO: 30 ptas.

PORADA

Mónica Vitti y Dirk Bogarde en «Modesty Blaise», de Joseph Losey.

5

LOS ONCE Y UNO

6

OTRO CINE DOCUMENTAL

Jorge Grau, San Sebastián, Cannes, Religiosa, Cottafavi, Buñuel, TVE.

12

FILMOTECA NACIONAL

Griffith, Murnau, por Román Gubern.

14

PAPELES DE CINE

CINE INFANTIL

Fichero, por José Serra Estruch.

17

CINE AMATEUR

XXIX Concurso Nacional (II), por Gabriel Querol.

18

Reflexiones técnicas, por Joaquín Romaguera.

20

Un poco al margen del Nacional, por Juan José Oliver.

21

El cineasta amateur se vuelve profesional, por Jean Videau.

21

Perfil crítico. Tomás Mallol, por Gabriel Querol.

22

Desde la cabina: José M. Sastre, por Sabaté.

23

Galería del cineasta. José E. Díaz Noriega, por Agustín Contel.

24

Noticias de la UNICA, por Delmiro de Caralt.

25

Noticiario

27

Agenda del Concursante.

29

Información técnica.

29

Atención a los Concursos.

30

INDICE DE ANUNCIANTES

Paillard-Bolex. Perutz. Focica, S. A. Cineco. Germán Ramón Cortés. Metro Goldwyn Mayer Hispáfrica Julio Castells. Kodak. Negra Industrial. Pablo A. Werli, S. A. Productos Fotográficos Valca, S. A. Díaz, S. A. Agfa-Gevaert.

AL SERVICIO DEL CINE AMATEUR Y DEL BUEN CINE PROFESIONAL

DESDE SU CASA EL MUNDO A SUS PIES



DA-LITE

PANTALLAS

SILVERLITE

superficie lenticular plateada, con más brillantez en la imagen. tamaños: 100x100 cm.
125x125 cm.

FLYER

superficie de grano perla, tamaños: 75x100
cm.-100x100 cm.-125x125 cm.

VERSATOL DELUXE

Nueva superficie White-Magic "Chemi-Cote"
Cierre automático en el pie. tamaños:
115x150 cm.-130x180 cm.-150x150 cm.
180x180 cm.

ELECTROLET

Con mando eléctrico para el descenso y re-
cogida de la pantalla en su estuche. Para
corriente de 110-220 voltios.

representante

cineco

bori y fontestá, 11-barcelona t. 250 84 44 dir. tel. cineco



LOS ONCE Y UNO

P U N T U A C I O N E S :

	Ramón Font (Film Ideal)	José Luis Guarner (Film Ideal)	Román Gubern (Nuestro Cine)	Juan Francisco de Lasa (Imagen y Sonido)	Segismundo Molist Griffith	Juan José Oliver (Otro Cine)	Miguel Porter (Destino)	Juan Ripoll (Otro Cine)	Joaquín Romaguera Otro Cine	Miguel Fdo. Ruiz (Cine Club Universitario)	Jorge Torras (Radio Nacional)	*** (Lector)
Río Rojo (H. Hawks)	****	****	***	**	****	****	***	**	****	****	**	***
Judex (G. Franju)	***	**	****	**	**	***	***	**	***	****	***	**
Harakiri (M. Kobayashi)	**	*	****	**	*		***			****	****	****
El quinteto de la muerte (A. Mackendrick)	***	***	**	**	**	***	**		***	***	***	**
Recuerda (A. Hitchcock)	****	*	*	*	****	*	***		****	****		*
El soñador rebelde (J. Cardiff - J. Ford)	*	**	**	*	****		**	**	***	***	***	**
Casablanca (M. Curtiz)	***	***	*	*	***	***	**		***	***	*	
La carrera del siglo (B. Edwards)	**	*		*	***		**		* *	***	***	***
El Dr. Frankenstein (I. Whaley)	**	*	***	*		*	***	***	***	***	***	*
Olimpiada de Tokio (K. Ichikawa)	*	*	**	**		*	***		**	**	**	***
Los Cien Caballeros (V. Cottafavi)	**	***		●	**	***	*	**	**	**	**	**
El puente de Waterloo (M. Le Roy)	**			*	**	**	*		***	***	***	*
Teresa Raquín (M. Carné)				*	**			*		●		***
El juego de la oca (M. Summers)	*	**	**	**	*	*	***		**	●		***
María Chantal contra el Dr. Kha (C. Chabrol)	***	***	●	●	***	***	●	***	**		●	
Mirando hacia atrás con ira (T. Richardson)	*	●	***	***	●	●	*			*		***
América Insólita (F. Reichenbach)	●		*	**	*		***					*
El carnaval de la muerte (D. Siegel)	**				**					*		
¡Qué par de golfantes! (N. Taurog)	*			●		*			**		**	
El Tigre (C. Chabrol)	*	*	*	●	**		*		***		●	
La Batalla de las Ardenas (K. Annakin)	*	*		●	*		*		*	*	*	
La Pímpinela Escarlata (H. Young)		●	●	●			*				*	
Ninette y un señor de Murcia (F. Fernán Gómez)							*				●	
La ciudad no es para mí (P. Lazaga)				●			*					

OTRO CINE documental

Breve encuentro con
JORGE GRAU

Esta breve conversación —preludio a la entrevista que publicaremos en un próximo número dedicado a Jorge Grau— tiene lugar cuando Grau está acabando el montaje de su cuarta película, "Una historia de amor", y todavía no se ha estrenado la tercera, "Acteón". Conozco "Acteón" sólo de referencias y desconozco totalmente "Una historia de amor". El diálogo se desarrolla en la forma más teórica posible.

—¿"Acteón" era una película experimental?

—"Acteón" estaba basada en un proyecto del escultor Jorge Oteiza —con el que luego colaboré en la elaboración del guión— que consistía en la transposición al mundo moderno del mito griego narrado por Ovidio. Ovidio refleja a través del mito de Acteón una realidad humana —la del hombre que intenta penetrar el secreto de la existencia—, que encuentra su correspondencia en una fábula moderna, igualmente misteriosa, en la que he introducido referencias de tipo sensorial a la visión mítica de Ovidio.

—¿"Acteón" exige una participación activa del espectador?

—"Acteón" está concebida para saltarse la barrera del pensamiento y para llegar directamente a la sensibilidad del espectador, que debe reconstruir en su mente la misma historia que le narro para vivir, con su esfuerzo, la trágica experiencia del protagonista. "Acteón" es una obra de tipo abierto que se proyecta al infinito, es decir, existe una ramificación de posibilidades que el espectador puede desarrollar en su propia imaginación a partir de lo que el film presenta a través de un lenguaje que solicita la ambigüedad. Por ejemplo, existe un doble montaje sonoro-visual en el que la imagen y la banda sonora se contradicen en el plano de la realidad estricta, pero se complementan en el plano del significado.

—¿Existe una relación entre "Acteón" y tus películas anteriores?

—Pues, sí; en primer lugar, existe una relación en el terreno de la plástica. Pero ade-

más existe también en el aspecto de la relación del espectador con la obra, en el sentido de que se le concede un margen de libertad para interpretar la historia. No se trata de que el espectador pueda inventar por su cuenta lo que sucede en el film, sino que existen unos vacíos que él debe llenar. En "Noche de verano" y en "El espontáneo" esto se apunta tímidamente, pero en "Acteón" se da de una manera total. En mis primeras películas existían simplemente unas imágenes dirigidas a provocar unas sensaciones determinadas en el espectador; en "Acteón" esto pasa a ser lo fundamental, puesto que en realidad la historia desaparece.

—¿"Una historia de amor" sigue en la misma línea?

—Es la primera película que he hecho sobre un argumento mío y quizás esto haya influido en mi actitud frente a la historia. Creo que es mi película más personal y en la que me he sentido más a gusto con el tema. Por ello he intentado contar una historia total, suprimiendo los vacíos. Al contrario que "Acteón", "Una historia de amor" es un film de estructura cerrada, en el sentido de que cuento una historia completa.

—Intentas imponer al espectador una sola interpretación de la realidad como hace Antonioni?

—Sí y no. Intento conseguir del espectador una reacción de tipo emotivo, que no tiene que ser necesariamente impuesta. Pero no una reacción de tipo creador como podía ser en "Acteón". Aquí la misión del espectador es sólo receptiva y, en último término, interpretativa.

—¿Existe un paralelo temático con "Noche de verano"?

—No es exactamente lo mismo, puesto que en "Noche de verano" se trata simplemente de unas relaciones entre hombres y mujeres mientras que aquí, como dice el título, cuenta una historia de amor. Es una película sobre gente que lucha por el amor, por este sentimiento de generosidad hacia los demás y al mismo tiempo principio impulsor de uno mismo. El amor actúa como

motor y creador absoluto de las reacciones de los personajes.

—Hay además del tema aparente una actitud crítica subyacente, como en "Noche de verano" y "El espontáneo"?

—Aquí, en realidad, la historia de amor es ya el tema profundo puesto que se trata de un amor total. Sin embargo, si existe un aspecto crítico en el sentido de que la sociedad en que vivimos es totalmente opuesta al amor. Por consiguiente, los personajes que tratan de vivir una historia de amor tienen que chocar necesariamente con las estructuras de la sociedad que les rodea.

—En "Noche de verano" estaba muy bien reflejado el aspecto modernista de Barcelona. ¿Prosigues también este análisis ambiental?

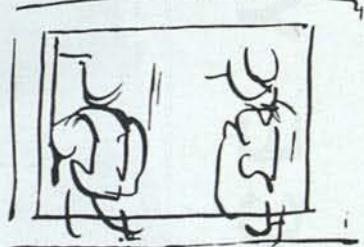
—En "Una historia de amor" se ve mucho Barcelona y también su aspecto modernista con el que me identifico muy bien. Desde luego, todos los decorados, el vestuario, etc., están escogidos en función de las situaciones y los personajes. Pero las referencias objetuales están llevadas más lejos. "Una historia de amor" es en cierto modo una película hecha con microscopio buscando los detalles de las cosas, analizándolo absolutamente todo. Por ejemplo, en una escena en que se narra la crisis de uno de los personajes, se expresa esta crisis tocando una serie de cosas, de objetos que constituyen su propio mundo. También los actores están perfectamente controlados y seguidos en todo momento por la cámara, que recoge sus menores movimientos, todas sus reacciones. En este sentido, creo que "Una historia de amor" es mi película más completa, la que está mejor contada y en la que los personajes están mejor definidos. Incluso en el aspecto técnico creo que la película es mucho más perfecta. Por ejemplo, viendo el copión alguien se extrañaría por la escasez de movimientos de cámara. Sin embargo, la cámara no deja de moverse un solo momento. Esto quiere decir que los movimientos de cámara están mucho más matizados, son más perfectos y más necesarios. A medida que uno conoce mejor su oficio y llega a dominar la técnica desaparecen los efectos demasiado bruscos, desaparece todo lo que no es esencial.

—¿Tienes algún proyecto inmediato?

—De momento no hay nada decidido, pero entre mis proyectos más probables tengo un guion titulado "Los fariseos" y la adaptación de la novela de Valle-Inclán "Tirano Banderas".

(Estas declaraciones han sido recogidas y redactadas por José Oliver.)

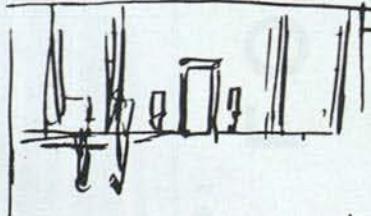
En
quatre croquis
Hitchcock
donne une leçon
de
mise en scène



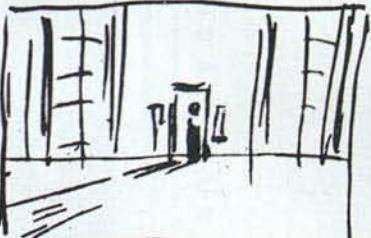
* Jamais deux personnages sur le même plan...



* L'un sera en plan rapproché l'autre en pied...



* Jamais de plan général dans une pièce...



* ... Seul pour donner une impression de solitéte.

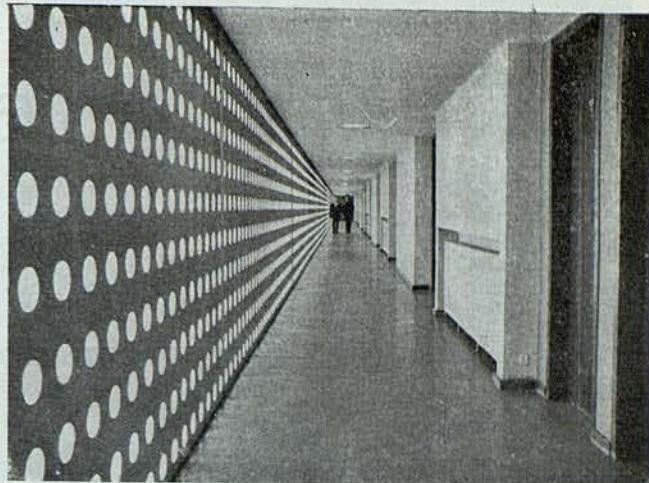
SAN SEBASTIAN XIV

El Festival de la crisis constante

La celebración de la 14.^a edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián se ha caracterizado por una sensación de crisis total, la cual tuvo su culminación en la comida ofrecida a la prensa, en la que el Director del Certamen, D. Carlos Fernández Cuenca, anunció que había presentado su dimisión. Pero hemos de ser sinceros. No es esta la primera vez que la sensación de crisis, es más, la inconsistencia del Festival como tal, se pone de manifiesto en la bella ciudad donostiarra, pese a la evidente buena fe de algunos de los organizadores. Hemos tenido ocasión de asistir a la mayoría de ediciones de la manifestación cinematográfica de la antigua Donosti. Sólo en los años 1962, 63 y 64 —y por causas totalmente ajenas a nuestra voluntad— dejados de acudir al Festival. Y se da la circunstancia de que en cada uno de los once años que hemos presenciado el Certamen, representando a diversas publicaciones barcelonesas, siempre se ha hablado de crisis, habiendo tenido oportunidad de ver varias dimisiones, destituciones, cambios de organizadores y rumbos, distintas categorías reconocidas por la Federación Internacional de Productores, y, sobre todo, oír rumores sobre el posible traslado de marco del Festival. Tanto es así, que cada año los periodistas e invitados de distintas provincias nos despedíamos sin tener nunca la seguridad de que al año siguiente nos viéramos otra vez en San Sebastián. Suponíamos que ya el Festival se celebraría en Sevilla, Barcelona, Málaga, Palma de Mallorca..., sólo por citar algunas de las ciudades que sucesivamente se daban como seguras sustitutas de la capital de Guipúzcoa. O incluso llegábamos a dudar de que el Festival volviera a celebrarse en España. Pero, afortunadamente para San Sebastián, cada año los rumores pesimistas se desvanecían al poco tiempo, y tras la aprobación de la Federación Internacional —o incluso algún año sin ella, recordemos 1956—, se volvía a convocar la siguiente edición del Festival, en el mismo marco que lo vio nacer en 1953, como una tímida "Semana Internacional", y que con el tiempo conseguiría nada menos que la máxima categoría internacional, la misma que Cannes, Venecia y Berlín, aunque en honor de la verdad nunca ha

merecido tal categoría, ni ha resistido la comparación, al menos con Cannes y Venecia, salvo, quizás, la edición de 1964, a la que no asistimos, pero que según unánime opinión fue la de mayor calidad, tanto por las películas como por la asistencia de personalidades.

Por lo dicho, y a pesar de que este año, como decíamos al principio, se ha hablado mucho de crisis, ello no nos sorprende lo más mínimo, pues podemos considerar a nuestra Festival, y así lo hemos hecho constar ya en el título, como el de la crisis constante. Ahora bien, nosotros creemos que la crisis de San Sebastián no es debida simplemente a los nombres de unos directores u organizadores, ni a su enmarcamiento en una determinada población. Es algo mucho más profundo. Son todas unas estructuras cinematográficas, sociales, económicas, y hasta si se quiere políticas, las que condicionan esa crisis del Certamen. Podríamos referirnos —bastante extensamente, por cierto— a films exhibidos e incluso premiados, que luego no han podido exhibirse comercialmente en nuestras pantallas, a films seleccionados por sus países para concursar al Certamen, que han sido rechazados, y no por un Comité de Selección de calidad, como ocurre en otros Festivales —pues si el mismo hubiera existido habría rechazado la mayoría de mediocridades exhibidas—, sino por un organismo de Madrid. Podríamos hablar también del habitual desinterés de Francia, incluso Italia, de la forma como se seleccionan los films norteamericanos, atendiendo exclusivamente a criterios comerciales, y aún así, aplicados a la circunstancia española, del ciansancio que parece empiezan a demostrar los países socialistas, que durante muchos años han sido los únicos que se han tomado en serio el Festival donostiarra, presentando películas de auténtico interés, y que sólo se han visto correspondidos con algún premio de "consolación". Precisamente el último año en que se llevaron la Concha de Oro —1960— con *Romeo y Julieta en las tinieblas* (Checoslovaquia), con un Jurado en el que figuraban Bardem y Lasa, fue el último en que figuró como Director don Antonio Zulueta... Todo esto trae como consecuencia el que entre los productores no exista suficiente confianza en nuestro



Basilio Martín Patino: "Nueve cartas a Berta"

Festival como para enviar sus mejores producciones. Es cierto que existe crisis en el cine, pero la del Festival español es más profunda que lo que algunos comentaristas han señalado.

LOS FILMS A CONCURSO Y LOS PREMIOS

Las 16 películas de largo metraje presentadas a concurso destacaron por su mediocridad casi total. Los films occidentales, en su mayoría, defraudaron, mientras que los de los países socialistas no llegaron a la altura de otros años.

La "Concha de Oro" fue otorgada a *I Was Happy Here*, de Desmond Davis, presentada por la Gran Bretaña, que no se merecía de ninguna forma el "gran premio".

El Premio "San Sebastián" a la mejor dirección fue otorgado incomprensiblemente a Mauro Bolognini, por *Madamigella di Maupin*. Los premios de interpretación fueron entregados, con las consiguientes protestas, sobre todo en el correspondiente a Evangelina Salazar, a esta actriz argentina por su labor en *Del brazo y por la calle*, y a Frank Finley por *Othello*.

Dos "Conchas de Plata" fueron otorgadas por el Jurado a Pierre Etaix, por su *Tant qu'on a la santé* y a Basilio Martín Patino, por lo que se consideró mejor "opera prima", al film *Nueve cartas a Berta*, la más interesante del Festival y por lo que representa en el "nuevo cine español". *Niekochana* (No amada), película polaca de Janusz Nasfeter, obtuvo el premio del C.E.C. al mejor guion. Incomprensiblemente no tuvo ningún premio la que, a nuestro juicio, era la mejor película del Certamen. Nos referimos a la checoslovaca *Iluminación íntima*, de Ivan Passer, otro debutante.

De los restantes films a con-

curso citaremos *Por la mañana temprano*, de Tatiana Lioznova, aportación de la U.R.S.S. De los E.E.U.U., ni *Nevada Smith*, de Hathaway, ni *Cast a Giant Shadow*, de Melville Shavelson, nos convencieron. *Le Dimanche de la Vie*, de Jean Herman (Francia), comedia intrascendente; *Diplopennies*, de George Scalenakis (Grecia), comedia folklórica; *Andremo in città*, de Nelo Risi —hermano de Dino—, folletín con cieguecita y judíos; *Hyoten*, de Satsuo Yamamoto (Japón), melodrama con todos los ingredientes y *Haiduci*, de Dinu Cocea (Rumania), una de romanos vista por los rumanos, son todas cintas mediocres indignas de un Festival.

LA SECCIÓN INFORMATIVA

Fue sin duda lo más interesante del XIV Festival de San Sebastián. Tuvimos oportunidad de ver films tan importantes como *Tienda de la Calle Mayor*, checoslovaca, premiada con el "Oscar" a la mejor película extranjera del pasado año en E.E.U.U. *Un homme et une femme*, Gran Premio de Cannes 1966, cuyo realizador Claude Lelouch nos da una sorprendente lección de cine, con una extraordinaria fotografía y una utilización dramática del color maravillosa. *Qué viva la República*, de Karel Kachyna, premiada por la FIPRESCI, y que cuenta con una extraordinaria realización y un guion magníficamente construido. Nos decepcionaron el *Shock Corridor*, de Fuller, que ya habíamos visto en Valladolid, *Doctor Zhivago*, y *E venne un uomo*. Parcialmente nos gustó el film soviético *El último mes del otoño*, por su belleza formal. Interesantísimo el film alemán *Der Junge Torless*.

José M.^a Picó Junquerias
(Enviado especial de O.C.)

CANNES 66

Una excelente programación para un palmarés deplorable



Jean-Louis Trintignant en
"Un homme et une femme", de Claude Lelouch

En su XXª edición, el Festival de Cannes ha tenido una excelente programación total que, unido a los films proyectados en el ya tradicional Mercado del Film, han podido llevarnos de cabeza durante las dos semanas que duró la competición. Un lote de films firmados por Wadja, Welles, Kawaierowicz, Lean, Frankenheimer, Germi, Lelouch, Rivette-Diderot, Passolini, Losey, Richardson-Genet-Moreau, Sjöberg y Saura eran, sobre el papel, motivo lo suficientemente fascinante como para justificar un Festival que, este año, se autohomenajeaba. Pero es que, además, fuera de concurso se encontraban los últimos Resnais, Bresson, Godard, Fuller, y films que, como Il Pugni in Tasca, están siendo aplaudidos en la actualidad por media Europa.

La actuación del Jurado no respondió en absoluto a lo que se esperaba de tan digno aniversario. Presidido por Sophia Loren y compuesto, amén de los intachables Richard Lester y Peter Ustinov, por lo más "escogido" de la demagogia y el viejo arte francés de las derchas, o sea, Marcel Pagnol, Achard, Maurois, Giono y Armand Salacrou, cuyo amor al

cine —a juzgar por los resultados— no parece ser más que aparente. Este Jurado, amén de conveniente y aparatosamente silbado, fue obsequiado por parte de los críticos con un Premio a la Vulgaridad que se creó este año, especialmente para ellos.

El Palmarés no precisa ni acepta la menor crítica. Toda polémica resulta innecesaria para una obra más que menor de un Pietro Germi, que lleva a sus últimas consecuencias la afición por lo popular de *Divorcio a la Italiana* o *Sedotta i Abandonata*. Hay, sin embargo, una gran distancia entre estos dos films, de inteligente populismo, y un *Signori e Signore* que explota la visión más tópica y populachera del hombre italiano, para complacer a un público poco exigente. Breve: *Signori e Signore* es un sainete mediocre del tipo de los inefables films costumbristas que Italia produjese a destajo en los años cincuenta. Pero *Alfie*, film de Lewis Gilbert, que gozó de un premio especial de Jurado, todavía es menos que esto. Se trata de un estudio frustrado del comportamiento sexual en la Inglaterra moderna, un gran "bluff" que bajo la apariencia de una temática más o

PALMARES
PREMIO DEL XX ANIVERSARIO: En homenaje a ORSON WELLES por su contribución al cine mundial (fuera de concurso).
GRAN PREMIO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILM PALMA DE ORO: Ex-aequo: UN HOMME ET UNE FEMME, de Claude Lelouch (Francia) y SIGNORE E SIGNORI, de Pietro Germi (Italia).

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO: A ALFIE, de Lewis Gilbert (Gran Bretaña).

PREMIO DE INTERPRETACION FEMENINA: A Vanessa Redgrave, por MORGAN (Gran Bretaña).

PREMIO INTERPRETACION MASCULINA: A Per Oscarsson, por HAMBRE (Dinamarca) y mención especial al gran TOTO, por UCCELLACCI E UCCELLINI.

PREMIO A LA MEJOR DIRECCION: A Serge Youtkevitch, por LENIN EN POLONIA (U.R.S.S.).

PREMIO A LA PRIMERA OBRA DE UN DIRECTOR: A RASCOLA («Invierno en Llamas»), de Mircea Muresan (Rumania).

PREMIOS NO OFICIALES

«FIPRESCI»: Film en competición: TORLESS, de Volker Schloendorff (Alemania). Film fuera de competición: LA GUERRE EST FINIE, de Alain Resnais (Francia). Homenaje a Orson Welles por el conjunto de su obra.

«UNICRIT»: CAMPANADAS A MEDIANOCHE, de Orson Welles (España).

«O.C.I.C.»: UN HOMME ET UNE FEMME, de Claude Lelouch (Francia).

COMISION SUPERTECNICA: Gran premio técnico de la fotografía. CAMPANADAS A MEDIANOCHE.

menos audaz —el vividor— esconde un absoluto vacío estético y ético.

El tercer premio fue a manos de Claude Lelouch por su *Un Homme et une Femme*, que cayó de maravilla entre un público bien chauvinista y a la búsqueda, sin duda, de un nuevo mito para el cine francés. Claude Lelouch, siguiendo el camino de *Une Fille et des Fusils* y sus films anteriores, intenta —y a veces lo consigue— la plasmación de las relaciones afectivas a través de una estética que podríamos llamar "de referencias". Se da todo en una aparente superficialidad, como a través de una mirada múltiple que intentase aprehender lo más significativo de las apariencias y establecer, a partir de ellas, una nueva dimensión de seres y cosas. Se avanza cada vez más a la desintegración de la historia —lo mismo que Godard hace espléndidamente con la anécdota en su último film *Masculin-Femenin*— y en realidad un film que aspira ante todo al amor por las cosas se queda, a juicio particular, en una muestra poco conseguida de subversión estética. Un color impresionista, de grandes cualidades experimentales, son el mejor mérito de un film lle-

no de ideas pero que no está plenamente conseguido. Parece ser que los intereses nacionales exigían este año un vencedor francés: descartadas por motivos políticos *La Guerre est Finie*, de Resnais, y *La Religieuse*, de Rivette, lo único que quedaba era este Lelouch en el que muchos ven una obra maestra. El tiempo dirá.

De los otros premios bien poco queda por decir, salvo que fueron bien acogidos en su mayor parte. Especialmente el de Orson Welles, si bien es de lamentar que se le otorgase por su obra completa y su contribución al cine más que por un film que, como *Campanadas a Medianoche*, mereció uno de los premios más altos. El premio de dirección, otorgado a Serge Youtchevick por un *Lenin en Polonia* de cierta altura, queda justificado por lo convencional de una dirección un poco "passée". El premio Opera Prima al rumano Mircea Muresan, por *Rascola* ("Invierno en Llamas"), fue también justo, bien que opera prima por opera prima todos hubiésemos preferido *El Estudiante Toerless*, de Volker Schloendorff, verdadera gran revelación del Festival.

RAMON MOIX

Filmoteca
de Catalunya

LA RELIGIOSA

Quizá cuando este número llegue a manos del lector el caso de "La religiosa" habrá pasado ya a la historia. Parece, en efecto, que se va a autorizar la película con la única condición de incluir un rótulo al principio del film en el que se haga constar que la acción está situada en el siglo XVIII y que en la actualidad ya no se dan estos casos. Esperamos fervientemente que así sea y que "Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot", que supone ser libre en el siglo XVIII pueda disfrutar también de la libertad en el siglo XX. Entretanto, quizás sea el tiempo de recordar las etapas de un proceso que ha tenido algo de bochornoso.

1962. — Tras varios años de acariciar el proyecto, Jacques Rivette encuentra productor para "La religiosa": Schlumberger. Sin embargo, la comisión de censura desautoriza el film.

1963. — En los Campos Elíseos se representa una versión de "La religiosa" adaptada para la escena por Jacques Rivette y Jean-Luc Godard e interpretada por Anna Karina. Las representaciones se llevan a cabo con toda normalidad. Georges de Beauregard se hace cargo del film, que requiere una nueva censura. Beauregard toma precauciones antes de empezar el rodaje.

1965. — Rivette visita al padre Motte, superior de los franciscanos, que no pone reparos al rodaje de la película.

En otoño empiezan las protestas oficiales, provocadas por las instituciones de religiosas. Antes de acabar el rodaje, la "Union des Supérieures Majeures de France" consigue la promesa del señor Peyrefitte, ministro de Información, de que va intentar impedir el estreno del film y presiona al A.P.E.L. (Association de parents d'élèves des écoles libres) para que se manifieste en el mismo sentido.

1966. — Las protestas oficiales son cada vez más numerosas, pero finalmente la Comisión de Censura aprueba el film por 14 votos a favor, 8 en contra y 1 abstención.

Yvon Bourges, sucesor de Peyrefitte se hace proyectar el film y exige un nuevo visionado por la Comisión de Censura, que a pesar de las protestas subsiguientes, lo aprueba de nuevo por 12 votos a favor, 8 en contra y 3 abstenciones.

El 1 de abril aparece en "Le Monde" la siguiente nota:

"A pesar de que la Comisión de Censura por dos veces ha dado una opinión favorable por amplia mayoría, el señor Bourges, secretario de Información del Estado, acaba de prohibir el film "Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot", tanto por lo que respecta a su exportación como a la exhibición en Francia. Para ambos casos la prohibición está justificada por el secretariado del Estado en los siguientes términos:

"Esta decisión está motivada por el hecho de que este film es de tal naturaleza —por razón del comportamiento de algunos personajes, como de algunas situaciones, así como por el auditorio y el alcance específicos de un film comercialmente distribuido—, que puede ofender gravemente los sentimientos y las conciencias de una muy amplia parte de la población.

"Estas consideraciones son igualmente válidas para el exterior, particularmente para ciertos países extranjeros en los que esta producción es susceptible de perjudicar la reputación o la autoridad de ciertas colectividades, muchas de las cuales se entregan a una obra que participa en el esplendor Francia."

Pocos días más tarde, dimite la Comisión de Censura (que en Francia es tan sólo consultativa) ante la ineffectividad de su voto.

Finalmente, en el Festival de Cannes tiene lugar la primera proyección pública de "Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot". Parece como si hubiera la consigna entre ciertos sectores de la prensa de hablar no ya de la inmoralidad de la película, sino de sus escasos méritos artísticos. En realidad, quizás se pretenda tan sólo desviar la atención de una cuestión que había llegado a espinosos extremos.

La polémica sobre "La religiosa" se desorbitó de tal modo que al fin llegó a convertirse en un tema folklórico, en el que cada quisque intentaba imponer su politiquilla. Así, por ejemplo, a la revista "Minute" no se le ocurre otra cosa que atacar personalmente a Godard, uno de los más ecuánimes defensores del film, en términos nada elegantes:

"Cineasta bastante dotado, aunque más hábil en suscitar la admiración de las "preciosas películas" que la del público del sábado por la noche, el señor Godard es de origen suizo y calvinista. Se le debe un honesto examen de ingreso ("A



bout de souffle"), una apología de la deserción ("Le petit soldat"), una ciencia-ficción que permanece todavía en el estómago de su productor ("Alphaville") y, sobre todo, estas marranadas en tres alcobas en las que no nos ha dejado ignorar nada de los encantos de su esposa e intérprete Anna Karina.

"Extranjero, emboscado, exhibicionista y pornógrafo en celuloide, el señor Godard era muy indicado para convertirse en destructor de la intolerancia gubernamental. Lo ha declarado limpiamente a "Le Monde": La prohibición de "La religiosa" (en la que la señora Karina se pasea, esta vez, en camisón) le ha mostrado claramente donde estaba su deber."

A nosotros no nos queda, pues, más que reproducir la declaración de Jean-Luc Godard a "Le Monde" (3-4 abril 1966), respuesta definitiva a no pocas cuestiones:

"El candidato U.N.R. a la Presidencia de la República había declarado hace algunos meses a Michel Droit, frente a veinte millones de franceses: "He suprimido la censura del señor Gazier y no la he restablecido." Ahora, al prohibir la adaptación filmada de uno de los más célebres clásicos de la libertad, su secretario de Información, Yvon Bourges, hace

pues mentir a su ilustre patrón.

"Por mi parte, yo le estoy reconocido. En efecto, cuando Munich y Dantzig, yo jugaba a los bolos. Cuando Auschwitz, el Vercors y Hiroshima, estrenaba mis primeros pantalones largos. Cuando Sakiet y la Casbah, conocía mis primeras aventuras femeninas. En resumen, como debutante intelectual yo iba tanto más a remolque que en cuanto yo era también debutante cinematográfico. Yo no conocía pues el fascismo más que en los libros.

"Se han llevado a Danielle". "Han detenido a Pierre". "Van a fusilar a Etienne". Todas estas frases hechas de la Resistencia y de la Gestapo me afectaban ciertamente cada vez más fuerte, pero nunca en mi carne y en mi sangre, puesto que yo había tenido la suerte de nacer demasiado tarde. Ayer, bruscamente, todo cambió: "Han detenido a Suzanne". "Si. La policía ha ido a casa de Georges y al laboratorio. Han requisado las copias." "Gracias, Yvon Bourges, por haberme mostrado de frente el verdadero rostro de la intolerancia actual. Sartre decía que la libertad de expresión se encuentra donde la cercan los coches de policía. Afortunadamente, cada día hay más."

VITTORIO COTTAFAVI

Cronológicamente Vittorio Cottafavi inició su carrera con el neorrealismo, pero ya en su segundo film —*Fiamma che non si spegne*— demostró que sus inquietudes desbordaban los límites impuestos por los cineastas de la época. A través del heroico sacrificio de un teniente de carabineros que no dudaba en entregar su vida a los alemanes para salvar la de unos rehenes —tema de la resistencia semejante al de *El general de la Róvere*, que valió un gran éxito a Rossellini—, Cottafavi intentó llegar a una liturgia del dolor y de la muerte, expresada con una pureza extrema cuya fuente de inspiración fueron las estructuras geométricas. Esta búsqueda de una expresión pura, casi cristalizada, de los sentimientos llegó a su plenitud en *Traviata 53* —una historia de amor donde se mataba por el dinero el alma de una mujer— que constituyó la primera incursión en una temática que años después daría fama y fortuna a Antonioni. El fracaso de estas experiencias obligó a Cottafavi a continuar su carrera en el cine de aventuras, que intentó renovar por medio de una mezcla muy particular del humor y de la moral. Estos films modestos, por paradoja, impusieron su temperamento de cineasta nato. La elegancia y el impacto formal de su puesta en escena hallaron su límite de perfección en una serie de películas histórico-mitológicas donde mostró un notable sentido de la composición, una imaginación dinámica sin desfallecimiento y una belleza plástica poco común; en el juego del tiro al blanco de *Las legiones de Cleopatra*, los combates contra los dioses y sus emisarios de *La venganza de Hércules* y los travellings hacia

adelante de *La conquista de la Atlántida* estaba toda la alegría del cine. Pero no por eso dejó de ser fiel a sus exigencias de interiorizar el espectáculo: la muerte de Antonio en *Las legiones de Cleopatra*, la soledad de Ismene en *La conquista de la Atlántida* y la toma de conciencia del Alcalde en *Los cien caballeros* tienen el pudor simple y contenido de la tragedia clásica; caso raro en el cine de aventuras actual, la muerte no está vista en estos films como un simple elemento espectacular y la guerra es condenada de forma clara y explícita. Pero los mejores resultados de esta interiorización hay que buscarlos en su labor televisiva, que ha valido a Cottafavi, una justa fama, por ejemplo, en la emocionante simplicidad de *Il taglio del bosco*, crónica de la soledad de un humilde leñador que acaba de perder a su esposa. Consciente de su inspiración y de sus posibilidades, Cottafavi tiende en sus últimos films a una representación cada vez más estilizada y total de la sociedad moderna, utilizando como pretexto las épocas primitivas; así en *Los cien caballeros* llevó a cabo la inédita experiencia de unir en una trama de film de aventuras la fábula alegórica y el cuento filosófico con resultados no plenamente logrados pero sí muy estimulantes aunque, por desgracia, poco apreciados del público. Llegado a su madurez artística, Vittorio Cottafavi continúa siendo víctima de un lamentable contrasentido: a la vez célebre y desconocido, merece por derecho propio un lugar destacado entre los grandes del cine italiano, pero su verdadera carrera aún no ha podido comenzar.

JOSE LUIS GUARNER

WHERE IS BUÑUEL?

En París se pasaron, así como quien nada dice y menos insinúa, como por azar y a la vez, nada menos y nada más que cinco películas de Luis Buñuel. Los films pertenecen a los rodados durante su etapa en México, y son: *Don Quintín el Amargao* (dirigida por Luis Marquina y estando él como productor ejecutivo; 1935-37), *Gran Casino* (1947), *El gran cañavera* (1949), *La ilusión viaja en tranvía* (1953) y *El río y la muerte* (1954).

Ese gran hombre inquieto, es-

menos públicamente han visto su luz en las pantallas nacionales de pocas ciudades del país.

El hecho es absolutamente triste e incomprendible a primera vista. La realidad es esta: Luis Buñuel ha sido y es el único director español, de talla universal que poseemos; ha sido y es el único cineasta español cuyos films se pasan casi todos los años por las más importantes Filmotecas y Cinematotecas europeas y americanas. Por tanto, creo y así lo creen legión, que nuestra Filmoteca Nacional debería sin excusas de ningún orden y clase, hacer un ciclo retrospectivo y actual a Luis Buñuel: como homenaje merecidísimo, como deber y obligación. Antes que lo de fuera, lo mejor y más representativo de casa. ¿Hasta cuándo habremos de esperar para poner las cosas en el lugar que se merecen?

JOAQUÍN ROMAGUERA RAMIÓ

CONOZCA UD. ESPAÑA

Bajo este genérico, TVE está dando una serie de programas a fin de dar a conocer los temas más característicos de nuestro suelo y las ciudades más interesantes e importantes bajo el punto de vista artístico o histórico. La serie es producida para TVE por Salvador Pons.

Lo que se trata de destacar y resaltar es que, dicha serie está montada a base de directores jóvenes del nuevo cine español, que tanto interés y atención le va a prestar OTRÓ CINE día a día. Así, está Francisco Molero como productor ejecutivo, Pablo G. del Amo en el montaje, y los Francisco Catalá-Roca, Ramón Massats, Claudio Guérin Hill, Jorge Grau, Mario Camús, B. M. Patino... como directores de los mismos.

Nos gusta que TVE haya tomado a nuestras promesas, algunos de ellos auténticas realidades, para dirigir esta serie: en actividad y con posibilidades —campo abierto— es como podrán demostrar su saber en el oficio, sus cualidades y sus inquietudes; en pasividad y sin trabajo —puertas cerradas— jamás se ha engendrado nada bueno ni se han podido demostrar aptitudes. Se trata de querer hacer y dejar hacer, nada más ni nada menos. Nos gusta verles en acción, hacerse en el oficio, trabajar y luchar para salir dignamente airoso de las empresas encomendadas, aunque los temas sean impuestos y el guión ya fabricado, aunque los presentadores sean sosos y sin

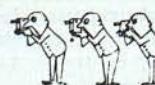
posibilidades. Nos gustan los resultados obtenidos, especialmente en el aspecto cinematográfico-formal, y teniendo en cuenta todo aquello que tenemos que considerar —lo dicho y lo silenciado—, también nos gusta la manera como resuelven las dificultades temáticas que ofrecen ciertos guiones y ciertas personas que aparecen en los mediometrajes.

Deseamos y esperamos que esta serie dure tanto o más que la del aburrido Perry Mason o la del magnífico "Discorama", incomprendiblemente eliminado, para citar sólo dos ejemplos que se me ocurren. Lo decimos fundándose en el concepto de ayudar lo que merece ser ayudado y enaltecido. De ayudar y apoyar a nuestro cine, al cine de casa, que a fin de cuentas será el cine del mañana, el que nos calificará, al cine nacional de ahora que nos ha de representar en el futuro y a la vez nos hará enorgullecer y entusiasmar, o avergonzar y aburrir, según también sea la clase de estima, ayuda y colaboración que ahora les prestemos a nuestros jóvenes cineastas, dentro de nuestras posibilidades, siendo consecuentes y sinceros.

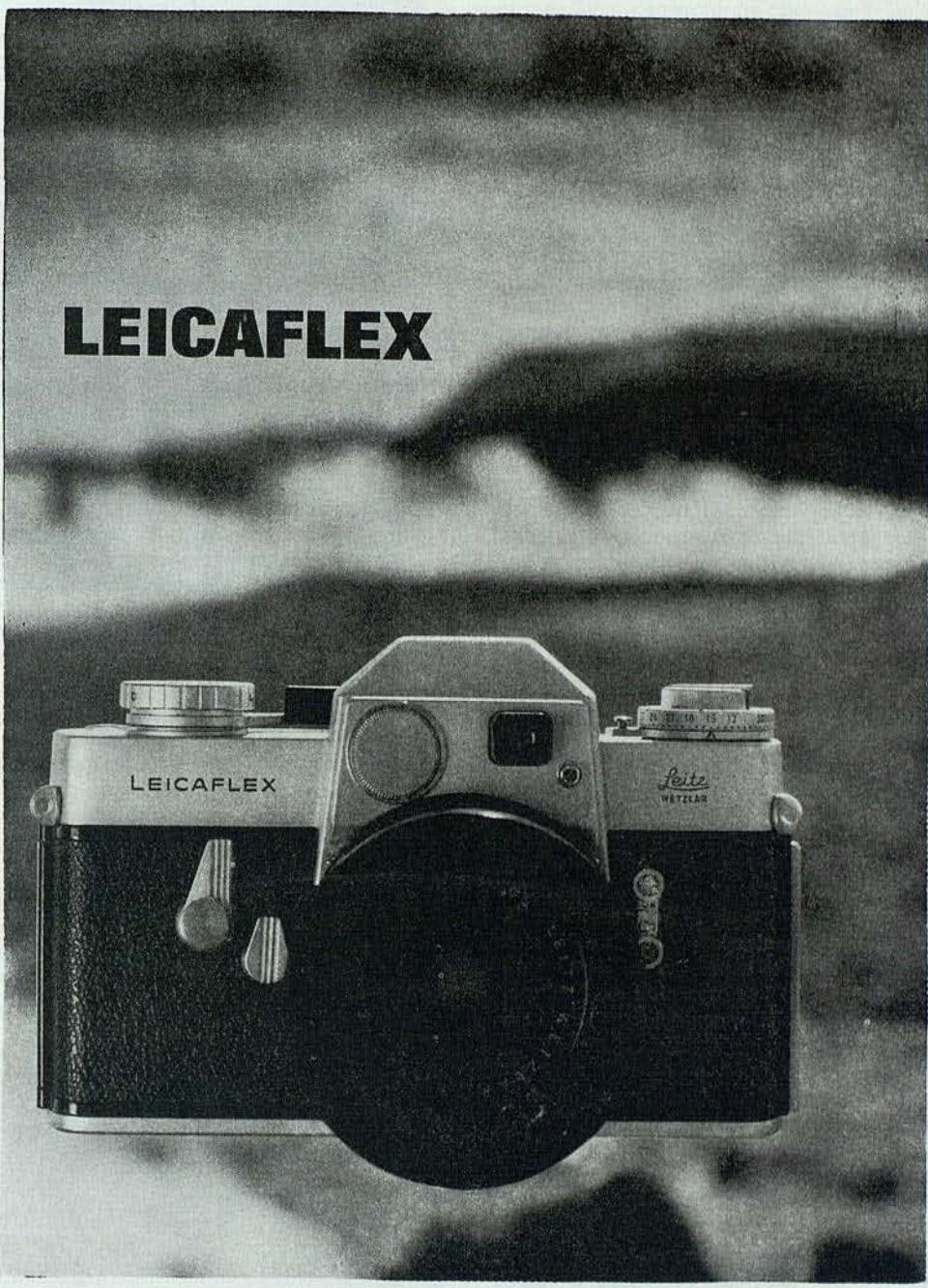
Interesa y conviene, por tanto, comprometerse intelectualmente con nuestro joven cine que está saliendo y dando sus frutos, haciendo uso de nuestra libertad innata a la cual no podemos renunciar. Ahora debemos y tenemos que depositar nuestra confianza en él, aún sin saber ciertamente resultados y calidades palpables. Pero hay que correr el riesgo —o resignarse a no ser nada— de hablar y defender un tipo de cine y a un tipo de directores que pueden aportar, y de hecho lo intentan, una nueva visión, unos nuevos caminos para un cine nuevo y moderno. No se trata tampoco de ser estandartes de la aventura del cine español, sino de vincularse y comprometerse de hecho con las manifestaciones y fenómenos que tengan una importancia real y positiva dentro del cine nuevo nacional.

He aquí pues, algunas de las muchas razones de CONOZCA UD. ESPAÑA y de la página a DITIRAMBO VELA POR NOSOTROS, así como de próximas notas, críticas, entrevistas, artículos, etc. en favor y en defensa del cine español nuevo, joven y moderno.

JOAQUÍN ROMAGUERA RAMIÓ



Filmoteca
de Catalunya



Para información, recorte y envie
este cupón a:

GERMAN RAMON CORTES

Consejo de Ciento, 366 - 368
BARCELONA - 9

Sírvase enviarme la documentación re-
lativa a la cámara LEICAFLEX

Nombre

Profesión

Domicilio

Población

FILMOTeca NACIONAL: ACTIVO Y PASIVO

por ROMAN GUBERN

Una Filmoteca, además de ser depósito y archivo para la conservación de películas, es un museo, un lugar de estudio e investigación abierto a cuantos quieran profundizar en el conocimiento del arte cinematográfico. Es necesario, por desgracia, este intrito aclaratorio, perogrulloso y elemental, al tratar de enjuiciar las actividades de nuestra enfermiza Filmoteca Nacional.

He consumido suficientes horas en sesiones de Cinematecas extranjeras para creerme autorizado a establecer un balance comparativo y efectuar una crítica constructiva de las actividades de nuestra Filmoteca que, fundada en 1953 como una de tantas dependencias parásitas e inoperantes de nuestra Administración, no comenzó a dar señales de vida hasta diez años más tarde.

Que la Filmoteca entrara en funcionamiento era una necesidad urgentísima en un país en el que, además de las cribas selectivas que todo el mundo conoce, se proyecta cada temporada aproximadamente tan sólo el diez por ciento de la producción cinematográfica mundial. No es que pidamos, porque sería pedir un imposible, el privilegio de conocer **todo** el cine que se hace en **todo** el mundo. Pero consideramos sencillamente escandalosa la ausencia, no ya de los venerables «clásicos» alejados de las pantallas por razones mercantiles, sino de la moderna producción japonesa, de la brasileña, de la de los países socialistas, la obra de los jóvenes realizadores suecos, italianos o franceses, o el cine independiente americano. La Filmoteca, al iniciar sus sesiones hace tres años, se ofrecía como una promesa de que algo iba a cambiar y que nuestra hambre cinematográfica iba finalmente a poder saciarse. Sin embargo, las cosas no han funcionado como debieran. Pasando por alto los titubeos y cambios de programación ya habituales (pero no excusables), hemos tenido que asistir impotentes a auténticos escándalos, a crímenes de lesa cinematografía, como las proyecciones en formato de 16 mm. en una sala de las dimensiones del cine A.B.C. (haciendo polvo las calidades fotográficas de unas obras cuyo soporte expresivo es, justamente y por definición, la fotografía), como la proyección de una versión **hablada** de «El acorazado Potemkin», como la proyección a 24 imágenes por segundo de las obras de Griffith, destrozando con ello su prodigioso sentido del ritmo, como la proyección de copias mutiladas (entre ellas, «Nosferatu» y «L'avventura») o a las que, pura y simplemente, se les ha escamoteado una bobina completa (como ocurrió con la impecable copia de «Tabú»).

Naturalmente, quien con ello sale perdiendo es la Filmoteca Nacional, y mientras en París la Cinemateca Francesa se ve obligada a habilitar una nueva sala (Palais Chaillot) y a doblar el número de sus programas (seis sesiones diarias!), la frecuenciación de la Filmoteca Nacional se reduce a pasos agigantados y el número de sus «Amigos» decrece con una velocidad alarmante. Flaco servicio está haciendo la Filmoteca a la causa del cine, convirtiendo a los grandes maestros en nombres aborrecibles para el espectador profano que se aproxima con curiosidad a sus sesiones, con ánimo de conocer y de aprender.

Señalados estos graves reparos hay que admitir que, sobre el papel, la programación de la Filmoteca Nacional no ha carecido de interés. Los ciclos Antonioni, Stroheim, Eisenstein, Dreyer o Renoir, por citar los más dilatados, eran de obligada programación, al margen de las críticas que puedan hacerse por omisión de títulos o estado de las copias. Quedamos aguardando los ciclos Buñuel, Lubitsch, Ivens, Sternberg, Pudovkin, Pabst, Dovjenko, Vidor y Escuela de Nueva York, por citar los primeros nombres que me acuden a la mente.

La actual temporada se ha cerrado con dos ciclos sobremanera interesantes, que corresponden precisamente al nacimiento y al

apogeo del arte del cine mudo. Me estoy refiriendo a las sesiones dedicadas a Griffith y a Murnau, en las que por su especialísimo interés me detendré brevemente.

Cierto es que de la vasta obra de **D. W. Griffith** (más de 400 films) sólo se nos ofrecieron cinco títulos: «La batalla» (The battle, 1911), «La conciencia vengadora» (The avenging conscience, 1914), «El nacimiento de una nación» (The birth of a Nation, 1915), «Intolerancia» (Intolerance, 1916) y «Las dos huérfanas» (Orphans of the storm, 1921). Fue grave, a mi entender, la ausencia de «La culpa ajena» (Broken Blossoms, 1919), que contiene algunos de los mejores momentos del genio de Griffith, pero el conjunto permitió calibrar la importancia del maestro, que no hace sino crecer con el paso del tiempo.

Por lo general Griffith suele ser elogiado como «inventor», como «descubridor» más que como artista **quia talis**. Se trata de una perspectiva viciada de raíz. Porque cuando en 1908 debuta Griffith el primer plano está ya inventado (Smith, Porter, Zecca), y el travelling (Promio, Méliès, Chomón, Williamson) y las acciones paralelas (Williamson, Porter). Pero Griffith, que supera sus limitaciones de autodidacta con una intuición verdaderamente genial, organiza estos elementos preexistentes de tal modo que hace operar un salto cualitativo al espectáculo creado por Méliès para transformarlo en lenguaje dramático, en dramaturgia visual, en arte. Todo lo que media entre el cine histórico a la italiana, con su fuerte olor a guardarropía, y el cine histórico de Griffith —que acusó fuertemente el impacto de las mascaradas italianas— permite medir cabalmente la distancia que separa al simple inventor del artista creador.



David Wark Griffith



Friedrich Wilhelm Murnau

Con los resortes que otros idearon, Griffith forjó un arte que no sólo supuso un punto de partida —el definitivo adiós a las estampitas teatrales que van de Méliès al **film d'art**—, sino un arte que sigue teniendo hoy una vigencia absoluta, particularmente en las escenas épicas: recuérdense las bellísimas escenas de «La batalla» o el combate de Petersburg (en «El nacimiento de una nación»), concebido y realizado con un criterio de absoluta modernidad.

Estremece pensar que este colosal **homo cinematograficus**, que llevaba el instinto del cine en su sangre, realizaba obras tan largas y complejas como «Intolerancia» o «El nacimiento de una nación» sin utilizar prácticamente lo que hoy entendemos por guión. Su tremendo sentido del cine le permitía otorgar a sus películas un ritmo perfecto, justo, con un lenguaje conciso, funcional, eficaz, virtudes que han sido constantes en las mejores obras del cine americano posterior. La deuda de los maestros del cine soviético hacia Griffith es, también, enorme.

La personalidad de **F. W. Murnau** se sitúa, en cambio, en las antípodas de Griffith. Murnau es un intelectual. Ha estudiado a fondo la historia de la literatura y del arte, y es heredero legítimo del romanticismo alemán, del que el expresionismo plástico no es más que una de sus manifestaciones. Es, junto con Fritz Lang, el más alto exponente del cine expresionista. Pero Murnau, como gran creador que es, ha superado el expresionismo escenográfico y teatral de Robert Wiene o de Galeen, e introduce en su «Nosferatu» (1922) los escenarios naturales. Para esta película fantástica rueda paisajes de Silesia y Eslovaquia y calles de Lübeck, Wismar y Rostock. De esta original amalgama realismo-expresionismo, estilísticamente coherente, deriva en parte el gran poder de fascinación de la obra de Murnau.

También es Murnau, por lo tanto, un «innovador». A pesar de que la cámara se había movido antes, es a partir de «El último» (Der letzte Mann, 1924) —puente de transición del expresionismo al realismo social en el cine alemán— que empieza a hablarse de la «cámara desencadenada», gracias a los prodigiosos ejercicios de Murnau y de su operador Karl Freund, que utilizó una escalera de incendios a guisa de **dolly** y no vaciló en atarse la cámara con correas al pecho para la escena de la borrachera de Jannings.

En 1958 asistí en Marly-le-Roy a unas sesiones de estudio sobre la obra de Murnau. Guardo los apuntes de lo que allí debatimos, pero su transcripción sería demasiado extensa. Señalo algunas de las ideas obsesivas de Murnau: la felicidad de la pareja amenazada por la presencia del Mal y la mujer como víctima expiatoria. Esta idea se halla en «Nosferatu», en «Tartufo» (1925), en «Fausto» (1926), en «Amanecer» (1927) y en «Tabú» (1931). En estas películas, como en «El último», se halla también la contraposición de dos mundos, diferenciados ética y estéticamente, entre los que se desplazan los personajes: el barrio proletario del portero y el lujoso hotel de «El último», la ciudad y la aldea de «Amanecer», los dominios de Nosferatu y el mundo exterior y real, etc.

Murnau representa una de las cimas de la estética del cine mudo. Junto con dos austriacos —Erich von Stroheim y Josef von Sternberg— se adelantó al arte de su tiempo al estructurar sus películas sobre la noción de duración real, en largas escenas que permitían estudiar la evolución psicológica de sus personajes. Esta ruptura con la discontinuidad esencial del cine-montaje clásico no hacía sino anticipar la que iba a ser la estética propia del cine sonoro.

Entre «El nacimiento de una nación» y «Amanecer» y «Tabú», se encierra el gran ciclo del arte mudo, un arte que, en el plano de la ontología y de la estética, es **distinto** del cine sonoro, si bien éste no puede explicarse, ni estética ni ontológicamente, sin la preexistencia de aquel. De Griffith a Murnau o la muerte de un arte, este podría ser el resumen que sintetizase el gran arco creador que va de 1915 a 1931 y que encarnan con su talla gigantesca la obra de estos dos maestros.

VIII Semana Internacional de Cine en Color

Durante los próximos días 19-26 de octubre se celebrará en el Palacio de las Naciones de Barcelona la ya tradicional Semana de Cine en Color, que este año reunirá a los siguientes países: Alemania, Canadá, Checoslovaquia, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Israel, Italia, Japón, Portugal, Rusia y Suecia. Como novedades de este año figuran la inclusión de una sesión retrospectiva y un Congreso Iberoamericano de Cine, que inaugurarán don Manuel Fraga Iribarne y en el curso del cual se proyectará una importante selección de películas de los países participantes.

El lector encontrará una amplia información de todas estas actividades, así como de las sesiones del VIII Congreso Internacional Cinematográfico que reunirá a conocidas personalidades españolas y extranjeras, en el próximo número de OTRO CINE.



¿QUE ES EL CINE?, por André BAZIN. Traducción de José Luis López Muñoz. Ediciones RIALP, S. A., 1966. 600 págs. 55 fotografías. 21,5 x 15,5 cms. 350 pesetas. Partes del Sumario: I. Ontología y Lenguaje. — II. El cine y las demás artes. — III. Cine y Sociología. — IV. Una estética de la realidad: el neorrealismo.

El título bajo el cual André Bazin ha reunido algunos de sus más importantes artículos y ensayos de crítica y teoría cinematográfica es revelador. La mayoría de los grandes teóricos del séptimo arte han encabezado sus estudios con rotundas afirmaciones («El sentido del cine», «El lenguaje del cine», «El arte del cine»...) que el tiempo se ha encargado de desmentir con implacable puntualidad. Consciente de todas las limitaciones a que está sometida la labor crítica («esa industria culpable», como dice el autor) Bazin ha puesto al frente de su libro una simple interrogación. Interrogación que incluye dentro de sus propios términos todo el proceso dialéctico que ha determinado la evolución del cine a lo largo de su historia.

Bazin por consiguiente inicia su investigación en las raíces mismas del cine, en las condiciones técnicas que lo fundamentan, en la impresión y registro de la realidad a través de un «objetivo». Y entonces descubre que la esencia del cine es la ontología, la presencia real de las cosas ante la cámara como aparece ya en los primeros films de Lumière. Obsesionado con esta idea, Bazin estudia toda la evolución del cine (véase el definitivo ensayo titulado precisamente «La evolución del lenguaje cinematográfico») concretándola en torno a una sola línea de progresión: el diálogo del cineasta con la realidad. Por ello sustituye la división convencional del cine en mudo y sonoro por otra mucho

más racional: la de los cineastas con vocación de realismo por un lado y por el otro los que han reducido la realidad fílmica a unos signos abstractos. Es así como Bazin relaciona a Stroheim y Murnau por mediación de Renoir (el único cineasta que mantiene la vena realista a lo largo de los años treinta) con la resurrección del realismo en la pantalla por los años cuarenta, que el autor cifra en «Ciudadano Kane» y las primeras películas neorrealistas. La división entre cine mudo y cine sonoro es tan superficial como la que se podría derivar de las nuevas técnicas (color, cinemascope...) y no tiene valor alguno ante el futuro, puesto que «el cine realmente no ha sido inventado todavía».

Lo que importa no es tanto el grado de perfección que se pueda conseguir en la reproducción de la imagen sobre la pantalla sino la voluntad que el autor haya puesto en ella. A propósito del cine documental escribe Bazin: «Hemos aprendido después a distinguir el documento de la reconstrucción, hasta el punto de preferir una toma auténtica incompleta y mal realizada a la más perfecta de las imitaciones o a tratar al menos una y otra como dos géneros cinematográficos absolutamente diferentes» (pág. 72). Bazin denuncia el montaje tradicional por lo que supone de traición a una realidad y lo prohíbe por lo menos en todos los casos en que la relación espacial entre varios elementos es necesaria al desarrollo de la escena.

Si Bazin pudo entusiasmarse con los films de William Wyler, algunos de los cuales («La heredera», por ejemplo) conservan todavía su valor íntegro como ilustración de un determinado tipo de utilización de un lenguaje con unas reglas y unas equivalencias perfectamente establecidas, es porque la profundidad de campo que, como en el «Ciudadano Kane», era elemento determinante de su puesta en escena devolvía a la realidad una existencia propia y concreta a través de unas coordenadas espaciales y temporales que coincidían en la pantalla y fuera de ella. En este caso, al valor de lo que sucedía en la pantalla como simple narración se superponía el que le daba su condición de documental sobre unos seres en un momento dado. Es precisamente en este sentido como Bazin ha influido con mayor fuerza sobre la «nouvelle vague», anunciando si bien de forma quizás un tanto inconsciente los cauces por los que Godard desarrollaría su peculiar concepción del fenómeno cinematográfico.

La presencia física de las cosas ante la pantalla determina pues una nueva di-

papeles de cine

mensión en el hecho fílmico. La gran fuerza de «Río Rojo» por ejemplo reside simplemente en la autenticidad de la estampa de miles de reses. El respeto por la ontología de la imagen, calidad fundamental de la mayor parte del cine americano, ha hecho de él a lo largo de muchos años (y desde luego como factor de mucho más relieve que la existencia de la industria de Hollywood) el primero del mundo. Pero el cine es algo más que documento. En el mismo «Río Rojo» cuando Montgomery Clift da la orden de marcha para la conducción del ganado, la cámara nos lo presenta en primer plano. A continuación aparecen unos primeros planos idénticos de todos sus hombres repitiendo el mismo grito. El resultado no es la suma de cada uno de los planos, sino que producen en la pantalla el efecto de una multiplicación. Howard Hawks posee además un lenguaje.

Si la ontología permanece, la evolución del cine se realiza precisamente a través de este lenguaje. Por esta razón, mientras Bazin analiza minuciosamente los principios esenciales del arte cinematográfico se acerca al estudio del lenguaje con mucha más cautela. El desengaño que los años le acarrearon sobre el auténtico valor de William Wyler determina la postura de Bazin frente al neorrealismo. Puede equivocarse al apreciar el valor real de Vittorio de Sica o de Fellini (Bazin siempre tuvo más de teórico que de crítico), pero sabe ver en el cine italiano de la postguerra un camino y unas posibilidades que se proyectan más allá de los logros parciales. El cine progresa constantemente; unas formas vienen a sustituir a otras a través de un balanceo dialéctico que determina su evolución. No es el mérito menor de Bazin tampoco el haber sabido discernir dentro del neorrealismo la dirección más fecunda cara al futuro y el haber intuido a través de la puesta en escena de Rossellini, las cualidades del cine más representativo de estos últimos años: «Nuestra emoción está limpia de todo sentimentalismo, porque se ha visto obligada a reflejarse en nuestra inteligencia. No nos commueve ni el actor, ni el acontecimiento: tan sólo su sentido, que nos vemos obligados a extraer. En esta puesta en escena, el sentido moral o dramático no se hace aparente nunca en la superficie de la realidad; sin embargo, no podemos dejar de saber que existe si tenemos conciencia. ¿Y no es esta quizás una sólida definición del realismo en el arte: obligar al espíritu a tomar partido sin engañarnos con los seres y las cosas?» (pág. 306).

Pero quizás donde con mayor fuerza haya penetrado el agudo sentido crítico de Ba-

zin es en el análisis del cine con respecto al mundo exterior, es decir, en su aspecto mítico frente a la sociedad. Al tratar del lenguaje del cine el autor se veía limitado por una contingencia que hacía provisionales todas las conclusiones. Pero en este aspecto sociológico, el cine actúa de una forma completamente independiente del lenguaje: la relación se verifica directamente entre el espectador y un mito. Los estudios sobre la significación de la obra de Chaplin y el personaje de Charlot son definitivos. Y sin embargo, incluso aquí aparece aunque sea tratado un poco de soslayo uno de los aspectos más personales de la concepción baziniana del cine. «Chaplin es quizás el único hasta ahora que nos ha dado el ejemplo de un creador capaz de subordinar completamente el cine a lo que tenía que decir, sin preocuparse de ponerse de acuerdo con ninguna especificidad de la técnica» (pág. 392), escribe Bazin. Sin embargo, ha sido precisamente esta libertad lo que le ha permitido mantenerse siempre a la cabeza de todos los cineastas, inventándolo todo en el cine sin apenas rozarlo.

Las conclusiones que se pueden derivar de esta constatación son de la máxima importancia y se concretan en la famosa defensa del cine impuro, que preconiza Bazin. Puesto que el cine es un arte con sus leyes peculiares, es absurdo hablar de la contaminación que sufre al contacto con las demás artes. Por el contrario es precisamente en el diálogo con ellas cuando se manifiesta su independencia. Como demostró Cocteau en «Les parents terribles» la mejor forma en que el cine puede tratar al teatro es acentuando las peculiaridades propias de la escena a través de las posibilidades que la técnica cinematográfica posee. Hay que partir de la individualidad de las artes para poder establecer un contacto provechoso entre ellas. Es decir, hay que partir de la convención

para encontrar la realidad dentro de la misma convención, tendencia que ha resultado extraordinariamente fructífera en el arte de los últimos tiempos.

La construcción de un sólido sistema crítico, uno de los pocos válidos en la historia de la crítica cinematográfica, sino el único, junto con la apertura que siempre le caracterizó en el análisis del cine han sido los factores determinantes de la permanencia de las teorías de André Bazin como uno de los pilares teóricos más firmes que sustentan el cine moderno. La existencia de un cine nuevo en Francia quizás no deba atribuirse a él, pero es cierto que a la sombra de André Bazin y de Roger Leenhardt se ha desarrollado la generación de cineastas más importante de la última década. Por otra parte, el método de Bazin sigue siendo perfectamente válido para la aproximación provechosa al estudio y comprensión del cine. Bazin no dice tanto donde está el cine sino cómo encontrarlo. Para facilitarnos la labor, Bazin nos lo ha enmarcado en una época determinada dentro de su proceso irreversible, estableciendo unos principios fundamentales que siguen siendo útiles para analizar el cine actual.

En la «Defensa de Rossellini» que cierra el libro, Bazin escribe: «Respetar la realidad no significa acumular apariencias; es, más bien, despojarla de todo lo que no es esencial, llegar a la totalidad en la simplicidad; el arte de Rossellini es de una calidad lineal y melódica. Es cierto que muchos de sus films hacen pensar en un boceto, ya que el trazo sugiere más de lo que pinta. Pero ¿hay que tomar esta seguridad de trazo por pobreza o por pereza? El mismo reproche se podría hacer a Matisse. Quizá Rossellini es, en efecto, más dibujante que pintor, más cuentista que novelista, pero la jerarquía no la dan los géneros sino los artistas».

Juan José Oliver

PRONTUARIO DEL CINE AMATEUR,
por Tony Rose. Ediciones ZEUS, 1966.
15 x 10 cms. 462 págs. 15 grabados y
22 láminas. 180 ptas.

Prontuario, o sea compendio, que expli-
ca y detalla todos y cada uno de los por-
menores de la técnica cinematográfica
amateur, que en esencia es la de todo el
cine en general, aunque económicamente
a escala reducida. El libro —de tamaño
cómodo y manejable— empieza explican-
do cómo funciona una cámara y sus ac-
cesorios; a continuación comienza el film:
primeras tomas (planos, fotografía, encua-
dres), planteamiento y toma de una se-
cuencia. Luego se pasa al montaje de la
secuencia y en conjunto al montaje unitario
del film, para terminar esta parte ha-
blando de lo que hace referencia al rotulado.

Maneras de filmar interiores, guiones li-
terario y técnico, planteamiento de la pro-
ducción del film y dirección, son las últi-
mas etapas que estudia el libro en cues-
tión. Libro que por su carácter didáctico-
pedagógico es y ha de servir para todo
aficionado que empieza, y también para
el más maduro que quiera superarse y ha-
cer las cosas cada día mejor. Sencillo y
claro en conceptos, ameno y fácil de leer.
Un libro que suple de verdad los cursi-
lllos de iniciación cinematográfica que po-
drían publicarse en revistas como la nues-
tra, en forma de entregas o episodios,
cosa que nos han pedido de nuevo y que
recordamos que ya fueron hechos hace al-
gunos años. Por tanto, repito, PRONTUA-
RIO DEL CINE AMATEUR es un curso
completo para aprender todo lo necesario
sobre cine amateur.

J. R. R.

PREMIER PLAN (Revue Mensuelle du Cinéma) n.º 40. «Vincente Minnelli»,
por Catherine de la Roche. 136 págs.
38 fotografías. 18 x 10 cms. SERDOC
(Société d'Etudes, Recherches et Documentación Cinematographiques). 6
francos.

Se trata de un estudio crítico de toda la
obra del autor, Vincente Minnelli, nacido
en Chicago en 1906, realizador hasta el
presente de 32 films de largometraje y co-
laborador de dirección en 5 películas más.

La autora, después de presentarnos al
creador-artesano bajo el prisma biográfico,
estudia y enjuicia detenidamente la
vasta filmografía de V. Minnelli: director
digamos especializado en musicales y co-
medias de corte norteamericano, bien co-
nocido en nuestras pantallas, ya que por
lo menos la mitad de su producción ha
sido vista en España.

Por tratarse de un estudio tan documen-
tado e ilustrado, así como el resto de los
volúmenes que mensualmente edita PRE-
MIER PLAN a un autor, interesa al afi-
cionado en general y al estudioso cinófilo
en concreto. Imparcial, aunque subjetiva
como lo es toda crítica, la autora del es-
tudio explica en primer lugar la trama
argumental del film y luego expresa sus
opiniones —por lo general acertadas— pe-
ro sin apasionamiento.

El volumen termina con una extensa bi-
bliografía sobre lo escrito y existente en
Francia actualmente del autor, y la disco-
grafía de los temas musicales que han
ilustrado los films de este importante y
discutido director americano.

J. R. R.

**CINE ESPAÑOL EN LA ENCRUCIJA-
DA**, por César Santos Fontenla. Edito-
rial Ciencia Nueva, 1966. 19,5 x 13,5
centímetros. 18 fotografías. 230 págs.
110 ptas.

César Santos Fontenla, conocido crítico
cinematográfico de la revista especializada
«Nuestro Cine» y del semanario «Triun-
fo», ha escrito un breve pero interesantís-
imo ensayo sobre el cine español. El li-
bro, dividido en veintiún capítulos, trata
de los diferentes aspectos, instituciones,
circunstancias, estilos y períodos que han
influído de manera notable en nuestra ci-
nematografía.

Santos Fontenla analiza de forma des-
apasionada, pero no por eso exenta de una
dura crítica, las vicisitudes por las que el
cine nacional ha atravesado, desde que hi-
zo su aparición en nuestro país hasta la
actualidad. Usando un estilo ágil y ameno,
no abarrotta el ensayo ni de fechas ni de
nombres, pues bien clara es su intención
de que la obra interese tanto al aficionado,
como al individuo culto que se pre-
cupa por cualquier manifestación artística.

Sólo tres reparos formulamos al libro.
El olvido de mencionar, ni aún de pasada,

en el capítulo dedicado a las revistas, la importante aportación que a tal campo ha efectuado, en primer lugar el semanario «Destino» y, más tarde, las revistas «Imagen & Sonido» y «Arte Fotográfico». No dedicar ningún apartado al cine documental ni al cine infantil. Y, por último, comprobar que en capítulo dedicado a los Cineclubs, únicamente se refiere a los de la capital, lo que prácticamente reduce a la nada el interés del mismo. Pero en definitiva es de agradecer —salvados estos lapsus— la aparición del libro y la iniciativa de la Editorial en publicarlo, por lo que significa no sólo en el panorama de nuestra cinematografía sino también en el de nuestra cultura.

R. de V.

LA CINEMATOGRAFIA ESPAÑOLA, por Fernando Vizcaíno Casas. Temas Españoles n.º 459. Publicaciones Españolas. 24 x 17 cms. 11 fotografías y 27 páginas. 5 ptas.

Este escueto estudio se divide en cuatro partes a manera de artículos. Empieza por una global y subjetiva síntesis de los puntos más concluyentes de nuestra cinematografía a lo largo de su existencia, para pasar luego a la protección estatal del cine español, con los diversos estadios que ha atravesado hasta el presente. Las dos últimas partes, las más cortas, se refieren a la organización administrativa del cine nacional y a algunas estadísticas para mejor comprobación de hechos.

Realmente lo que le interesa al aficionado es la parte histórica, y ésta es demasiado subjetiva y repasada muy parcialmente, lo que hace que el librito tenga un interés relativo bajo el aspecto formativo, pero sí bajo el ángulo informativo gracias a las tres últimas partes de este estudio de Vizcaíno Casas, un historiador documentado.

J. R. R.

ARQUEOLOGIA DEL CINE, por C. W. Ceram. Ediciones DESTINO, 1965. 23,5 x 18 cms. 264 págs. 239 grabados. 500 ptas.

Una verdadera joya, un tesoro imprescindible. Sin exageraciones, la pura verdad. Siete años de intenso trabajo investigador dan como productivo fruto todo un tratado sobre la génesis del cinematógrafo: de la barraca al espectáculo, de la pura invención artesana e intuitiva a la consagración definitiva del Séptimo Arte como manifestación popular y de masas. De la fotografía fija al cine, pasando por la evolución de la proyección. Crítica histórica, documento científico.

Es el único libro que conocemos dedicado a estudiar y profundizar este jugoso tema, hecho de forma escrupulosa, metódica, inteligente, amena. No basta con decir de él que viene a llenar un importante hueco vacío hasta ahora. Es, sin más, una obra completísima de erudición, documento real y auténtico sobre los orígenes del cinematógrafo. El número de graba-

dos con respecto al texto, nos da idea hasta qué punto está documentado gráficamente. Hay que decir en favor de tal proporción, que los extensos pies que llevan los valiosos grabados, forman parte de la continuidad del texto y dan un clima de amenidad extraordinaria.

El libro se divide en cinco partes: precursores falsos y verdaderos, los magos con la pequeña caja negra, las primeras escenas filmadas, los primeros films y la industria. A lo largo y ancho de ellos, pasamos revista histórica y anecdótica a todas las invenciones habidas, así como a los más importantes hombres que contribuyeron con su ingenio, a que hoy el cine sea lo que es, a Dios gracias.

En suma, una excepcional novedad no sólo para interesados y estudiosos, sino para todos los aficionados y curiosos. Ejemplar estimable que recomendamos sin reparos; editado lujosamente, hacen de él una pieza estimable bibliográficamente hablando. Y no puedo terminar sin hacer referencia al autor: C. W. Ceram. Referencia notable que sirve de prestigio y a la vez de orientación para todos. Es autor del famosísimo libro «Dioses, tumbas y sabios», y también de «El misterio de los hititas» (Ediciones Destino, Barcelona).

J. R. R.

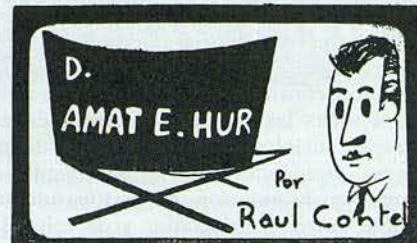
IMAGEN Y CIENCIA-FICCIÓN, por Luis Gasca. Editado por la Sección de Actividades Culturales del Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1966. 414 págs. 54 grabados. 20,5 x 11 centímetros.

El título real debiera haber sido «Filmografía cronológica de la Ciencia-Ficción en la Pantalla», ya que es este el genérico con que da comienzo el libro después del escueto prólogo-artículo de Michel Caen (Redactor Jefe de Midi-Minuit Fantastique) y la presentación a manera de «nota aclaratoria» del mismo L. Gasca. El libro en síntesis no es más que esto: 400 páginas de filmografía sobre ciencia-ficción de 1898 hasta 1966.

Libro para estudiosos pero muy importante por lo que es y por lo que representa, que agradecemos muy de veras. Los grabados son los «press-books» que han servido para lanzar publicitariamente las películas más representativas del género, y que constituye un material también muy apreciable.

J. R. R.

NOTA: Por exceso de originales nos vemos obligados a dejar para el próximo número los comentarios críticos de los siguientes libros: DICCIONARIO DEL CINE ESPAÑOL: 1896-1965, de Fernando Vizcaíno Casas (Editora Nacional), HISTORIA EN 1000 IMÁGENES DEL CINE, de Maurice Bessy (Luis de Caralt, Editor), LOGICA DEL CINE: CREACION Y ESPECTACULO, de Albert Laffay (Editorial Labor, S. A.) y LA BALADA DEL SOLDADO, de Grigori Chuirai (Aymá, S. A. Colección Voz-Imagen, Serie Cine).



FICHERO DE

CINE INFANTIL

Con este número de OTRO CINE se llega a la ficha número 50 de películas de cine infantil. Empezada su publicación con el año 1964, número 64, han ido apareciendo de una manera ininterrumpida hasta alcanzar este medio centenar inicial que ha dado representación a diecisésis países: Norteamérica (12), España (11), Rumanía (6), Inglaterra (5), Japón (3), Checoslovaquia (2), Bulgaria (2) y con una película Francia, Dinamarca, México, Polonia, Italia, Portugal, Alemania, Hungría e India.

La forma de la ficha tal como ha ido apareciendo, formato y estructura, fue decidida después de laborioso estudio entre el amigo y entonces director de la revista Juan Ripoll y el que firma estas líneas, en tal espíritu de compenetación que, una vez realizada, cada uno la ha creído obra suya. La selección de las películas ha obedecido a criterios fundamentalmente prácticos, en razón a sus posibilidades de visionado y en orden a su efectiva o posible proyección en nuestras salas de espectáculos y para nuestros niños.

El resumen de las películas estudiadas no es estrictamente ideal, pero sí indicativo. En este aspecto agradecemos la comprensión y encomio de los varios órganos de información cinematográfica que han llamado la atención hacia este particular esfuerzo. Por que si algo hemos querido realizar con su publicación, ha sido un trabajo útil; la de orientar sobre la actual producción de este cine especializado, los caminos que trilla, las orientaciones que apunta y las posibilidades que ofrece su existencia a nuestro pequeño público infantil.

Esta ayuda al supuesto o futuro programador hemos querido extenderla, en lo posible, al supuesto o futuro realizador, muchos de los cuales sería deseable saciaran precisamente de la amplia y generosa cantera del cine amateur. A la ficha técnica y argumento de las películas tratadas hemos añadido un juicio crítico en su doble vertiente positiva y negativa. Con ello hemos intentado esclarecer, de manera objetiva y sobre concretas películas, nuestro particular punto de vista de lo que debe ser y lo que no cine infantil. Matizar los posibles errores y resaltar los aciertos en que otros han incurrido puestos en tal camino.

Nuestro propósito ha sido, pues, específicamente de servicio. En tal sentido no hemos regateado esfuerzo ni dedicación; pero ello no ha de presuponer un intento de dogmatizar en tal terreno. Nuestras posibilidades humanas de error son seguras y nuestra disponibilidad de conocimiento siempre revisable o propensa a ampliación. Es por ello que rogamos en todo momento al posible lector de estas fichas un constante espíritu crítico frente a las mismas.

La idea que tenemos sobre su proyección futura, aparte la continuidad necesaria, es la de ir afinando su utilidad. Nuestro ideal hubiera sido, y no por espíritu de comodidad, trabajar sobre películas totalmente en existencia dentro del mercado, en las salas cinematográficas del país. Ello no ha sido posible porque su actual existencia, por lo menos con la mínima calidad necesaria, es pequeña. Creemos sinceramente, y estamos dispuestos a ayudar la propiciación del hecho en la medida de nuestras fuerzas y disponibilidades, que este número de material posible se irá incrementando notablemente en el curso de los próximos años. Esto también esperamos quede reflejado en nuestra selección.

En este sentido consideramos ejemplar el libro editado por el Centro Nacional Belga del Film Juvenil, de cuyo presidente Fernand Rigot hemos recibido siempre toda clase de alientos y facilidades. Consta el libro de doscientas veintidós páginas y está muy bien editado. Expone allí ficha técnica, resumen y análisis de todos los films infantiles existentes en distribución por Bélgica. Es un ejemplar indispensable, en su país, a todo educador o responsable de infancia.

Francia nos da la realidad de sus fichas VOX; están muy bien realizadas, por auténticos equipos. Pero este mismo cuidado nos da, en una lentísima elaboración, muy escasas aportaciones. Nuestros contactos personales igualmente han sido numerosos y también hemos encontrado en ellos una alentadora buena disposición para orientarnos pasándonos su consejo y experiencia.

Pero donde de verdad nuestra envidia ha llegado a auténticas dimensiones ha sido ante las fichas cinematográficas del «Centro studi cinematografici» de Milán.

Cada ficha es todo un librito de 16 páginas: documentación (datos técnicos, bibliografía), análisis estructural de la película (estructura narrativa, análisis cinematográfico, estructura dramática, conclusiones y tema), valoración estética y valoración moral. Dicho Centro organiza unos cursillos de especialización a los que, personalmente invitados, pensamos indefectiblemente asistir y para los cuales nos permitimos pasar recomendación a todos cuantos se sientan interesados en la cada vez más necesaria labor de confeccionador de fichas.

De este centro y en tal sentido, hemos recibido el libro «Educare al cinema» de Lucia Gamba, editado el año 1963 en Roma, con 294 páginas de provechoso texto. Su autora, persona de trato sencillo y agradable, profundiza en la conveniencia y constante necesidad de actualización que experimenta la crítica cinematográfica del espectador, especialmente en sus primeras edades. Y cree firmemente, en amplia coincidencia, que la ficha para uso del educador, monitor o presentador será cada vez más imprescindible en un cine para públicos especializados, muy especialmente en el infantil y el juvenil donde la inquietud y el afán de crítica, gozosamente, aún son sentidas como viva necesidad.

Este ha sido nuestro criterio y lo que nos ha alentado en el camino no siempre fácil de la puntualización ante cada obra cinematográfica. Muchas son las veces que hemos debido dejar la simple discreción crítica para tomar conciso partido ante determinadas cosas para las que nuestro mismo fuero interno reclamaba más espacio de matización. Era la misma brevedad de la ficha lo que en mayor medida nos embarazaba.

Ha debido ser así por dificultades de compaginación y hábito. De hecho, en todos los países donde se ha desarrollado hasta hacerse imprescindible, su proceso de crecimiento ha ido paralelo al de su madurez. Nuestras fichas han sido, quizás pese a su misma necesidad, un ensayo. Esperemos que puedan seguir su camino de prueba aún por largos años y cobrar, a través de la experiencia, una mayor dimensión.

J. S. E.

Filmoteca
de Catalunya

LA CALIDA Y VARIABLE SINTAXIS DEL XXIX CONCURSO NACIONAL

(conclusión)

por Gabriel QUEROL ANGLADA

EL FILM DE ACCION HA DE SER UNA DEFENSA E ILUSTRACION DE LO HUMANO (A. Kurosava)

Como todos los grandes hombres que empiezan a envejecer, el cine amateur empieza también a mirarse en un espejo. Explica sus viejos recuerdos con melancolía, evoca sus viejas cuitas y pone en sus primeras dificultades, el sabor especial de algo que parece único. Y lo fue en efecto pero no como algo insuperable, capaz de devorar el futuro. Si en lo profesional pasamos del mudo al sonoro ajustándolo a nuevas y apasionantes exigencias estéticas y humanas, en el cine amateur está ocurriendo algo parecido. Al mirarse al espejo el cine amateur ve hasta qué punto ha ido puliendo su lenguaje. Hasta donde llegó y hasta donde puede llegar, pensando quizás que lo que puede pasar es que «vayamos en pos de un lenguaje que no terminará nunca su etapa evolutiva». Es lo más lógico.

Y es que en cine no existen monopolios de la expresión. Los viejos cineísta, como los viejos críticos, se verán obligados a aspirar —tanto si quieren como si no— los nuevos perfumes. En todo caso los nuevos perfumes, los nuevos lenguajes, digamos las nuevas humanidades, prescindirán de aquellos que se aferran al pasado superado. Porque de esto se trata precisamente. Al mirarse al espejo el cine amateur está viendo no sólo lo que hizo bueno, sino también lo que hizo por error, por ignorancia, por haber nacido en determinada etapa del desarrollo cineístico.

Digamos enseguida que films como **El mundo**, de Antonio Medina Bardón, puede que no aporten originalidad alguna en su punto de partida, pero su factura, al servicio de la canción ilustrada, es impecable. Su autor, un veterano del cine breve pero densamente poético, intenta desmentir aquello de que soñar es subvivir; para ello le falta, sin embargo, seleccionar en el mundo de los grandes mitos, y Medina Bardón ha escogido uno de tono dramático, que tiene mucho de melodrama postonírico. Es una canción que hemos oído o visto muchas veces, pero Medina Bardón ha puesto en su glosa una envoltura moderna de celofana fotográfica que nos hace «soñar de verdad», con ese «flou» etéreo que Henry Hathaway hizo servir en su **Peter Ibbetson** hace más de treinta años, ayudado esta vez por un sentido exquisito del color. Las imágenes de Medina son infinitamente mejores que la validez real del tópico melodramático usado para sustentárlas. Una buena labor de enlace entre el sonido y la imagen termina por dejar este film entre lo mejor, por lo que respecta a lenguaje, que hemos visto en el concurso, pero también entre lo más discutible por lo que respecta a su fondo humano y existencial.

En cambio **La missa dels homes**, de Serra y Sitjà, es una película a la que hay que analizar a la inversa, es decir, partiendo de su espíritu rotundamente moderno. Ahora bien; ante su visión es necesario decir que en 1965 ya no sirve fotografiar en cine el «plasma» de las ideas, forma usada del cine expresionista. Para **La missa dels homes**, Serra y Sitjà necesitaban poner en práctica las conquistas cineísticas del realismo crítico directo. El cine no puede ser un sermón ilustrado, aunque este sermón arraigue profundamente en el alma-cuerpo del hombre de nuestros días. En esta película amateur, la más densa de contenido de todo el concurso junto con **Sinfonia per un home sol**, Serra



José-Alberto Bori (director), Ernest Serrahima (protagonista) durante el rodaje de "Un paso al frente".

y Sitjà continúan manejando materiales de primer orden. Color, banda sonora, expresividad del encuadre y virilidad expositiva, sirven una película construida prescindiendo del discurso cinematográfico, de ese ritmo que Antonioni llama «la mirada original». El cine de Serra y Sitjà se asoma a la más profunda de las actualidades sociales y religiosas, pero lo hace con el estilo que Bazin —o los que le discuten— llamarían anti-cine. Su «missa ilustrada dels homes» quizás necesite un cine nuevo, una forma de mirar diferente, «el nuevo estilo capaz de hacer viables las nuevas ideas». Pero no podemos volver al teatralismo y menos cuando ese teatralismo lanza cohetes literarios en vez de imágenes equivalentes. El cine no es, a pesar de las fórmulas Cocteau, Bresson o Antonioni mismo, una bella escritura, sino un cuerpo plástico metido en la más auténtica de las expresiones, y por lo tanto la más realista, la más directa formulación de lo vital. Odas, elegías, sonetos, cantatas, canciones, madrigales, baladas, todas las estructuras líricas humanas y sociales se realizan en las imágenes idiomáticas, no como un humanismo pegadizo sino como una condición positiva de hurgar en la fragua de lo real a pesar de su dirección fugada.

El film de argumento es el polo completamente opuesto al de la fantasía. Y a pesar de que alguien nos diría que en este género no está proscrita la magia, el milagro de lo significativo y la purificación armónica de los seres y de las cosas, el cine actual ha dibujado con claridad, con sequedad y con perfiles rigurosamente siluetados, la médula misma de lo real. Este progreso, esta conquista del lenguaje realista del cine, nos hará todavía discutir mucho, pero ya está propuesto para el cine del futuro un gran cambio en las imágenes. Es un realismo bruñido, de penetrante autenticidad, que hallamos más o menos racionado en la película de José A. Bori, titulada **Un paso al frente**. El aire altisonante de la tragedia griega o el realismo dramático a lo O'Neill, ha desaparecido para dejar paso a ese tono de cine de acción condensado en la coherencia documental del momento-forma. José A. Bori va convirtiéndose en el narrador cineístico más puro de nuestro cine amateur. De ritmo perfecto —pienso e incluyo en su perfección formal su montaje de fotografías del climax— dando a la cámara el estilo requerido y actual, extendiéndose demasiado en el planteamiento y siendo demasiado fugaz en el desenlace, **Un paso al frente** es una película que no podrían hacer los viejos cineísta, porque es la consecuencia casi mística de una forma de ver las cosas partiendo del nuevo realismo

cinematográfico. Es otra mentalidad, aunque Bori caiga a veces en soluciones fáciles como las de hacer aparecer un niño encantador en un sillón y haga caer un cuadro para simbolizar la caída mortal del luchador, protagonista de su historia.

El pájaro rojo, de Domingo Vila, es un film que nos invita a considerar un tema mediante un incremento de los valores sensuales en perjuicio de los relativos a la reflexión y el conocimiento. El film arranca mal, se mantiene intensamente descriptivo y Domingo Vila introduce en esta descripción sus pinitos de cámara subjetiva, a base de un color excelente en numerosos planos y menos logrado en otros muchos. Freud, Adler o sus modernos continuadores encontrarían en este film amateur motivos importantes a tener en cuenta. Pero hoy, en que incluso el psicoanálisis ha sufrido el asalto del progreso científico condicionando su reinado, nos parecen demasiado insistentes las imágenes que Domingo Vila nos propone. A pesar de todo, es uno de los films más logrados que le hemos visto a este cineasta preocupado por complejos humanos sencillos y measurablemente instintivos. **Anselmo**, de Jesús Martínez, es el típico film del cineasta amateur construido con ideas populares, nacidas en el ambiente crítico del hombre de la calle. Es muy probable que un pastor pueda «visionar» la vida actual como **Anselmo** nos enseña, y renunciar a ella por cierto bucolismo ranchero, profundamente arraigado en él. Pero son otros los problemas básicos. Jesús Martínez ha realizado una película de humor que necesita un planteamiento más severo, las tijeras de ajuste, y un control más preciso de ese truco que, tomando imagen por imagen, asimila la realidad dándole un tono mecánico que enfriá la cinta. Casi estaríamos por decir que **Anselmo** es una película hecha de fugacidades, reiteraciones epidérmicas sobre la vida en las grandes ciudades y que su autor se hallaba mucho mejor encuadrado en su cine hecho de pequeñas humanidades que en ese otro de crítica menor, velada por cierto humorismo. Su película da la impresión de haber sido construida con muchas dificultades, una gran cantidad de paciencia y una dedicación a prueba de bomba. Pero en cine lo que cuenta son los resultados.

Cine de humor es **Cara i creu d'un dia**, de Joaquim Mateo. Es un film lleno de pequeñas peripecias, sencillo, intrascendente. A pesar de que alguien dijo que el humorismo era una solución mediana para espíritus medianos, el cine está lleno de grandes films de humor, sagaces y penetrantes, y si **Cara i creu d'un dia** no logra esta categoría, es porque resulta muy evidente que tampoco se lo ha propuesto su autor, que ha procurado entretener y entretenerte lográndolo con relativa seguridad. **Uno de catorce**, de Agustín Contel, es otro film de humor que no

podemos menospreciar como idea original, pero su falta de rigor guionístico se deja sentir a medida que el film avanza, convirtiendo en grotesca una realidad chocante. **Muy cerca de nosotros**, de José M. Sesé, es una muestra valiente de ese cine «tabú» que, de forma homofónica, nos ha sido contado este año. De nuevo la riqueza y la miseria se balancean en un montaje incesante que mezcla imágenes en color y en blanco negro. El fondo musical ha sido seleccionado correctamente y se nota el aliento humano que el autor ha puesto al filmar las escenas en blanco y negro que reflejan la vida deficitaria. La brillantez del color sirve eficazmente la euforia de un vivir mejor y mientras tanto una calidad de poesía ha surcido las imágenes. **Jaque-Mate**, de Mario García, es un film al que le sobra el comentario, ya que intenta terminar todo aquello que el cineasta no ha conseguido decir a través de una serie de encuadres simbólicos. Todo lo filmado tiene, a pesar de lo que acabamos de decir, intencionalidad y retención expresiva, pero le faltan a esa lucha entre la vida y la muerte un par o tres de buenas ideas cinematográficas de corte resolutivo. Debido precisamente al tono lineal del guión, la trascendencia que Mario García intenta dar a esta partida de ajedrez, es más literaria que cineística. Es un pecado común a todos los debutantes.

Biografía de un naipé, de Joaquín Panivino, es una cinta que intenta describir el fulgor, la servidumbre y la decadencia de los juegos de cartas a través de la sota de bastos. Algunos buenos encuadres no justifican la factura de conjunto de esta realización insegura y de construcción excesivamente sintetizada, con planos que denuncian la seducción fotográfica de su autor, alejado de lo cinematográfico. **Dos muñecas**, de Jaime Serra, es una historia centrada en dos personajes ya típicos dentro del cine de paso estrecho: el vagabundo y la niña. La planificación de esta historia es típica también, sin luminosidades especiales y con alteraciones visibles en las imágenes en color conseguidas. **Emmanuel**, de Joaquín Panivino, sigue manejando elementos fotográficos para contarnos pequeñas debilidades a base del típico de un niño real que sueña con los Reyes Magos. **Doce minutos, piso 3º**, de Antonio Puerto, empieza muy bien, plantea y describe confusamente, y termina con excesiva rapidez un guión acerca de varias formas de vivir. **No somos nadie**, de J. Sánchez-Borreguero, es cine humorístico hogareño. Todo lo que vemos tiene la característica del cine abocetado, sin desarrollar, aunque con la amable intención de divertir. **Remordimiento**, de BO FILMS, es un tema con ribetes de fantasía en su montaje. La anatomía melodramática del asunto ha sido filmada de manera insegura y en color irregular.

Y quedan, finalmente, diez películas más. **La carta**, de Rosendo Esteller, una deshilvanada historia de amor que no se ve y apenas se intuye. **Un sueño**, de Luis Ripoll, que se atreve con Kafka y que consigue darnos algunos buenos encuadres sin solución de continuidad cinematográfica. **Preludio**, de J. Sanz Marco, una cinta más a base de un más o menos insólito triángulo amoroso. **Ofuscación**, de J. Roig, otro drama construido a base de lugares comunes cuya mayor virtud la encontramos en el comentario sonoro, resuelto a base de música de jazz, que subraya el discutible valor plástico de la filmación, esquematizada y confusa. **La huida**, de Jaime Biarnés, es un argumento con cámara bailable sobre la purificación de un pecador arrepentido. Todo queda demasiado fragmentado. **El búho**, de José López, es una colección de tópicos sobre el amor, temario adscrito al estilo creacional del siglo XIX. **Paseo por la prehistoria**, de Juan C. Olaria, es otro sueño ilustrado en deficiente color y trucos en su estado más primitivo. **Magdalena 65**, de Juan Roig es un tema melodramático, como los de todo el cine de este veterano de la cámara, que al dejar seca de posible poesía su historia agudiza el lado «tanguístico» de la misma. **La máscara**, de Rafael Marcó, es un mal sueño, tanto para la protagonista como para los espectadores. Y el film de J. Salernou, **Iniciación**, es un inicio de fantasía argumentada a base de tomas descompensadas en lo rítmico y en lo intencional.



"La missa dels homes", de Serra y Sitjà

NACIONAL XXIX: Reflexiones técnicas

La técnica en el cine es el medio para comunicar y expresar exteriormente lo que uno piensa y siente interiormente. Por ello, hablar de cosas técnicas a la vista de los resultados obtenidos en este 29 Concurso Nacional me parece importante (denunciar para mejorar, criticar para construir) e interesante, no sólo para los concursantes, sino para los amateurs en actividad y preocupados en hacer las cosas bien y con dignidad. Y ahí van una serie de conclusiones que he sacado después de mis 9 noches como miembro del Jurado.

Por los resultados obtenidos, el 8 mm. nada tiene que envidiar al 16 mm., tanto en color como en blanco y negro. Con ello no quiero decir —sería absurdo— que el 8 sea superior al 16, sino que pretendo elogiar los buenos rendimientos que han ofrecido los "ochos" en comparación con las mayores posibilidades técnicas que poseen los "dieciséis". Bien es verdad que en los últimos años han aparecido máquinas más perfeccionadas y películas (especialmente teur económicamente poco pudiente e insatisfecho por el reducido campo de acción y posibilidades que le ofrecía el 8 mm., puede ahora competir con el 16 mm. y salir más que airoso con lo que tiene en color) de muchas más posibilidades, con lo cual el cineasta amara su alcance.

Cabe destacar, no obstante, los sobresalientes resultados dados por Medina-Bardón en "El mundo" (color) y José A. Bori en "Un paso al frente" (b. y n.) y "Septiembre" (c) en 16 mm. También he de decir sinceramente que J. A. Bori ha sido el autor que más me ha gustado: no sólo por el conjunto de su obra, sino también por sus ideas cinematográficas; es un hombre que apunta cualidades inmejorables y posee el oficio mínimo para salir airoso en el cine profesional, ya que ha llegado a la esencia del amateur, lo ha superado e incluso diría que le viene chico.

Paradójicamente, un hombre como Emilio Poveda (color, 16 mm. y pasado al profesional según fuentes informadas) no llega siquiera a saber lo que es el auténtico cine amateur ni para qué sirve; sus films desestimian al amateur e incluso a los mismos cineastas domingueros con cámara en ristre (que tampoco son amateurs), ya que al menos éstos filman para el recuerdo y la evasión y E. Poveda tiene pretensiones de hacer cine y quizás esté convencido de hacerlo bien.

Encuentro un fallo, vicio o hábito —según se mire— en el cineasta amateur: no sabe cortar a la hora del montaje. Sus films, por lo general, adolecen de longitud excesiva. Una de las posibles causas está en no preparar con minuciosidad el guión previo, guión inicial que a la hora de filmar ya ahorraría metros y el montaje sería más sencillo y económico a la vez. Y es que entre los cineastas amateurs existe una notoria autoformación y autoaprendizaje, en la que el factor tiempo cuenta mucho para llegar a ser alguien y hacer algo digno. Pero dentro de los films presentados los hay que destacan por su montaje experimental, nuevo, inquieto, moderno: "La ciudad", de C. Santander, "Muy cerca de nosotros", de J. M. Sesé, "La Missa dels homes", de J. Serra & A. Sitjà, "El Nadal de tots", de J. Gumara, "Anselmo", de J. Martínez, "Cara i creu d'un dia", de J. Mateo y "Sinfonia per un home sol", de Ton Sirera. Precisamente veo yo en T. Sirera al cineasta con más ganas de evolucionar, buscar y renovar, aunque sea por un camino intelectual y a base de experiencias atrevidas.

Pero es que además de ese grupo de autores que buscan una forma nueva de expresarse, de decir las cosas, hay (digamos) el grupo de autores clásicos que montan y estructuran los films sin pretensiones, sin novedades investigadoras, pero que los hacen con oficio (producto de los años) y corrección. Son los S. Baldé, José J. Reventós, A. Contel, T. Mallol, D. Vila, E. Sabaté, J. A. Bori y quizás alguno más de los presentados.

En dirigir actores el amateur está poco preparado. Siempre hay alguna digna excepción, pero en conjunto los actores que hemos visto trabajan como por puro compromiso, forzados, poco naturales, sin consistencia, anquilosados en el encuadre sin posibilidad material de dar de sí algo más que mostrar su figura.

Hay que cuidar los films, hay que esmerarse en los detalles de acabado, en la puesta a punto, en la homogeneidad del conjunto y no en un aspecto determinado, que es por lo general la idea inicial para hacer la película. Me refiero a los títulos de crédito, al arranque del film, a la música y a la banda sonora, al doblaje y al montaje, al revelado y a las copias...

Sí, son detalles que sumados hacen de la obra un todo coherente, único, homogéneo. Porque los resultados demuestran la pobreza, no de medios disponibles, sino de cómo han sido utilizados éstos sin sacarles todo el rendimiento que pueden dar. Los hay que ponen un disco tras otro o repiten una misma pieza hasta el final o hacen durar el film lo que dura el tema; los hay que presentan la película con unos títulos de crédito feos, antiestéticos y sin que por sí mismos digan más de lo que rezan, como si sirvieran sólo de anuncio o de aviso; los hay que filman en un lugar determinado sin preocuparse en absoluto del ambiente sonoro que les rodea en aquel momento, con lo cual se destruye parte de la verdad narrada y de la unidad audio-visual; los hay que descuidan la sincronización del doblaje, las grabaciones empleadas y demás detalles técnicos a oír, con lo cual —es evidente— el film pierde calidad de conjunto.

Con tener una idea que narrar (documental, fantasía, argumento) no basta. Hay que condimentarla, es necesario dotarla de todo aquello que le es propio, es imprescindible enriquecerla.

Autoformación y autoaprendizaje decía antes. Sí, y la cosa se observa también en el aspecto técnico de cómo hacer el film prácticamente: planificación, encuadres, movimientos de cámara, elección de objetivos adecuados, profundidad de campo, raccords, condiciones de luz para el blanco y negro o para el color... Aprender la técnica a utilizar no tiene secretos: hay cursillos, hay libros y... doctores tiene el oficio para enseñar y orientar. Pero yo recomendaría que cuando se rueda (ciñéndose a un guión pre establecido, pero no rígido, sino flexible a las circunstancias del momento) se piense en lo que va a salir, digamos en el negativo o en el pre-montaje, que se tenga un mínimo de seguridad en lo que se está filmando, ahorrando metros y no reservándolo todo para cuando se monte.

Para terminar, yo sugeriría a todos los cineastas en acción, que proyecten en un futuro más próximo hacer un film, que antes de empezar un rodaje revisaran con escrupulosidad el concepto de cine. No es una banalidad. Precisamente los fracasos y las mediocridades cinematográficas deberían buscarse en la manera cómo se plantean el cine los autores, lo que ellos entienden por cine, para qué les sirve, cómo lo realizan, etc.

Y por último, a los amateurs consagrados, a las viejas glorias, yo osaría decirles que no viven tanto de su pequeña historia, de sus anteriores éxitos. Que los galardones son fruto de lo realizado y como estímulo constante para el mañana. En el cine, los genios innatos son menos de los que se cuentan y menos de los que se lo creen.

Como habrán visto, no todo han sido reflexiones técnicas, sino las sinceras impresiones, necesariamente condensadas, sobre un Concurso Nacional que ha resultado irregular, debatidísimo y con cuyo fallo en su totalidad no estoy nada de acuerdo. Pero en el Jurado había 8 personas y no sólo

Joaquín Romaguera Ramió

Filmoteca
de Catalunya

Cine amateur x Cine profesional = CINE

UN POCO AL MARGEN DEL NACIONAL

No es la primera vez que en estas páginas se comenta el Nacional desde un punto de vista más o menos profesional, pero quizás sea interesante una vez más reconsiderar una situación que empieza a ser equívoca. Las fronteras cinematográficas tienden a desdibujarse para llegar a una forma única de cine que no será necesariamente amateur ni profesional, corto ni largo, de evasión ni de mensaje, sino simplemente libre. Entre "Ditiramo vela por nosotros" y cualquiera de los films presentados a concurso no hay ninguna diferencia esencial en cuanto al sistema de producción y rodaje. El hecho de que Gonzalo Suárez haya pensado en la exhibición del film no significa nada, puesto que una película presentada a un concurso debe contar también con un público. Parece, por consiguiente, que los únicos responsables del bajo nivel, frecuentemente lamentable, de este XXIX Concurso Nacional deberían ser los autores participantes. Sin embargo, un fenómeno tan general requiere también unas causas más generales, causas que quizás tengan su origen en una sola: la inexistencia casi absoluta de una crítica sólida, puesto que al desarrollarse al margen de un público y de una taquilla, el cine amateur no cuenta con otra valoración que la otorgada en incontables concursos por unos generosos jurados que actúan a menudo con más buena voluntad que acierto.

Por otra parte, el cineasta que ha sido premiado en una ocasión va a la conquista del nuevo trofeo sin el menor rigor crítico al enfrentarse a un tema que sabe o cree que le ha de proporcionar un éxito. Así, el cine amateur cae en el amaneramiento y en el tópico; el cineasta hace una película cuando quiere ganar una medalla, no cuando tiene algo que decir. Por ejemplo, si no tiene que realizar ningún viaje ni quiere pensar una historia, hace una fantasía, que no requiere grandes esfuerzos de imaginación y suele gustar. Luego resulta, claro, que hacerlo bien no era tan fácil, pero tampoco importa demasiado si, a pesar de todo, se gana un premio aunque sea sólo de consolación.

Está claro entonces que un film discretamente realizado o bien montado destaca del conjunto. Pero en la hora actual, ¿no debiera ser ésta la condición mínima exigible incluso en el cine amateur? El hecho de que, por ejemplo, "El pájaro rojo" disponga de un montaje aceptable, ¿justifica la morbosa complacencia del autor en un drama de refinada perversión sexual? Si un raccord bien hecho, un empalme perfecto o un encadenado ingenioso son las virtudes máximas del cine amateur, ¿dónde está la libertad de creación, la iniciativa personal, el espíritu del artista?

Tras la amateurización a escala mundial del cine profesional, quizás al amateur no le quede ya otro remedio que profesionalizarse, quiero decir replantearse sus posibilidades ya al nivel mismo de la producción y obrar en consecuencia. En estos momentos, para el cine amateur renovarse o morir ha dejado de ser una frase; se ha convertido en una necesidad apremiante. De nada servirá que, teóricamente, disfrute de la máxima libertad, que no deba someterse a obstáculos de ningún género, si el cineasta sigue apegado a unas formas convencionales y limitadas. Al cine amateur debería pertenecer por derecho propio el amplio campo experimental. Sin embargo, de las setenta películas presentadas a concurso únicamente "Sinfonia per un home sol" presenta un cierto aire renovador, conseguido o no, pero esto es ya secundario. En 1966 debe admitirse que todo el mundo puede fotografiar bien, todo el mundo puede montar bien. Lo único que cuesta es la idea o la inspiración que dé sentido a la película. Este es el único camino válido para el cine amateur, como para el cine "tout court". — J. J. O.

EL CINEISTA AMATEUR SE VUELVE PROFESIONAL

A dos pasos de la playa, en el corazón de la estación balnearia, en el palacio de fiestas de Saint-Cost, ha tenido lugar el XIV Festival Nacional del Film Amateur. Sin barraonda ni «stars» ni «starlets», el Festival de Saint-Cost es un festival tranquilo: hay las películas, el jurado y también el mar.

Por la tarde, los veraneantes llenan la sala a rebosar y el público reacciona espontáneamente ante las proyecciones. Entre amateurs, se puede criticar.

Hay menos cineastas que films: 110 el año anterior, casi 90 esta vez. Saint-Cost está lejos y no atrae aún tanto como ciertos festivales que hay por el mundo. Pero no hay más —o casi más— amateurs en Saint-Cost.

De año en año el film de familia o de viaje ha sido reemplazado por el documental, el film-reportaje, de género, de animación, de ultramar también, y muchos de ellos sostienen ventajosamente la comparación con las producciones profesionales. Los debutantes al Festival de Saint-Cost tienen tendencia a seguir a sus primogénitos: la preselección, que se dirige especialmente a ellos, ha eliminado solamente a 5 films de los 25 presentados. El resto de los films (hasta casi 90) eran realizados por laureados en otros festivales y por tanto exentos de examen. Teniendo confianza en estos últimos, los organizadores pueden tener sorpresas, pues el cineasta amateur es frecuentemente hombre de un sólo film, como hay escritores de una sola novela. Sin embargo, varios de ellos, con un film de 10 a 20 minutos, hacen prueba de cualidades casi profesionales.

Este año aún, en el seno del festival nacional, el festival de ultramar ha tomado una importancia grandiosa. Hasta tal punto que ha durado una semijornada más y repartido en dos: departamentos y territorios de ultramar (D.O.M. y T.O.M.); países africanos y Madagascar. El trabajo de los jóvenes realizadores africanos, alentados por los servicios de la cooperación, se concretiza en una aportación de films cada vez más importante. Aquí ya no es cuestión de amateurismo, pues son los gobiernos quienes financian las obras.

¿Qué queda entonces del amateurismo cuando se constata que la casi mayoría de los films son en 16 milímetros, en colores, sonorizados en pistas magnéticas especiales o sobre bandas separadas? La calidad de los films amateurs se eleva con el mejoramiento de los medios técnicos, aparatos menos costosos y más accesibles. Un foso se interpone, en adelante, entre los que poseen cámaras de amateurs y los cineastas de festivales amateurs. Por otra parte, el esguince con los profesionales disminuye.

Según Marcel Carné, que ha reemplazado a Claude Lelouch en la presidencia del jurado, es una pena que ciertos films amateurs encuentren su fin en un gran premio de festival, cuando ellos podrían tener una interesantísima carrera en los circuitos comerciales. En el fondo, la diferencia con el profesional no es más —y frecuentemente así ocurre— que una diferencia de oficio y de duración del film.

JEAN VIDEAU

(Corresponsal de «Le Monde» al Festival Nacional del Film Amateur de Saint-Cost, celebrado durante la primera quincena de julio y cuyo artículo apareció en dicho periódico el día 12 del mismo mes).

PERFIL CRITICO

por Gabriel Querol

EL CINE SEGUN

TOMAS MALLOL

Todo es relativo en el mundo del cine. Dividimos sus imágenes en géneros y establecemos en ellas a cineastas que se especializan en alguna de las tres o más clases de cine. Incluso hemos llegado a establecer distinciones de fondo partiendo del género elegido por cada cineasta para filmar sus obras. Sin embargo, quizás sería mejor trazar el posible análisis de un cineasta, prescindiendo del género hacia el cual se haya inclinado, pues no hay duda que existen cineastas que, superando su posible encasillamiento crítico, eligen el género que mejor les va a partir de la idea cinematográfica que hayan encontrado, elaborado y reflexionado a fondo.

Así es Tomás Mallol. Documental, argumento, reportaje o fantasía, y sus derivados han pasado por su filmografía de más de una docena de películas desde 1956 hasta la fecha. «Hivern» nació como ejemplo de un finísimo estilo documental iluminado por la gradación poética —de tipo contemplativo— que Tomás Mallol supo infundirle, humanizando el «tono realista de una plástica de la que el hombre se hallaba ausente, pero se podía presentir». «Diálogo con el taxímetro» fue una intrusión de Mallol hacia el cine de argumento, apoyándolo con una actitud certera ante la vida subordinada al humor. «Mástiles» fue una fantasía que, independizándose de las estructuras reales, establecía, por conducto de una síntesis perfecta, cierto polifonismo rítmico que muy pocos han logrado a pesar de ser legión los que lo han explotado como procedimiento estético. «Amanecer» y «Síntesis de primavera» son dos films de Mallol con su noción de naturalismo «cocktelizada» por su amor a la naturaleza, su gusto por la naturalidad y su marcada inclinación por los seres y las cosas que surgen del estudio de las ciencias naturales.

Ya en «El caracol» Tomás Mallol filmó «un paseo a lo Antonioni con el alma y el traje de un catalán que vive y trabaja al sol». Su lentitud expositiva —perfectamente consciente— no era demasiado indicada para un film de argumento, pero Tomás Mallol saltó las márgenes del género adaptando el cine a ese naturalismo observador que genera en buena parte de toda su obra. «El caracol» es un tema argumental con un arranque y un final, pero el cine de Tomás Mallol está entre ese punto de par-

tida y el mecanismo anecdótico que cierra la cinta. El paseo del muchacho, con sus observaciones, sus reacciones psicológicas, sus inclinaciones contemplativas y sus éxtasis, es un maridaje continuo de Tomás Mallol hacia la tierra, hacia lo «que sucede en ella». No le preocupa al cineasta la construcción del film, sino dejar bien patente, a través de sus imágenes, «cómo se llega a la alegría por la tristeza; cómo se llega a un swing interior marcado por la exaltación de un espíritu, que, para muchos, está fuera de toda descripción». Mallol demuestra lo contrario.

Su último film se titula «Tres guitarras» y en él Tomás Mallol consigue, de una manera harto simplificada, realizar un film aéreo, musical, de sensibilidad mediterránea. Es un film que dura escasamente unos ocho minutos, pero en él el cineasta centra su objetivo en la médula de los objetos y de los animales escogidos, se adentra en su significado existencial —nunca mejor empleada la palabra— y crea su propio mundo cinematográfico. Una vez más el cine —el objetivo— se pone en lugar del ojo humano, y el cineasta piensa por él en un trabajo de eliminación concertada, a través de la cual sólo deja subsistir de sus granos y de sus hormigas lo esencial, aquello que refrescará, agradablemente, la superficie de la memoria, y se filtrará hacia nuestra sensibilidad, en un poético estado de musicalidad nacido de una visión fragmentada del mundo, pero dotado de una ancha voluntad descriptiva y universal.

El cine, en casos como el de Mallol, no tiene necesidad de un lenguaje determinado. Su objetivo no es reemplazar la vida por la cámara, sino darnos trozos inauditos de ese «puzzle» tremendo que es la existencia del hombre en contacto con la naturaleza que le ha tocado vivir. Nadie puede asegurar que Mallol hará, en el futuro, documentales, fantasías o argumentos. Su idea organizará su forma cinematográfica de contarnos las ondas vivas, inscritas sobre un número muy elevado de vibraciones, que alcanzarán el espíritu del cineasta. Un espíritu que, tratándose de Tomás Mallol, acaso deje muertos algunos viejos conceptos del cine amateur tomados por insustituibles.

G. Querol Anglada

Resultado del Concurso Internacional de Cinema Amateur (U. N. I. C. A., 1966)

CLASIFICACION POR NACIONES

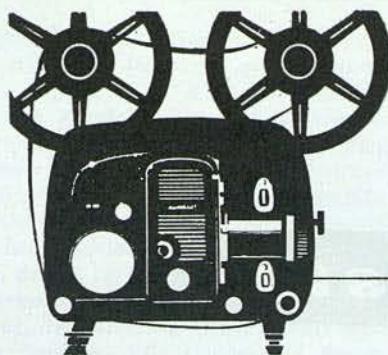
1. ^a Francia	9. ^a Austria
2. ^a Alemania Federal	10. ^a Suiza
3. ^a Italia	11. ^a Checoslovaquia
4. ^a Paises Bajos	12. ^a Suecia
5. ^a Dinamarca	13. ^a U.R.R.S.
6. ^a ESPAÑA	14. ^a Alemania del Este
7. ^a Finlandia	15. ^a Luxemburgo
8. ^a Polonia	seguidas (por orden alfabético) de Bélgica, Irlanda, Noruega, Portugal, Sudáfrica e Yugoslavia.

PREMIOS OBTENIDOS POR LOS FILMS ESPAÑOLES

- Medalla de plata: ANSELMO, de José Martínez (Barcelona)
Medalla de bronce: EL MUNDO, de Antonio Medina (Murcia)
Medalla de bronce: EL PAJARO ROJO, de Domingo Vila (Barcelona)
Mención Honorífica: CASAUS, José Reventós (Barcelona)
Comentarios y críticas en el próximo número de OTRO CINE.

EL PROXIMO CONGRESO DE LA UNICA EN ESPAÑA

Se aceptó, por unanimidad, celebrar la Asamblea y el Concurso 1967 en San Feliu de Guixols, bajo la Presidencia de D. Felipe Sagués.



DESDE LA CABINA

ENTREVISTA RAPIDA

CON

JOSE M.^a SASTRE

Preguntamos a don José M.^a Sastre, Presidente de la Agrupación Fotográfica SNIACE:

¿Cómo surgió la idea de formar una Agrupación Fotográfica dentro de SNIACE?

SNIACE es una sociedad en la que nuestra Dirección ha puesto especial interés en todo aquello que representa labor social de Empresa. Contamos con múltiples actividades deportivas, folklóricas, artístico-culturales, etc., y dentro de este sector se ha dado perfecta cabida a una sección fotográfica que agrupara a todos los amantes de la luz.

¿Cómo surgió este I Certamen de Cine Amateur?

En años pasados hemos celebrado algunos concursos sociales que sirvieron de pauta para idear una organización de un concurso nacional, ya que nuestros cineastas no tienen ocasión de poder constatar sus trabajos, y este concurso era la base de poder dar ocasión a nuestros agrupados para examinar las características de los films producidos por los cineastas españoles.

¿Piensa seguir con la celebración de un concurso anual? ¿En qué fecha?

Nuestra idea es la de continuar celebrando anualmente este concurso nacional, coincidiendo con las fiestas que se celebran al cumplirse cada aniversario de la colocación de la primera piedra de SNIACE; jornadas que tienen como fecha el 12 de octubre.

¿No variará la idea de reglamentar la aceptación de films de fantasía y argumentales?

Nuestro concurso se caracteriza precisamente por ser exclusivo para films de argumento; ignoro si habrá otro igual en España y, aunque en definitiva es la Asamblea Anual de socios la que ha de decidir por mayoría, es muy probable que continuemos con exclusiva de argumentos.

¿Esperaban el número de películas presentadas?

Teníamos nuestras dudas y nos hicimos muchas conjeturas, pero confiábamos en que la afición respondería, y así fue, encendiendo la llamita de nuestra propia afición y estímulo para otro año.

Las sesiones, ¿fueron de cara al público o estrictamente dentro de la Empresa?

Las sesiones eran dedicadas especialmente a los cineastas de SNIACE, pero tuvimos interés en invitar a todos los aficionados conocidos en Torrelavega para que pudieran aprovechar la oportunidad. Posteriormente, los films premiados fueron visados en distintas ocasiones para todos los públicos.

¿Y el jurado?

Se constituyó entre los miembros de la Agrupación que se han especializado en cine, presididos por el Director Administrativo de SNIACE, don Antonio Mira, y el Delegado del Ministerio de Información y Turismo.

Después de haber pasado el concurso, ¿cómo ve el cine amateur?

Dentro de las películas que se han presentado en SNIACE, podríamos hacer cuatro calificaciones distintas: 1) el grupo de principiantes jóvenes que están rodando sus primeros intentos; 2) el grupo de aquellos más avanzados, con films de cierta pretensión, pero no logrados; 3) incluimos en este apartado un grupo de selección, con ideas bien concebidas, mejor o peor realizadas, pero con demostración plena de su inquietud, y 4) el

más reducido grupo compuesto por artistas ya maduros, con films bien realizados técnicamente, que causan impacto en los buenos aficionados, y que los comentan apasionadamente después de su proyección.

Veo que están ustedes suscritos a la revista OTRO CINE. Quisiera conocer su opinión sobre la misma.

La consideramos todos una buena revista, pero con posibilidades de superación, siguiendo el camino de las similares que existen en España con más periodicidad. ¿Sería muy difícil su publicación mensual?

¿Son muchos los aficionados a la foto y al cine en esa Agrupación?

Formamos un conjunto de unos cien socios, de los cuales quince pertenecen a nuestra oficina de Barcelona y once a la de Madrid; el resto pertenece a estas fábricas de Torrelavega.

En Fábrica se hace más labor difusora, funcionando en la actualidad unos quince laboratorios propios, alguno de los cuales trabaja para otros compañeros de la Agrupación.

Finalmente, en la Agrupación, ¿existen aficionados preparados para enviar sus películas al Concurso Nacional?

Precisamente nos estamos preparando con esta idea y esperamos que nuestros asociados se animen después de haber visto lo que hacen los demás. En nuestro Boletín —también editamos una revista mensual, además del oficioso de nuestra Agrupación— insistiremos sobre esta idea y esperamos poder enviar alguna cosa en el transcurso del año 1966.

Así lo esperamos también todos los aficionados de aquí.

SABATE



Filmoteca
de Catalunya

JOSE E. DIAZ NORIEGA

El cine amateur español cuenta con un nuevo realizador de primera línea después de que al cineasta José Ernesto Díaz Noriega, de la agrupación de cineastas de La Coruña, se le ocurrió filmar su película "El cine amater", tan bien clasificada en el último Concurso Nacional y en el Internacional de la UNICA.

A pesar de que el apellido de Díaz-Noriega no había sonado como ahora en los medios amateurs, su labor cineística no es precisamente reciente, sino que data ya del año 1935, en que hizo su primera película, "Las ninjas de la charca".

Al preguntar al cineasta por el origen y desarrollo de su historia responde que, seguramente, no interesaría a nadie, ya que lo único importante es hacer y ver cine, pero, de todas formas, nos lo cuenta que es lo importante.

Su afición al cine empezó como espectador de cine profesional, ya que desde los catorce años hasta 1936 vio la casi totalidad de films estrenados en Madrid, donde entonces residía.

El primer paso que dio como cineasta fue hacer alguna "cosa" con un "Pathé Baby", que le regaló al terminar el Bachillerato, aunque nada en definitiva hasta que salió el 8 mm. y se compró una "Kodak" de segunda mano por la cantidad de doscientas pesetas.

Entonces sintió la fiebre de la realización y filmó un documental de Piedralavés, Ávila, con el anteriormente citado título de "Las ninjas de la charca", que venía ser como una especie de parodia sobre los films de viajes y excursiones que invariablemente siempre están concebidos por un mismo molde. Esta cinta fue presentada en la Agrupación de Cinema Amateur de Madrid, de la que entonces formaba parte los cineastas Carlos Mahou, Daniel Jorro, J. M. Dorrell, Miguel A. Basabe, Mauricio Riosalido y Ramón García Ortiz, nombres fugaces de una etapa efímera interrumpida por la guerra civil.

Es de destacar que éste fue el primer film "sonoro" que se hizo en Madrid.

Debido a la aceptación que tuvo en la ACAM, Díaz-Noriega se animó y empezó su segunda producción, "Parque del Oeste", un estudio a base de los diversos tipos que usualmente lo concurren. Interrumpido por la guerra, no lo pudo terminar hasta 1937, variando su título por el de "El viejo Parque del Oeste".

En julio de 1936 marchó con unos amigos a Sierra de Gredos con el propósito de tomar una película "vanguardista", un "ismo" de los que se estilaban entonces. Bajó a la carretera para tomar planos de ruedas de camiones, pero de camiones no pasaba ninguno y lo único que vio fue a unos individuos que le

d e

cineistas

apuntaban con escopetas llevándose detenido a la cárcel de El Tiemblo. Así fue cómo se enteró que había estallado la revolución. A pesar de la sombría situación en que se hallaba, nuestro cineasta empezó a sacar desde su calabozo vistas interiores y exteriores, a través de la ventana, con la cámara de la que milagrosamente no se habían incautado por haber pasado desapercibida. A pesar de la vigilancia miliciana, fue captando todo lo que tenía cierto interés cuando, al cabo de unos días, le trasladaron en camioneta a Madrid. Las secuencias tomadas formaron parte del film que más tarde montó con el título de "Revista 8".

En 1938 y hallándose como soldado, sin "enchufe", en Extremadura, filmó "Un frente en calma", documental de guerra sobre un frente relativamente tranquilo.

Finalizada la guerra, y en colaboración con su amigo Ramón García Ortiz, filmó un reportaje del Desfile de la Victoria, al que puso el título de "Banderas victoriosas". Ante la imposibilidad de tomar primeros planos del asunto, sustituyó éstos por tomas de medio segundo sacadas de revistas gráficas. Con los sobrantes de esta película hicieron un corto al que denominaron "Trailer" y que, contra lo usual, lo proyectaban después de finalizada la película en vez de al principio como adelanto a lo que se vería.

El revelado de dicha película resultó muy deficiente, tanto, que en el laboratorio se malogró la mayor parte de lo filmado. Desanimado por ello, el cineasta estuvo más de veinte años sin tocar la cámara y quizás no la habría empuñado de nuevo de no ser que trasladó su residencia a La Coruña y allí se animó de nuevo hasta convertirse en cofundador del Club de Cine Amateur de La Coruña que, como ya sabemos, además de albergar a una serie de entusiastas cineastas de buena voluntad, organiza todos los años, ya van tres, un concurso de films amateurs de ámbito nacional.

FILMOGRAFIA

1935. LAS NINAS DE LA CHARCA	vacaciones
1936. EL VIEJO PARQUE DEL OESTE	documental
1939. REVISTA 8	documental
UN FRENTE EN CALMA	documental
BANDERAS VICTORIOSAS	reportaje
TRAILER	fantasía
1961. EL CINE AMATER (1. ^a versión)	filmlet en color
1962. PASTIZALES	documental en color
1963. LOS VIERNES DE MODA	sketch
EL MARTES PASADO EN MARINED	fantasía
NUESTROS MONTES, NUESTROS PINOS	documental en color
1964. SEVER ODNUM	fantasía
DOS VERSIONES DEL MAR	documental en b/n. y color
MARINONA MARINERA	fantasía
1965. EL JURADO	argumento
EL CINE AMATER (2. ^a versión)	arg. fant. y doc. en 16 mm. color

Todos los films, a excepción del indicado, fueron filmados en 8 mm. en blanco y negro.

NUESTRA SELECCION. — Se ha procedido a escoger las obras que representarán a España en el XXV Concurso de la UNICA a celebrar en septiembre en Checoslovaquia (Mariánske Lazné). Tan alto honor, que por sí sólo ya constituye una distinción notable, ha correspondido a los films siguientes, a los que deseamos sean bien apreciados por el heterogéneo Jurado de tal certamen:

a) Argumento. — ANSELMO, de Jesús Martínez, de Barcelona. *EL PAJARO ROJO*, de Domingo Vila Codina, de Barcelona.

b) Fantasia. — *EL MUNDO*, de Antonio Medina Bardón, de Murcia.

c) Documental. — CASAUS, de José J. Reventós Alcover, de Barcelona.

CINEMATECA. — Por fin la UNICA posee en su Cinemateca cuantos films españoles había solicitado poseer. Dificultades en obtención de copias en color así como amistad desde hace varios Congresos y por retraso en el envío de alguna sonorización, no permitía incluirlos en los programas.

NOTICIAS de la UNICA

por Delmiro de Caralt



circulares que sigue alquilando a los Clubs que lo soliciten, a través de la entidad-miembro de los 26 países que por ahora la forman.

LA CICOgne D'OR DE GENEVE. — Se convoca por primera vez este Concurso destinado exclusivamente al film de familia. Han decidido acogerse al patrocinio B de la UNICA, o sea que por concederse premios, los films que concurren no podrán presentarse al Concurso Internacional. Por ello han acordado celebrarlo después del Concurso de la UNICA y así los films de carácter familiar podrán inscribirse a ambas manifestaciones. Lo preside M. Blattner con quien mantenemos conocer sus dotes de organización prevenmos que los desplegará con entusiasmo.

La correspondencia a: M. Georges Montandon. Avenue Blanc 2. 1202 Ginebra (Suiza).

CONGRESO DEL AÑO 1967. — Todavía no se ha votado la probable aceptación del ofrecimiento de España para celebrar el Congreso de 1967 y ya vamos recibiendo simpáticas adhesiones. La primera de ellas del fiel amigo de la UNICA y nuestro, el veterano D. Emilio Werner, animador del movimiento en Argentina. Citemos también el curioso e interesante texto con que Alan G. Gill se anticipa en su deseo de traernos un importante grupo de amateurs británicos, carta que hemos transmitido a la oficina de Turismo de San Feliz de Guixols.

¡UNA PROFUNDA LECCION DE VIDA Y ESPERANZA!

METRO-GOLDWYN-MAYER PRESENTA
UNA PRODUCCION PANDRO S. BERMAN-GUY GREEN

un RETAZO de AZUL



SIDNEY POITIER SHELLEY WINTERS
ELIZABETH HARTMAN

Basada en la novela BE READY WITH BELLS AND DRUMS

de ELIZABETH KATA

Guion y dirección de GUY GREEN

Producida por PANDRO S. BERMAN PANAVISION®



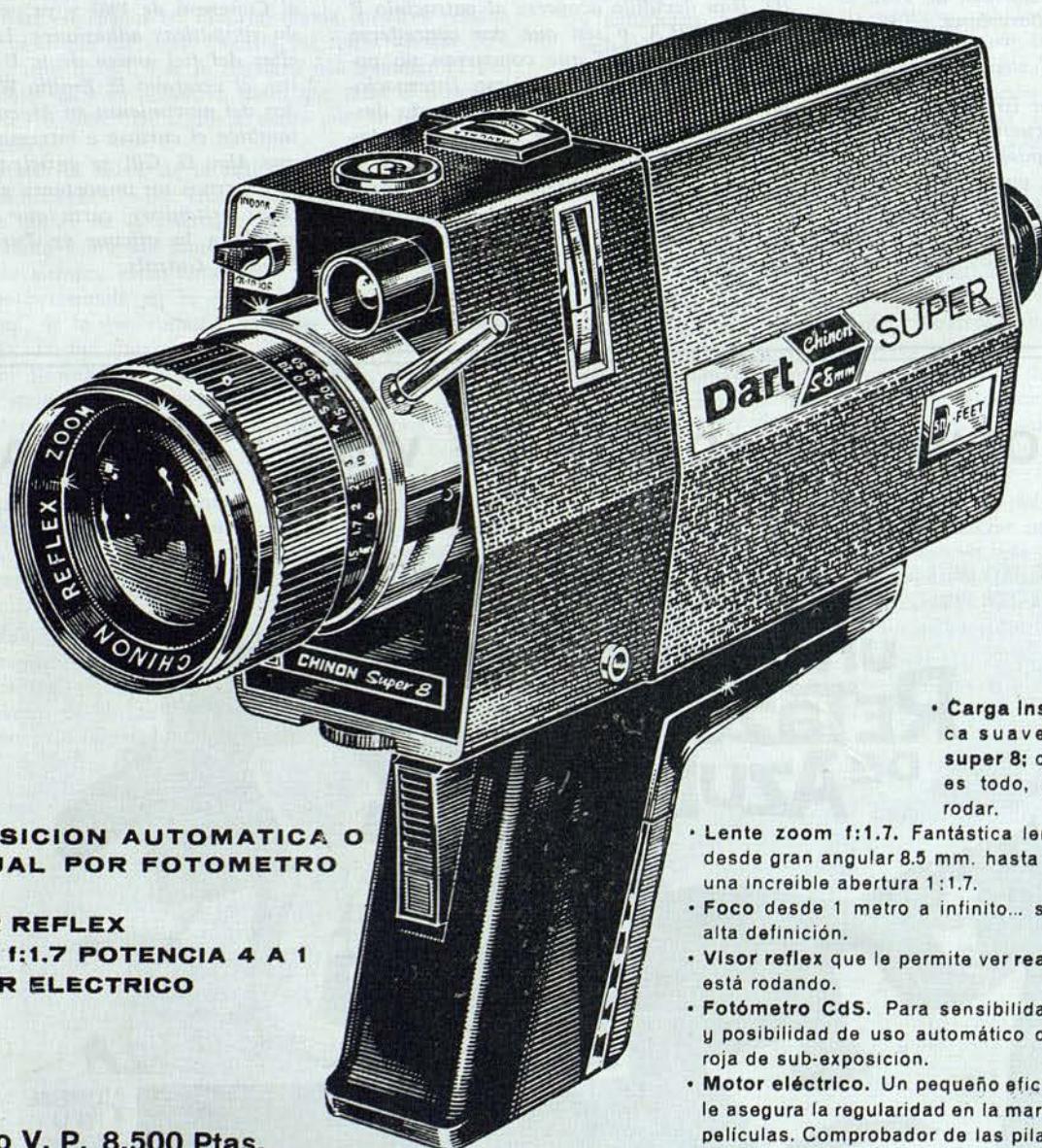
Recomendada por la "Office Catholique International du Cinéma" (O. C. I. C.)

AHORA
EN ESPAÑA

el nuevo CHINON DART SUPER 8

APROVECHE AL MAXIMO LAS POSIBILIDADES QUE
LE OFRECE EL SISTEMA "INSTAMATIC" SUPER 8

- * COLOCACION INSTANTANEA DE LA PELICULA
- * INNECESARIO DAR LA VUELTA
- * 50% MAS DE SUPERFICIE POR FOTOGRAFA
- * MAYOR NITIDEZ Y CALIDAD



- * EXPOSICION AUTOMATICA O MANUAL POR FOTOMETRO CdS
- * VISOR REFLEX
- * ZOOM 1:1.7 POTENCIA 4 A 1
- * MOTOR ELECTRICO

Precio V. P. 8.500 Ptas.

- Carga instantánea. Introduzca suavemente el estuche super 8; cierre la cámara; eso es todo, ya está listo para rodar.
- Lente zoom f:1.7. Fantástica lente zoom de 4 a 1... desde gran angular 8.5 mm. hasta tele de 34 mm. con una increíble abertura 1:1.7.
- Foco desde 1 metro a infinito... siempre con la más alta definición.
- Visor reflex que le permite ver realmente todo cuanto está rodando.
- Fotómetro CdS. Para sensibilidades hasta 400 ASA y posibilidad de uso automático o manual, con señal roja de sub-exposición.
- Motor eléctrico. Un pequeño eficiente motor eléctrico le asegura la regularidad en la marcha durante muchas películas. Comprobador de las pilas incorporado.
- Empuñadura tipo pistola; anatómicamente diseñada. Disparador comodo con posición de disparo continuo.
- Filtro Incorporado. Para operar auto/manual de A a D.
- Control remoto. Saiga también Vd. en sus películas.

TODO ELLA A UN PRECIO FUERA DE TODA COMPETENCIA... INCREIBLEMENTE BAJO.
PIDA A SU PROVEEDOR QUE SE LA MUESTRE...

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

hispafrica

Denia, 8 - Tel. 227 84 45

Filmoteca
Barcelona-6
de Catalunya

Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña



CENA-REPARTO DE PREMIOS DE LOS CONCURSOS NACIONALES, ESTIMULO Y EXCURSIONES & REPORTAJES

El día 18 de junio tuvo lugar en el romántico restaurante "La Font del Gat" de Barcelona, el ya clásico reparto de premios correspondientes a los concursos citados. Acompañaba al mismo una sustanciosa cena de rigor, a la que asistieron numerosos cineastas amateurs con sus respectivas parejas. Si la mayoría eran de Barcelona, cabe decir con alegría que nos acompañaban al acto aficionados y galardonados de Tarrasa, Sabadell, Murcia, Zaragoza... Después de la cena, don Carlos Almirall, en funciones de Secretario efectivo leyó los correspondientes galardones, obra del insigne orfebre catalán don Alfonso Serrahima. Encargados de hacer efectivos los premios a sus ganadores fueron: don Alberto Mosella como Presidente del C.E.C., don Felipe Sagüés como Presidente de la Sección de Cine Amateur del C.E.C. y don Francisco Xavier Ortiz de Felipe.

Al final del reparto y cena, don Delmiro de Caralt, prohombre del cine amateur de Cataluña y de OTRO CINE, así como representante en España de la UNICA, hizo entrega a don Juan Ripoll Bisbe, hasta hace unos meses Redactor Jefe de nuestra revista, de un espléndido jarrón de metal, obra también de don Alfonso Serrahima, por sus diez años al frente de OTRO CINE, Libros de Cine RIALP y Biblioteca de Cine DELMIRO DE CARALT. Las palabras sencillas de don Delmiro de Caralt, como quien habla a un amigo cara a cara, estuvieron muy de acuerdo con el merecidísimo acto de homenaje que se tributaba a nuestro entrañable amigo JOTERRE. A continuación, fue don Francisco Xavier Ortiz de Felipe quien tomó la palabra: brevedad y concisión, pero síntesis, simpatía e inteligencia. Terminó el acto don Alberto Mosella, que con cariño y sinceridad felicitó a los galardonados y les alentó para el futuro. Sus sentidas palabras calaron hondo entre todos, lo que motivó que fuera muy aplaudido y fructificaran los lazos de amistad entre los buenos aficionados del cine amateur.

Durante el mes de junio, último del Curso 1965-1966, aparte de la Cena-Reparto de Premios, de la cual ya tiene noticia el lector, se celebraron dos sesiones de carácter internacional, con la colaboración del Quinto Festival Internacional del Film Amateur de la Costa Brava, proyectándose films de diversas nacionalidades, que fueron muy celebrados por la concurrencia.

FELICITACION Y GRATITUD

Felicitamos al diario barcelonés "La Prensa" por su página titulada "Cine Amateur Cine Joven" de amplia información cineística y que supone un gran acierto que el cineasta amateur encuentre lectura adecuada a su afición en la prensa cotidiana. Así mismo agradecemos las frases elogiosas que dedica al Centro Excursionista de Cataluña la autora del mismo, Maruja Torres.

FILMS CLOT COMPANY

La Comisión organizadora de actos culturales de las Agrupaciones "scout" de la Parroquia de San Martín del Clot, ofreció en fecha 31 de mayo último una sesión de films Mallol, proyectándose "El Caracol", "Síntesis de Primavera" y "El Zoo", juntamente con el de Gabriel Pérez Rius, "El Séptimo, descansó".

NUEVA REPRESENTACION DE LOS PRODUCTOS «ANSCO»

La General Aniline & Film Corporation de EE. UU. que fabrica los productos fotográficos Ansco, mundialmente conocidos, ha otorgado la representación y venta de los mismos para el territorio español, a partir del primero de julio del año actual a Negra Industrial, S. A., fabricante de papeles fotográficos "Negtor", películas negativas "Negra" y productos químico-fotográficos "Plemen", extensamente conocidos en nuestro país.

Esta nueva etapa de colaboración que se inicia entre General Aniline & Film Corporation y Negra Industrial S. A., se traducirá en óptimos resultados en beneficio del consumidor, que podrá disponer de los productos Ansco en cualquier punto de España, gracias a la extensa red comercial de Negra Industrial S. A.

NOTICIARIO

IMPORTANTE GALARDON AL CINEISTA JUAN OLIVE VAGUE

La Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, ha concedido el premio a la mejor película española documental de carácter deportivo al film "Objetivo Australia".

PROYECTOS DE JUAN FRANCISCO DE LASA

Consisten en la filmación de una serie de dibujos y cuadros de Picasso sobre "Le déjeuner sur l'herbe", de Monet. Auguramos la más elevada calidad a esa futura producción, vista la lograda con las anteriores del mismo autor: "Las pinturas de Sucre" y "Las manos de Pons Sirac". Felicitamos al Sr. Lasa por sus proyectos y también por la colaboración de Juan Bonastre, calificado por el propio Lasa como uno de los mejores operadores españoles.

STRADA DI SABBIA

En el salón de actos del Centro Excursionista de Cataluña y a sugerencia de D. Delmiro de Caralt, tuvo lugar una sesión dedicada exclusivamente a esta cinta. Se proyectó dos veces. Una primera al iniciarse la sesión, y otra vez al finalizar. En el espacio que medió entre ambas proyecciones se estableció una animada glosa de comentarios, dirigida por el propio Caralt y ayudado por el cineasta egarense D. Francisco Font, vertiéndose por parte del público asistente toda suerte de interpretaciones, lo cual complació y corroboró la opinión del Sr. de Caralt —entusiasta de este film—, del cual expresa que aparte de sus múltiples cualidades técnicas, es película "que obliga a pensar y precisamente en un sentido certeramente constructivo".

TALLER MECANICO, FABRICACION DE

ACCESORIOS CINEMATOGRAFICOS DE

8, 9½, 16, 35, 70 m/ms.

REPARACION CINES

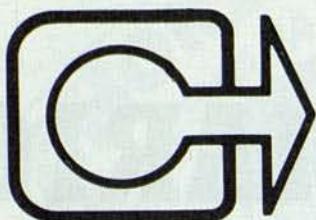
"JUCA", BEAULIEU etc.

Juli

Julio Castells

FERLANDINA, 20
TELF. 231-07-39
BARCELONA

Filmoteca
de Catalunya



KODAK INSTAMATIC

¡AHORA EN CAMARAS DE CINE!



Abrir...

cargar... y

filmar...

KODAK presenta un sistema totalmente revolucionario que simplifica la cinematografía amateur. Una cámara de cine distinta a todo lo conocido hasta la fecha, que se carga instantáneamente, automáticamente. Un nuevo tipo de film para películas más brillantes y nítidas. Un nuevo modelo de proyector que permite pasar las películas a siete velocidades diferentes. Vd. sólo tiene que colocar un cargador Kodapak Super 8 en la nueva cámara de cine Kodak Instamatic y apretar el disparador para filmar un rollo completo en magníficos colores. No es necesario enganchar la película ni tampoco darle la vuelta. Vd. realmente no la toca nunca. Y al proyectarla, ¡qué diferencial! Aparecerán imágenes tan reales como la misma vida.

véalas en su proveedor

FOTO

Kodak

CINE

Filmoteca
de Catalunya

AGENDA DEL CONCURSANTE

PHOTOKINA 1966

Se realizará este año en Colonia durante el período comprendido entre las fechas del primero al nueve de octubre. Durante nueve horas diarias permanecerá abierta la feria, donde se expondrán las últimas novedades que aportarán los diversos países concurrentes.

FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILM AMATEUR DE AFRICA DEL SUR

Bajo el Patronato de la UNICA, las proyecciones serán entre los días 22 al 26 de noviembre. Fine plazo inscripción el día 15 de octubre.

CONCURSO INTERNACIONAL DE CINEMATOGRAFIA DE LA FEDERACION MOTOCICLISTA ITALIANA

Los films deben ser remitidos antes del 31 de diciembre próximo a "Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo Cesenatico" (Viale Roma). Para films de 16, 8 normal y 8 super, cuya proyección no deberá exceder de quince minutos.

FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINEMA D'AMATEURS POUR LES PAYS DE LA COMMUNAUTE EUROPEENNE A MONDORF LES BAINS

Para films de 8, Super 8 y 16 mm. Unicamente miembros de la Federación y de la UNICA están autorizados para participar en este Festival. Las proyecciones serán del 18 al 24 de septiembre.

INFORMACIÓN TÉCNICA

NUEVO PROYECTOR PAILLARD BOLEX

Para la próxima temporada de otoño, la Casa PAILLARD, S.A., de Saint Croix (Suiza), lanzará al mercado un nuevo proyector sonoro para Super 8. Este aparato tendrá la denominación de BOLEX SM.8, y está previsto para la proyección de filmes mudos y sonoros magnéticos, para el nuevo formato Super 8.

Podrá emplearse bobinas hasta 240 mts. y permite la carga automática integral cuando se emplean bobinas PAILLARD BOLEX de 120 mts. Posibilidad de carga y descarga manual, de gran utilidad cuando se efectúa el registro del sonido magnético. Podrá ser conectado a todos los voltajes y ciclos (110, 125, 160, 220, 240 V. en 50 Hz. y 110 y 125 V. en 60 Hz.), (esta clase de corriente sólo existe en EE.UU. y Canadá). Dos motores, uno para el mecanismo del proyector y otro para la ventilación. Marcha adelante y atrás a 18 y 24 imágenes por segundo, cambio en pleno funcionamiento de velocidad. Lámpara de proyección de 12 V. 100 W. (Halogene). Amplificador transistorizado con potencia de salida 4 Watts.

Potenciómetro para la reproducción y registro. Toma de entrada para fono y micro y para un altavoz auxiliar de 6 W. 2 x 5 ohms. Altavoz incorporado con un interruptor, 2 W. 2 x 5 ohms, pudiéndose emplear en el momento del registro como monitor a potencia reducida. Mando moderno que permite toda clase de mezclas de sonido e incluso sobreimpresión. La óptica será de focal fija de 15-20 ó 25 mm. PAILLARD y está previsto para poder emplear el moderno Zoom 1:1,3 de 14 a 25 mm. Como el modelo mudo PAILLARD BOLEX 18/5, posee el encendido y automático para el entreacto.

(Por gentileza de la firma Germán Ramón Cortés).

He aquí la pieza premiada según queda después de labrada. La sostiene, junto al proyector Instamatic de Cine, modelo M 80, Mr. Robert B. Johnson, uno de los ingenieros de Kodak que diseñó el proyector.

(Por gentileza de la casa Kodak)

FESTIVAL INTERNACIONAL DE FILM AMATEUR DE HUY-SUR-MEUSE. BELGICA

Proyecciones del 14 al 23 de octubre y plazo inscripción hasta el 25 de septiembre.

QUINCE SEMANAS DE PELICULAS DE VIAJES DE VACACIONES

Aunque no relativa a Alemania, recogemos por su interés esta noticia: en Ostende se prepara un Festival Cinematográfico y Fotográfico para amateurs, que durará del 1 de noviembre al 1 de abril y se celebrará en el Kasino-Kursaal de dicha ciudad belga. En él se piensa reunir anualmente a aficionados de todo el mundo. Los programas incluirán proyecciones de películas de viajes y de diapositivas en color. Para cada fin de semana se cuenta con presentar un diferente punto o comarca del globo.

Este año comienzan Inglaterra, las islas anglo-normandas, Escocia, Irlanda, Islandia, los países escandinavos y Holanda. En la segunda semana siguen Alemania, Suiza, Austria y los países del próximo Oriente. En la semana décimoquinta se otorgarán los premios. Se admiten sólo películas o diapositivas tomadas en el extranjero (con relación al respectivo concursante). Deben ilustrar clara y expresivamente el lugar visitado. El propósito del festival es "fomentar la afición por el cine y la fotografía".

Las condiciones de participación las envía el Kasino-Kursaal de Ostende.

LA KODAK COMPANY PREMIADA

La pieza de metal moldeada, que constituye el alma de dos modelos básicos del proyector de Cine Kodak Instamatic, ha ganado para la Eastman Kodak Company el primer premio en el Certamen Anual de Piezas de Cine Moldeadas, en los Estados Unidos.

Casi todo el mecanismo del proyector viene montado en esta pieza moldeada, la que se describe como una de las piezas de cine moldeadas más complejas que se hayan producido hasta ahora. Debido a que se utiliza como montura óptica, esta pieza moldeada a precisión representa un papel importantísimo en lo relativo a la alineación de la película y del sistema óptimo del proyector.

El equipo de cine Kodak Instamatic lanzado al mercado el año pasado, fue proyectado para usar la película de cine Super 8. Esta pieza premiada se utiliza en los proyectores M 70 y M 80.



MERCAT DEL RAM 66

En el teatro Canigó de Vich se proyectaron los films premiados en el concurso Mercat del Ram, constituyendo un verdadero triunfo de la cinematografía license, correspondiendo el primer premio al trío de cineastas Genís, Codina y Rierola, siguiéndoles Coll-Sena y Costa, con "Es pararan les taules de palmes i de rams". El tercer premio fue alcanzado por Pepe Dá Pena, con su film "Mercadal".

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE FORESTAL

Celebrado en Madrid, con ocasión del VI Congreso Mundial Forestal, concurrieron treinta películas. Se concedió el Gran Premio Árbol de Oro a la película "El Bosque de Papel", de Estados Unidos.

XIV FESTIVAL DE CINE AMATEUR DE SAINT-CAST

El Jurado fue presidido por el director de cine francés Marcel Carné, correspondiendo el Primer Gran Premio al film "Avant cinq heures", de Strady y el segundo a "Leucocyte Story", de Menier. Además se adjudicaron a estas cintas los premios de documental y de animación, respectivamente. Premio al mejor film extranjero para el film "L'arbre sacré", de Groppa y Henri, de Abidjan.

TRIUNFO EN MELILLA DE JUAN SERRA Y ANDRÉS SITJA

La única medalla de oro concedida por el Jurado de la Primera Semana del Cine Amateur en Melilla ha sido otorgada al film "Magnificat". El Ayuntamiento de Melilla, declaró huéspedes de Honor a los cineastas autores del film citado, invitándoles para el año próximo cuando se celebre la segunda semana.

FALLO DEL I FESTIVAL DE CINE AMATEUR
DE VILLAFRANCA DEL PANADES

Premio Extraordinario a la película "Sólo", de Antonio Medina (Murcia). Argumento. Primer premio: "D. Palomo", de Juan Pruna (Mataró). Segundo premio: "El cine amateur", de José E. Díez-Noriega (La Coruña). Documental. Primer premio: "La farga catalana",

de Joaquín Mateo (Barcelona). Segundo premio: "Nord-Fiord", de Conrado Torras (Barcelona).

FALLO DEL II FESTIVAL DE CINE AMATEUR DE CALA D'OR

Argumento. Primer premio: "O Intruso", de Vasco Branco (Portugal). Segundo premio: "Au Pauteau", de M. Voitirie (Francia). Menciones honoríficas: "Sangre inocente", de Pedro Bosch y "El muñeco y el toro", de José Barceló, ambos de Barcelona.

Documental. Primer premio: "La Sinia", de Antonio Riera (Mallorca). Segundo premio: "Pequeños monstruos", de Florentino González (Murcia). Menciones honoríficas: "Paciencia embotellada", de Francisco Roig y "Claveles", de Enrique Sabaté, ambos de Barcelona.

Fantasia. Primer premio: "Tren de carga", de Juan Baca (Barcelona). Segundo premio: "Portuaria", de Manuel Sánchez (Mallorca). Menciones honoríficas: "Sinfonia per un home sol", de Ton Sirera (Lérida) e "Impacto", de Pedro Marqueta (Barcelona). Placa Ayuntamiento Santanya, a Antonio Riera, de Mallorca. Trofeo Urbanización Playa D'Or: "El quinto potere", de Gianni Montemezzi (Italia). Trofeo Paillard: "Vino e fantasia", de Francisco Saalfeld (Portugal). Trofeo Planas: "Pequeño Viaje", de Chisten Blom-Dahl (Noruega). Trofeo Icaria: "Au Pauteau", de M. Voitirie (Francia). Medallas de Plata: "Viva Mallorca", de Valls y Escarpizo (Barcelona), "El Hongomaníaco", de Jesús Martínez (Barcelona) y "12 minutos piso tercero", de Antonio Puerto (Barcelona).

FALLO DEL IV CERTAMEN DE CINE AMATEUR DE LA CIUDAD DE VALLS

Se declaró desierto el premio absoluto, "Enxaneta d'Or". Argumento. "Enxaneta de Plata": "La missa dels homes", de Serra y Sitjà (Esparraguera). "Enxaneta de Bronce": "El pobre romántico", de Ramón Monfà (Mollerusa). "Enxaneta d'Acer": "Un paso al frente", de Alberto Bori (Barcelona). Reportaje-Documental. "Enxaneta de Plata": "La Farga Catalana", de Joaquín Mateo (Barcelona). "Enxaneta de Bronce": "Septiembre", de José-Alberto Bori (Barcelona). "Enxaneta d'Acer": "Bangkok", de Conrado Torras (Barcelona). Fantasia. "Enxaneta de Plata": "Mástiles", de Tomás Mallol (Barcelona). "Enxaneta de Bronce": "513", de Salvador Eruas (Vendrell). "Enxaneta d'Acer": "El mundo al revés", de Francisco Font (Tarrasa). Grupo «La Calçotada». "Enxaneta de Plata" desierta y "Enxaneta de Bronce" a José Luis Aixelá, por su film "Apunte".



marca
una
nueva
era
cinematográfica

eumig



super 8
VIENNETTE
LUMINO-DINAMICA

■ Motocámara lumino-dinámica Viennette "Súper 8" Zoom Reflex con objetivo Austrozoom 1:1.9 de 9 a 27 mm. ■ Visor Reflex y Servofoco, (enfoque automático) a carga rápida. ■ Carga chasis súper 8 de 15 metros con regulación automática de la sensibilidad al introducirlo en la cámara. ■ Medición de luz a través del objetivo. ■ Velocidad de 18 a 24 imágenes por segundo. ■ Avance eléctrico del zoom con motor independiente. ■ Estuche maleta de lujo.

P. V. P. 12.500,— Ptas.

■ VENTA EN TODOS LOS BUENOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO

Filmoteca
de Catalunya

EN
TODO
EL
MUNDO

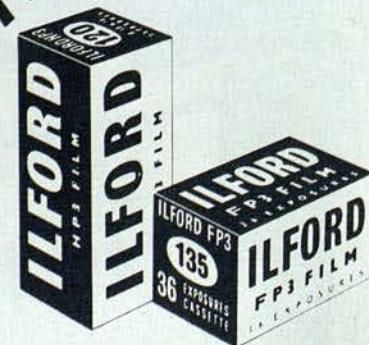
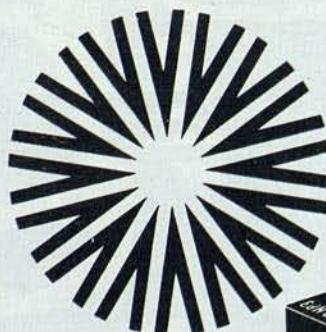


FOTOGRAFIE CON
ILFORD

EMULSIONES: PAN-F FP3 HP3 HPS

- ROLLO AFICIONADO
- PELICULA PLANA
- PELICULA DE PASO UNIVERSAL

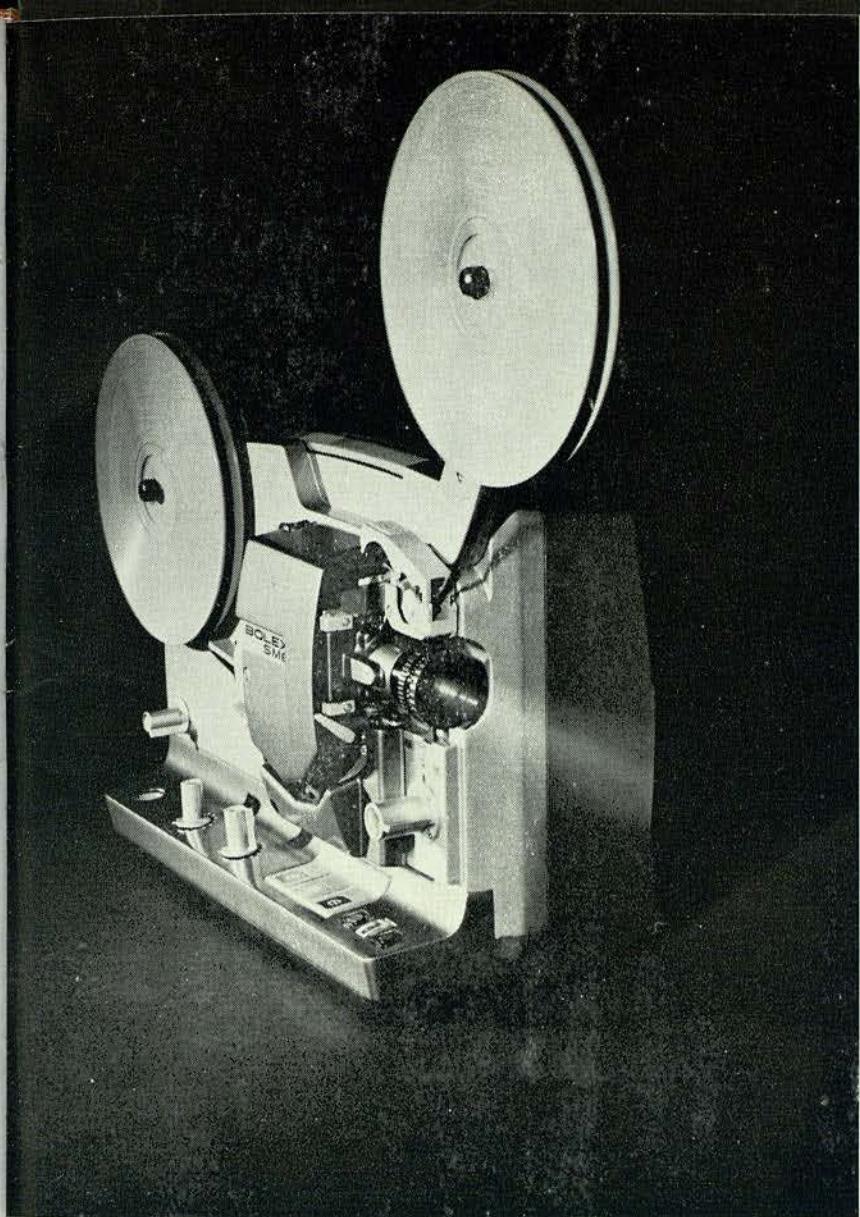
GARANTIA
DE CALIDAD



DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

PRODUCTOS FOTOGRAFICOS

VALCA, S. A.



Para los films

SUPER 8

el nuevo proyector sonoro

BOLEX SM 8

Carga automática de bobina a bobina = Motor asincrónico para la marcha de la película
= Motor para ventilación = Cadencia regulable 18 y 24 imágenes por segundo =
Marcha adelante y atrás = Lámpara de 12 V. 100 W. = Objetivo Paillard-Bolex Zoom
= Amplificador transistorizado = Potencia de salida 4 W. a 5 % distorsión = Altavoz
incorporado 2 W., 2 x 5 ohms = Micrófono con dispositivo de sobreimpresión =
Dimensiones reducidas: 35 x 25 x 18 cms. = Peso: 11.5 Kgs.

Representante general para España: **GERMAN RAMON CORTES**

Consejo de Ciento, 366-368 - Tel. 232 51 00 (5 líneas) - BARCELONA-9

Sírvase enviarme la documentación relativa
al proyector BOLEX SM 8 - SUPER 8

Nombre
Profesión
Domicilio
Población 00

BOLEX
UN PRODUCTO FIRMADO

paillard

Filmoteca
de Catalunya



Sus películas de doble ocho en colores
brillantes . . . use la película Agfacolor
CT 13 „S”



AGFA - GEVAERT

FilmoTeca
de Catalunya