



AÑO VII - 1959 - N.º 38

SEPTIEMBRE - OCTUBRE

DEL LIBRO A LA PANTALLA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
DOS MANERAS DE HACER CINE

EL GUIÓN

LA U. N. I. C. A. EN FINLANDIA
CINECLUBS INFANTILES

SONORIZACIÓN
DE PRIMER GRADO

EL EMPALME EN 8 MM.

ULTIMAS NOVEDADES TÉCNICAS

CONVOCATORIAS DE
CONCURSOS DE CINE AMATEUR

DOS TEMAS PARA FILMAR



Del Film alemán "HASTE TÖNE" el más puntuado en Finlandia
(Concurso Internacional del Mejor Film Amateur U.N.I.C.A., 1959).

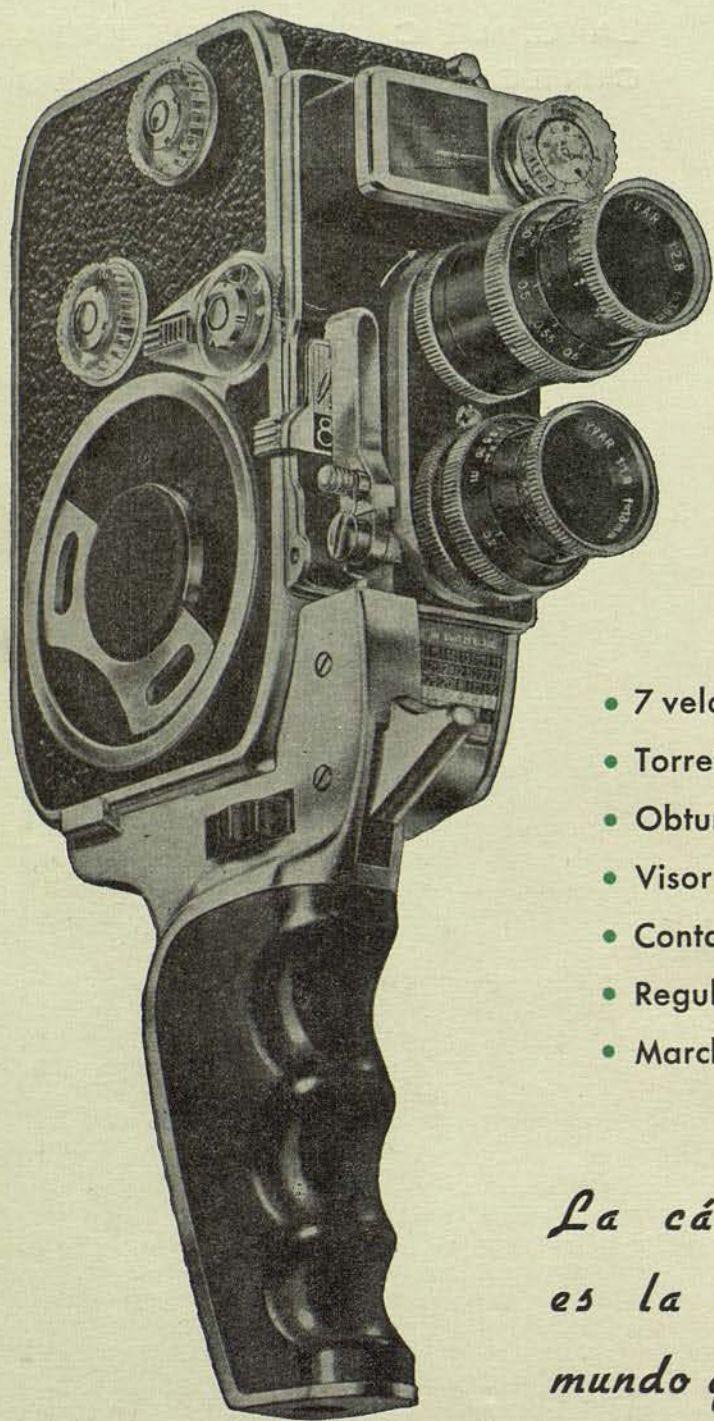
LA REVISTA DEL AMATEUR Y DEL AMANTE DEL ARTE CINEMATOGRAFICO

ESTÉTICA - TÉCNICA - INFORMACIÓN - CONCURSOS - HUMOR

CINECLUBS - CINE EXPERIMENTAL - CINE EDUCATIVO

Filmoteca
de Catalunya

PAILLARD-BOLEX



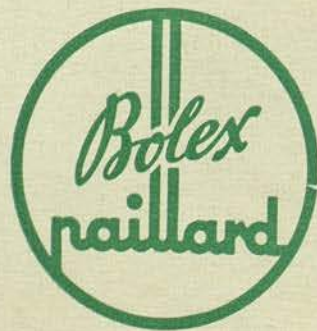
Superándose 
constantemente presenta:

Su nueva cámara **B8L**
con fotómetro incorporado

Mide automáticamente la
luz que pasa a través del
objetivo

- 7 velocidades de toma de vistas de 12 a 64 im/seg.
- Torreta de objetivos intercambiables.
- Obturador variable.
- Visor de cambio variable con cuadros.
- Contador métrico riguroso.
- Regulador de gran precisión.
- Marcha continua para autofilmarse.

*La cámara **B8L**,
es la única en el
mundo que no aprecia,
sino que mide la luz.*



DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL MUNDO

FilmoTeca
de Catalunya



AÑO VII 1959 NÚMERO 38

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA - Teléfono 21 93 85

Redactor - Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA

Redactor adjunto:

Juan Ripoll Bisbe

Impreso en: GRÁFICAS VICA, Muntaner, 355 - BARCELONA

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Depósito Legal B. 2102. - 1958

Sumario

Editorial. — «Cuarenta años después»

Artículos. — José Palau: «Del libro a la pantalla: un ejemplo a tener en cuenta».

José Luis Guarner: «Un festival en busca de su madurez (El de San Sebastián)».

Juan Ripoll: «Dos maneras de hacer cine».

Tomás G. Larraya: «Hablemos del guión».

Delmiro de Caralt: «Paljon Onnea (La U.N.I.C.A. en Finlandia)».

Objetivo: «Los cineclubs infantiles».

Buceador: «Mi tío».

Pierre Vuillemin: «Una sonorización de primer grado»

Luis Margalejo: «El empalme en 8 mm.».

Guiones. — Rafael Cavanillas: «El ratero».

Asunción Gomá: «Las rosas rojas».

Diversos. — «El registro sonoro crea un nuevo amateurismo».

«Donde hay algo que filmar en los últimos meses de 1959».

«El cineísta, su mascota y su característica».

Secciones. — Labor de Cineclub. Bibliografía. Compra-venta de ideas. El pez grande enseña al chico. Para el principiante. Última hora técnica. El cine amateur. Concursos.

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 — BARCELONA — Teléfono 21 93 85	
5 números.	125 Ptas.
Suscripción de protector (5 números)	300 »
Extranjero (5 números)	200 »
PRECIO DEL EJEMPLAR	30 »

EDITORIAL

Cuarenta años después

SE han cumplido cuatro décadas de la constitución de «United Artists», la productora cinematográfica fundada por los artistas Charlie Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, con el director David W. Griffith.

El hecho tiene su importancia en la historia del cine por lo que representa como primera gran victoria de la independencia del artista respecto al capitalista o productor. Aquellos «cuatro grandes» de hace cuarenta años se unieron en cooperativa para ser productores de sus propias obras emancipándose de las trabas del empresario productor.

No es lo mismo, claro, que las inquietudes independentistas de varios jóvenes realizadores de hoy, de las que dimos cuenta en el pasado número con referencia a Norteamérica y Gran Bretaña, y que existen también en otros países. El móvil que guía a esta gente joven de hoy es muy distinto del que unió hace cuarenta años a Chaplin, Griffith y el entonces mundialmente populárrimo matrimonio Douglas-Mary. Los de hoy propugnan un cine liberado no sólo del elemento capitalista sino de una finalidad esencialmente reñituable en gran escala. Los «cuatro grandes» de antaño, por lo mismo que se sentían grandes, en la cima de la popularidad y del éxito, obraron mayormente impulsados por el afán de sumar a ese éxito las ganancias que ellos proporcionaban a las empresas para las cuales habían estado trabajando. En definitiva, no pretendían un cambio de frente, que seguiría siendo lo comercial, pero sí querían llegar a tal meta por los medios que ellos mismos, en su doble mentalidad de artistas y de hombres de negocio, estimaran los mejores y no tener que hallarse supeditados al criterio unilateralmente económico de un Consejo de Administración.

Los resultados iban a variar o no la marcha del arte cinematográfico. Es difícil saber si, por ejemplo, «La quimera del oro», de Chaplin, y «El nacimiento de una nación», de Griffith, obras de los primeros tiempos de «Artistas Asociados» que han sido sancionadas por el tiempo —y por el «juicio de Bruselas»— como dos de las mejores películas del mundo, se hubieran realizado sin la independencia que dió a sus artífices la nueva empresa de la que ellos mismos formaban parte. Si es cierto que al principio la nueva marca manifestó un empuje y una brillantez especiales, también lo es que a la larga quedó como una productora más. De sus creadores se halla sólo Mary Pickford al pie del cañón, y no precisamente como artista sino como gran mujer de negocios. Pero el hecho de la fundación de «United Artists» fué y sigue siendo desde nuestra perspectiva un signo importante a tener en cuenta como revelación de aquel afán emancipador que el arte cinematográfico necesita para su vitalidad y su renovación —diríamos para su oxigenación— como cualquier otra forma artística.



nados lenguajes artísticos, correspondencia que permitirá situar convenientemente el problema de las adaptaciones.

Para cercar bien el problema vamos a proponer un ejemplo sumamente instructivo. Es el siguiente: Wagner se propuso redactar un programa de la *Novena sinfonía* de Beethoven. Al ver la cantidad de supuestos melómanos, que andan siempre pidiendo explicaciones de lo que escuchan, cualquiera podría pensar que Wagner redactaría una especie de programa explicativo traduciendo en palabras lo que precisamente es intraducible, inefable: ¡la música de Beethoven! Porque es evidente que la única explicación de la sinfonía, es la sinfonía. Quién, al escucharla, no la "entienda" le va a resultar inútil toda explicación verbal, por cuanto to-

José Palau

Del libro a la pantalla: un ejemplo a tener en cuenta

Fotos del film "Noches blancas", de L. Visconti, con María Schell, Marcello Mastroianni y Clara Calamai.

SIENDO la estética cinematográfica una aplicación particular de la estética general — que es a su vez, una disciplina filosófica — frente a cualquier problema con que puede enfrentarse el crítico cinematográfico somos partidarios de remontarnos a las nociones básicas, más generales, implícitas en aquel problema. Por ejemplo: ante un problema, tantas veces examinado por la crítica, como es el de las adaptaciones a la pantalla de libros célebres, creemos pertinente considerar ante todo las correspondencias que se dan entre las artes, por entender que son estas correspondencias la base de aquellas adaptaciones. Lo que las hace posibles, lo que las justifica. Confiamos que, situados desde esta perspectiva, pueden verse mejor los términos de un problema sobre el que tanta tinta se ha volcado.

Puede ser cómodo partir de la célebre poesía de Baudelaire "Correspondences" en la que se lee: "les parfums, les couleurs et les sons se répondent". Resulta que supuesta la unidad del alma, puede conseguirse la misma comunicación estética sirviéndose de distintos vehículos. Por supuesto, las artes son estos vehículos. Cada uno usando un lenguaje específico, pero persiguiendo objetivos idénticos. Acordémonos de que Rimbaud hablaba del "color" de las sílabas. Y del color de la música se ha hablado mucho. Baudelaire dice su sorpresa al comprobar que también a Liszt la música del *Lohengrin* le parecía azul.

¡Correspondencia! Esta es la noción clave que no hay que perder de vista, y eliminar sobre todo cualquier preferencia por la cual situaríamos, por ejemplo, el cine más alto o más bajo que cualquiera otra manifestación artística. Mejor es ahora dejar a un lado la cuestión del rango, para atender únicamente a la posibilidad, más aun, a la existencia de correspondencia entre determi-

das ellas no harán sino desnaturalizar, desteñir un mensaje destinado a ser captado precisamente por la sensibilidad musical.

Pero Wagner creía en las correspondencias. Pensaba que las vivencias que Beethoven, en cuanto músico, había consignado en el pentágono, un poeta, de haberlas experimentado por su cuenta, habría podido consignarlas en unas estrofas. Y a tal señor, tal honor. Wagner buscó en el más grande de los poetas alemanes, en Goethe, aquellos versos en los cuales el escritor, valiéndose de sus medios propios, había expresado vivencias correspondientes a las que impulsaron al compositor a escribir la última de sus sinfonías. El combate espiritual, la jocunda alegría de vivir, la consolación que nos llega de lo alto y, finalmente, la esperanza que ilumina nuestros caminos sobre la tierra.

Evidentemente no es que Goethe explique a Beethoven, puesto que los dos se pasan de explicaciones para todos los que están en situación de entenderlos, sino que el poeta viene a decir lo mismo que el músico. Después de todo, versos y compases no son sino un pretexto. No son sino el vehículo entre el artista creador y el sujeto receptor que somos nosotros los lectores o los auditores.

En estos términos es como debería plantearse el problema de las adaptaciones. Al pensar "adaptaciones" deberíamos pensar "correspondencias". Claro que en la mayoría de los casos no cuenta esta manera de ver. Los productores a la caza de argumentos cinematográficos entran a saco en los dominios del teatro y de la novela, para encontrar en ellos los asuntos que habrán de ser llevados a la pantalla. Hasta donde se llega por el camino de estas adaptaciones lo sabemos todos demasiado para insistir en ello. En lo que sí tenemos que insistir es en que toda proliferación de adaptaciones nada tiene que ver con las preocupaciones y las inquietudes que deberían prevalecer en el "otro cine",



en el cine que nos importa y al que se aproximan, de vez en cuando, aquellas películas que más nos satisfacen.

NOCHES BLANCAS, de Visconti, es una de ellas. He aquí un *especimen* del trabajo a realizar cuando se busca establecer un paralelismo entre las páginas de un libro y las imágenes de un film. Por supuesto, más que la letra, importará el espíritu; más que la estricta fidelidad a la materialidad de los hechos, la fidelidad a un estilo, a una manera, que sean la expresión de una determinada actitud frente a la vida y el mundo.

Decisiva es en estos casos la cuestión de estilo. Visconti, fiel a las intenciones de un libro que trata de sugerir aquella franja vital en la que vienen a fundirse el día y la noche, la vigilia y el sueño, se ha servido de un estilo realístico impresionista, destinado a seguir el ambiente espectral de las noches febriles en el curso de las cuales transcurre el extraño encuentro de Natalia y Mario, cuyas entrevistas, cada vez más efusivas, se verán perturbadas constantemente por la presencia de una ausencia. El recuerdo del extraño inquilino, del raro forastero que partió dejando en la espera más ansiosa a la joven muchacha.



Para Visconti se trataba de revivir por su cuenta las experiencias personales que se encuentran en la raíz de la breve narración de Dostoiewsky. Podría hablarse, para empezar, de las simpatías del cineísta hacia el autor ruso. Simpatías que rebasan la estricta admiración literaria para alcanzar zonas más profundas del alma. Diremos de paso que Visconti escenificó "Crimen y castigo". Por lo demás, no puede haber ninguna duda sobre el carácter personal que los problemas de "Noches blancas" asumieron en la conciencia de Visconti cuando éste decidió rodar su película. Después de todo, se trata de situaciones básicas, tales como la soledad del hombre, el ansia indestructible de felicidad, el presentimiento del amor como puerta de escape y, finalmente, el carácter brusco, absurdo, que tantas veces asume el destino al golpearnos de la forma más imprevisible.

Cuantos han visto la película concederán que estos motivos reciben en "Noches blancas" una contundente expresión cinematográfica. La soledad de Mario viene expresada con singular elocuencia en las primeras secuencias mientras el rostro de Natalia habla constantemente del sueño de una felicidad perdida de la que es imposible prescindir. Pero como páginas antológicas, las últimas. En ellas se traduce la inseguridad ontológica que es la misma condición del hombre, aunque éste tenga una tendencia irremediable a olvidar tamaña verdad. Escenas de un patetismo conmovedor que nos muestran que cuando el hombre se encuentra más cerca de su quimera, es cuando más próxima se halla la catástrofe que habrá de despertarle brutalmente de sus sueños para señalarle la fragilidad de toda felicidad puesta en las cosas del mundo.

Así es como la existencia — y de eso habla el genial novelista — se resuelve en una decepción sistemática de la que sólo puede librarnos una mirada a lo alto. Pero de eso no se habla en el presente caso, puesto que Dostoiewsky por esta vez, en este libro juvenil, nada dice de las vivencias de tipo religioso.

Otros podrán entretenerse en la labor de análisis destinada a señalar donde y como el cineísta se aparta del texto y justificar o condenar sus razones cinematográficas, pero nosotros, fieles al punto de vista adoptado, vamos a la impresión de conjunto, aquella que determina cierta entonación emotiva en el ánimo del espectador, que es la que más se aproxima a la entonación que podría procurar la lectura del libro. En una palabra, que lo decisivo no es el "qué" sino el "cómo". Cada autor tiene su estilo. Y, como decía Buffon, "el estilo es el hombre". De lo que se trata es de dar con el hombre. Para Visconti se trataba de confundirse lo más posible con el autor ruso. Empresa imposible de alcanzar de una manera satisfactoria, pero programa paradigmático que el adaptador inteligente nunca pierde de vista.

Otra cosa. Visconti es un hombre de teatro tanto como de cine. No le bastaba estar de acuerdo con el tema. Era todavía necesario que estuviera en situación de abordarlo y de realizarlo convenientemente. Y "Noches blancas", por el carácter espectral que asume la anécdota — ¿por qué no teatral? — por la rigurosa unidad de lugar y de tiempo que comporta, había de resultar doblemente tentador para un artista que, trabajando en

(Termina en la página 11)

FilmoTeca
de Catalunya

UN FESTIVAL EN BUSCA DE SU MADUREZ

EL VIEJO PROBLEMA DE SAN SEBASTIAN

El problema de San Sebastián es el problema de todos los Festivales de Cine: la obtención de buenas películas. Naturalmente, los Festivales más antiguos —Venecia, Cannes, Berlín— acaparan lo mejor. No es que no haya buenas películas y que el cine esté en decadencia; la tramitación de films es complicada y fatigosa, sujeta a demasiados convenios colectivos e internacionales, eliminando muchas veces obras de categoría. Quien tiene más experiencia se lleva la parte del león y con ella a las personalidades cinematográficas, que acuden al lugar de mayor atractivo.

Este problema comienza poco a poco a ser resuelto. Cada año aparecen en San Sebastián un número creciente de obras estimables y los profesionales importantes hacen sus primeros actos de presencia.

No cabe duda que en el presente año los films «oficiales» no han brillado precisamente por su calidad, pero la categoría de muchas de las películas presentadas en las distintas manifestaciones que componen el Festival basta para hacerlo el más interesante celebrado hasta ahora según este punto de vista.

EL NUEVO PROBLEMA DE SAN SEBASTIAN

Pero ahora aparece un nuevo problema. El Festival crece y San Sebastián, que alberga ya a una gran concentración de turistas, se hace insuficiente para absorber a todos los asistentes. Este año, una al parecer imprevista afluencia de éstos ha creado grandes dificultades y herido no pocas susceptibilidades. Con el agravante de que éstas han descargado su mal humor sobre el Festival en general y los films de concurso en particular. Si a esto añadimos un reparto de premios más bien lamentable, un tiempo más bien despacible y unas películas más bien flojas, nadie se sorprenderá de que se haya criticado con dureza y aun llegado a dudar de su necesidad. Postura exagerada pero lógica si se considera que muchos periodistas no ven en él más que la ocasión de unas vacaciones pagadas y un pasatiempo agradable. Las películas no tienen importancia: apenas si llegarán a conocer una mínima parte de las «oficiales». Las demás serán ignoradas por completo.

Por otra parte, es indudable que muchos de los pequeños fallos —pequeños pero que matan toda brillantez y excitan la crítica— pueden ser superados con la experiencia de ya seis Festivales celebrados. El Festival de San Sebastián ya no es el fruto de la improvisación «a la española» de unos cuantos hombres entusiastas. Es un sistema organizado que requiere eficacia y responsabilidad para ser llevado a cabo. Son innegables los beneficios que una manifestación de tal naturaleza puede reportar al cine español. Por esto, sería muy triste que este Festival pasara a engrosar la lista de las víctimas de «los muertos que vos matais».

LAS PELICULAS DEL VII FESTIVAL

A. La muestra oficial.

Las buenas películas:

— **The Nun's Story** fué la cinta que abrió el Festival. Versión de la novela homónima de Kathryn Hulme, narra la historia de una joven belga, Gabriela van der Mal, de su vocación religiosa, las vicisitudes que sufre para probarla y el descubrimiento final de su pertenencia al mundo y necesidad de volver a él. Fred Zinnemann, su realizador, muestra una vez más su predilección por el tema de la voluntad humana, presente en todas sus obras. El film es bello, pero



"DE LOS APENINOS A LOS ANDES"
Co-producción italo-argentina.

su excesiva duración —dos horas y media largas— lo diluye un tanto. Un poco menos de academismo y más concentración dramática lo hubieran hecho una obra extraordinaria. Fué galardonado con el Gran Premio del Festival.

— **Zamach** (El atentado) es una buena muestra del joven cine polaco aunque no sea mucha su novedad. Es algo así como «Roma, città aperta» polaco: la odisea de unos jóvenes resistentes, estudiantes casi todos, encargados de suprimir a un cruel general de las S. S. La mayoría sucumbirá en el empeño, pero los supervivientes continuarán luchando por la libertad. Obra muy sobria, sin efectismos y sin discursos patrióticos. Pero le falta una pequeña cosa, inspiración quizá, superar el mero documental... De todas formas, la creo la película más digna de las exhibidas. Recibió el galardón de la Crítica Internacional.

— **Shake hands with the devil**, de Michael Anderson, es un film gemelo de «Zamach». Ahora se trata de la lucha por la independencia del pueblo irlandés (como en «El delator»). Pero con una diferencia: si el anterior era un film de testimonio, este lo es de aventuras, aunque no desdén el tratar temas de trascendencia. La interpretación —un grupo de actores americanos (Cagney, Murray) e ingleses— es excelente. La realización, que recuerda en muchos momentos el mejor cine americano, también. Una buena película, aunque algo artificial, muy superior a la mediocridad británica de los últimos tiempos.

En total, tres buenas películas, pero que no significan ninguna aportación importante ni en pensamiento ni en lenguaje.

Las películas estimables:

— **Der Rest is Schweigen**, debida a Helmut Kautner, es una curiosa trasposición del mito de Hamlet a una familia de industriales alemanes enriquecidos durante el periodo nazi. El film es muy interesante pero glacial, completamente alejado de la violencia apasionada del «Hamlet» de Shakespeare, y carece por completo de humanidad. Se queda en puro ejercicio de estilo y se frustra totalmente. Aun así, merece la mención especial que le fué asignada.

— **North by Northwest** es la última producción de Alfred Hitchcock y como tal responde a las características de las precedentes: la misma intriga policiaca, la misma sátira de las mujeres,

el mismo cinismo más o menos elegante y los mismos «morceaux de bravoure». La primera parte es francamente divertida, la segunda es imposible. Tanto ingenio malgastado en fines tan vanos acaba fastidiando al espectador. Sorpresa: se llevó un segundo premio.

— **Sam** es una película yugoeslava sobre la resistencia contra los alemanes. Tiene bastante brío, a ratos un gran estilo y al final una fuerte dosis de panfleto antigermánico. Un film «engagé».

— **Procesado 1.040**, argentino, es un pequeño folletín teñido de tesis: Un hombre excelente y honrado acaba en la cárcel por cortar una enredadera. Pero tiene algo importante: emoción y fuerza para emocionar. A ello contribuye en gran parte la buena interpretación de los protagonistas.

— **Dagli Apennini alle Ande**, de Folco Quilici, es uno de los sentimentales cuentos del «Corazón», de D'Amicis: un niño parte de Génova hasta Tilcara, junto a los Andes, para encontrar a su madre, lo que sirve de pretexto para mostrar bellos colores y paisajes, al estilo «Continente perdido». Una estupenda película para niños. Pero el segundo premio concedido es un poco excesivo.

— **Tutti innamorati** es otro sainete popular de la serie italiana, comparable, si no superior, a los mejores éxitos del género. Su alegría, su vitalidad y su sentido del humor son admirables. Presentado en la sesión de clausura, fué verdadero regalo para todos, fatigados espectadores.

Las películas mediocres:

— **Salto a la gloria**, biografía de Ramón y Cajal, es una discreta iconografía cuyo principal interés reside en la composición —muy notable— de Adolfo Marsillach. La búlgara **La pequeña** es una historia de amor adolescente no desprovista de encanto. **Ari Machi no Maria** es la biografía de un abate Pierre femenino y en versión japonesa. Por paradoja, resulta un film completamente occidental. Con un poco más de humor, **Smrt v Sedle**, sátira checoslovaca del cine del Oeste, hubiera sido una obra interesante. Tanto **Maigret et l'affaire St. Fiacre** como **Shappire** son dos cintas policiacas hechas con mucho oficio e inspiración escasa. Y **Verbrechen nach Schulchluss** es una versión alemana de «Les tricheurs», de argumento banal y realización habilidosa. La primera parte, casi paródica, es excelente. Luego se hunde definitivamente.

Las películas malas:

Todo Festival que se precie debe tener sus «rábanos» correspondientes. Los de San Sebastián en este año han sido de categoría. El portugués **A luz vem do alto** y el húngaro **Por quien cantan las alondras** son dos dramas rurales, sólidos, macizos y ferozmente aburridos. **800 leguas por el Amazonas** es una versión mexicana de la novela de Julio Verne «La jangada», hecha con muy poca fortuna. Pero los golpes realmente duros han sido el egipcio **Bein el Latlal**, el hindú **Isan-Jag-Utha** y el venezolano **Caín**

"TUTTI INNAMORATI"
Co-producción italo-francesa



"SAM" (Solo) yugoeslava

adolescente, rebasando cada uno de ellos las dos horas y cuarto de duración. Pero vale la pena haber visto **Caín adolescente**, una mezcla de García Lorca, Tennessee Williams y Sautier Casa-seca, tan singular como explosiva. Su realizador, Román Chalbaud (26 años) manifestó en su conferencia de Prensa que, a la vista de lo presentado, pensaba llevarse el premio. Santa inocencia...

Los cortometrajes:

Casi todos los cortos exhibidos en el Festival han sido de una vulgaridad aplastante. Con todo, se han visto algunos de verdadero valor como el alemán **Abseits**, bella meditación sobre el mar que ganó el trofeo de su categoría; el español **Costa Brava**, de Jorge Grau, un loable esfuerzo para mostrarnos una Costa Brava distinta; **Serenal**, de Norman McLaren, nuevas líneas y colores en movimiento, y el argentino **El cuaderno**.

B. La muestra de información.

Una gran película:

El único film presentado en San Sebastián que haya significado una aportación notable al cine es, sin duda, **India**, de Roberto Rossellini, obra de sencillez desconcertante como todas las de este realizador. Sólo encuentro una expresión para definir el estilo de **India**: «contemplación activa». El autor se pasea observando atentamente todas las cosas y reflexiona en voz alta sobre lo que ve, sin ninguna afectación, sin ninguna falsedad. La imagen, móvil e inquieta, y el comentario traducen con gran fuerza esta sensación. No podemos estar más lejos del aspecto «construido» de «Continente perdido». No se puede llamar «documental» al film de Rossellini; estamos ante la «visión directa» de la televisión. Por lo demás, el film representa una hazaña técnica: parte ha sido rodado en Kodachrome (16 mm.) y parte en Eastman y Ferraniacolor (35 mm.) en pésimas condiciones climatológicas. Pese a ello, la calidad y unidad del color son aplastantes. Esperemos tener una nueva ocasión y más espacio para hablar nuevamente de **India**.

Los films de autor:

Las sorpresas han corrido a cargo de Hungría con **Un amor de domingo**, de Imre Feher, y de Polonia con **Ceniza y diamante**, de A. Wajda y **Las despedidas**, de W. Haas. El primero narra «un amor de domingo» inscrito dentro de un cuadro de la sociedad húngara durante la gran guerra, donde lo trágico y lo humorístico se alternan con un equilibrio casi milagroso. Los otros dos narran historias ligadas a la guerra y a la resistencia (insistencia siempre sobre los mismos temas). El film de Wajda es excesivamente barroco, aunque tiene momentos de una intensa belleza. El de Haas tiene fragmentos muy buenos, pero adolece de una intriga demasiado recargada y confusa. En cuanto a **Les quatre cents coups**, de François Truffaut, adalid de la «nouvelle vague», es una obra llena de ideas desordenadas e inquietas que revelan un autor de gran temperamento aunque bastante falto de madurez. Sin embargo, para un primer film, el resultado es más que satisfactorio.

Los buenos films:

The horse soldiers, un western de John Ford, está dotado de la misma fuerza y vitalidad que los de otro tiempo. Evidentemente, el tiempo no pasa para Ford. **Sterne**, de Konrad Wolf, coproducción búlgaro-germana premiada en Cannes, cuenta el trágico amor de un suboficial alemán y una muchacha judía. Su autor muestra una gran sensibilidad, pero no domina demasiado la expresión cinematográfica.

Los demás:

La ley del mar, film yugoeslavo bastante vulgar y pesado, se presentó también. Con **Croquemitouffe** y **Cette nuit là** descubrimos que Francia cuenta con su generación de la T. V. Lástima que ni Claude Barma ni Maurice Cazeneuve muestran el mismo oficio y talento que sus colegas del otro lado del Atlántico.

Se exhibieron además algunos films españoles, pero prefiero no recordar sus títulos.

C. La muestra retrospectiva.

Organizada por el Cine-Club de San Sebastián y la Filmoteca Nacional, revistió dos facetas principales:

1. El homenaje a René Clair donde se proyectaron **La tour, Entr'acte, Un chapeau de paille d'Italie, Quatorze Juillet** y **Sous les toits de Paris**; obras demasiado conocidas para hacer ahora comentario sobre ellas. El homenaje adquirió una gran brillantez al contar con la presencia del propio René Clair, que asistió a la proyección de **Quatorze Juillet** (precisamente el día 14 de julio) y dirigió unas palabras al numerosísimo público asistente.

2. La presentación de las diez mejores películas del mundo, según la Confrontación de Bruselas, fué la manifestación más interesante del Festival. Por una serie de razones de variada índole no se hizo posible la proyección de algunas de ellas, lo que causó cierto descontento. Pero nadie negará el gran valor de la selección definitiva:

El nacimiento de una nación e Intolerancia, de Griffith, un auténtico descubrimiento; **Caligari**, de Wiene; la extraordinaria **Avaricia**, de von Stroheim; **El último**, de Murnau; **La quimera del oro**, de Chaplin; **La gran ilusión**, de Renoir; **Breve encuentro**, de Lean; **Roma, ciudad abierta**, de Rossellini y **Ladrón de bicicletas**, de De Sica.

Un éxito, pues, para los organizadores y para el Festival.

D. La muestra de cine amateur.

Por el contrario, el III Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur quedó bastante deslucido. El 16 de julio se hizo público el fallo del mismo (que podrán leer en otra parte de esta Revista), anunciándose las sesiones públicas para los días 19 y 20. La sesión del día 19 fué suspendida por imponderables, mientras que la del día 20, coincidente con otros actos diversos y fecha de clausura del Festival, fué presenciada únicamente por unas veinte personas. No ignoro la buena voluntad y los mejores deseos de los organizadores, pero no cabe duda que el gran volumen de actos que llevó consigo este VII Festival de San Sebastián les desbordó visiblemente. Creo que es completamente necesaria una planificación más cuidadosa de los actos y una organización más rigurosa de las sesiones, si se quiere que las ediciones futuras de este certamen tengan alguna brillantez. Hasta el año próximo.

JOSÉ LUIS GUARNER.

El registro sonoro crea un nuevo amateurismo

HISTORIA DE UNA INCUBACION

El registro de sonos tiene también sus cultivadores por afición y hasta su Concurso Internacional. Nuestra colega francesa "Le Cinéma chez soi" nos presenta a uno de esos aficionados, J. M. Boureau, quien ha realizado, ciertamente, curiosos registros.

Por ejemplo. Con su documental sonoro titulado "N.º 4", que fué premiado, Boureau recoge el proceso acústico de una incubación. El mismo periodista cuenta algunos detalles técnicos de la realización. Dice que puso el magnetofono a 30 metros de la gallina. El micro estaba entre los huevos, y la clueca se habituó a la presencia de aquel extraño huevo metálico y lo empolló como un huevo más. Los amplificadores deben estar puestos a su máxima potencia y el menor ruido exterior queda registrado. La misma clueca con su cloqueo y sus movimientos, ahogaba los sonidos más débiles. Desde el momento en que el polluelo empezó a tener vida, Boureau quitaba de vez en cuando el huevo para aislarlo; lo metía en una pequeña caja sin ruidos y caliente, y así podía registrar los latidos del corazón del polluelo estando aún éste dentro del huevo y el quebrarse el cascarón. Los dos últimos días efectuaba esta operación casi a cada hora.

EL SALTO DE UNA PULGA

Este amateur del sonido tiene realizado otro documental sonoro aún más sorprendente. Empieza con el ruido del despertador, luego el del reloj pulsera, y luego un sugestivo dúo de ambos. A continuación se percibe el ruido que hace un hombre bebiendo y el vuelo de una mosca. Finalmente se penetra en el dominio del "nunca oído": el salto de una pulga, tomado colocando la pulga sobre el micro. Extraño descubrimiento, que permite comprobar la similitud que existe entre este sonido y el del galope de un caballo.

Este documento ofreció a su autor más dificultades que el "N.º 4", en lo que concierne a los ruidos parasitarios. Si la extensión del registro de "N.º 4" era de 500 metros, en éste era de 5 kilómetros. Bastaba que un coche pasara a menos de 5 kilómetros del micro para que los ruidos producidos por él fuesen registrados. Ello obligó a registrar durante algunas horas para conservar los pocos minutos que el autor ha dejado en su montaje.

¿AMATEUR O PROFESIONAL?

J. M. Boureau declara que un amateur con un instrumental de pequeño amateur no puede realizar registros de esta naturaleza. No obstante, se confiesa a sí mismo como amateur. Escuchémosle:

"Hago esto por distraerme. Pienso que desde el punto de vista científico puede encontrarse en ello cierto interés. Pero, para mí personalmente, estimo que estas realizaciones son divertidas. A condición, claro, de ir encontrando siempre cosas nuevas; de lo contrario, resulta aburrido. Tanto para el registro-amateur, como para el cine-amateur, lo que cuenta es la búsqueda y la experimentación; la especialización es un asunto de profesionales."

"ZAMACH" (El atentado), Film polaco





Esquemas dibujados por el propio Hitchcock para "STRANGERS ON A TRAIN"

Juan Ripoll

DOS MANERAS DE HACER CINE

LA CREACION CINEMATOGRAFICA

Sabido es que, de todas las creaciones artísticas, ninguna es tan compleja como la de la obra cinematográfica, debido a la pluralidad de intereses que en ella convergen. Dejando aparte el problema —y la influencia recíproca— entre el cine como arte y cine como industria, la pluralidad subsiste aún, y con mayor profusión si cabe, en lo que atañe al aspecto artístico del film.

En efecto, todo cineasta tendrá que recurrir forzosamente a la colaboración de artistas especializados en cada uno de los menesteres que exige sean tenidos en cuenta la totalidad del film: el guionista, el escenógrafo, el compositor, el operador..., todos, cada uno de por sí, colaborarán a hacer posible la película. De hecho, no habrá un solo cineasta que se baste a sí mismo para acudir a todo; cierto que hay casos excepcionales en que varios de estos cometidos están a cargo del propio autor: los nombres de Chaplin y Lawrence Olivier son lo suficientemente representativos como para ilustrar nuestras palabras. El guionista, el director y el actor se confunden en una sola persona y, todavía más (en el caso de Chaplin), hay momentos que esa misma persona es también el músico y el coreógrafo. Pero estos son casos tan singulares como aislados y, por lo mismo, no se pueden esgrimir como ejemplos.

Tal vez habría que recurrir, para hallar esa unidad personal, al cine amateur, donde es más posible y más lógico que se dé; pero aun así, vamos viendo como, al menos de unos años a esta parte, también el cineasta amateur tiende a la colaboración, reservándose para sí la dirección del film, pero acudiendo a guionistas y aun a operadores distintos.

Esta pluralidad es la que da pie, a la hora de las consideraciones, a la discusión acerca de quién es el autor del film, pues a menudo, si el director no posee el mérito de tener y esgrimir una recia personalidad puede suceder, no sólo que la obra quede desvaída, sino aun que destaque —y se vea en el film su impronta— alguno de los colaboradores. Muchas veces un film lo ha salvado un buen actor o un buen guionista, de forma que no podemos hacernos una idea cabal de la estricta valía del director.

Es más: se dan casos de una tan singular simbiosis, que se hace prácticamente imposible deslindar la labor del guionista de la del director. Ejemplos tan rotundos como los de Jacques Prévert y Marcel Carné, nos prueban que éste tiene una categoría muy inferior en las películas que ha hecho sin la colaboración de aquél (compárense, por ejemplo, *Quai des brumes*, *Les visiteurs du soir* o *Le jour se lève* con cualquiera de las de postguerra del mismo autor: *El aire de París*, etc.). Mucho más difícil se hace averiguar la personalidad del autor en los casos de Riskin y Capra, de Nichols y Ford o, sobre todo, de Zavattini y De Sica.

Claro que también, en ese caso, suele abundar más el tipo de director-guionista, con lo que la unidad de inspiración se hace palpable: a los citados Chaplin y Olivier habría que añadir ahora René Clair, Rossellini, Fellini, Bardem...

Pero, de hecho, lo que hoy queremos poner de manifiesto no es

tanto la pluralidad de autores como la pluralidad de ingredientes a utilizar, o el orden con que éstos deben darse. Según se usen de una u otra manera, el resultado será distinto y estará, sobre todo, de acuerdo con la idiosincrasia de quien los haya manejado o dispuesto, de forma que, atendiendo a esto, podemos decir que existen prácticamente dos grandes escuelas, dos maneras de entender la cuestión y, por ende, dos maneras de hacer cine.

EL «GUION DE HIERRO»

Fundamentalmente, los dos ejes sobre los cuales acostumbra a descansar el soporte estético del film son el guión y el montaje.

Ahora bien, sin menoscabo de ninguno de ambos ingredientes, cabe pensar cómo hay que utilizarlos, y de ahí surge la cuestión: ¿hay que prepararlo todo antes del rodaje, de manera que la película quede escrita en el papel, o debe hacerse a la inversa: crear el film a medida que se va rodando?

Estas parecen, ciertamente, dos soluciones muy extremas, pero vale la pena considerarlas, ya que sobre cada una de ellas descansan dos grandes estilos de la creación cinematográfica, de modo que la aceptación o el rechazo de cada una de ellas ha determinado dos corrientes distintas en la historia del cine.

Vsevolod Pudovkin fué el primero en señalar la necesidad de ajustarse en todo al guión a la hora de hacer una película. Esto le exigía, desde luego, escribir un guión con la máxima exactitud, de modo que cuanto luego pasara a impresionar la cinta y a proyectarse sobre la pantalla, estuviera allí anotado y resuelto de antemano. Este método, que el propio Pudovkin llamó del «guión de hierro», dada su rigidez, suponía, pues, lo que también se dió en llamar «montaje a priori», es decir, montaje dispuesto y calculado de antemano, de modo que el proceso fotográfico de impresión del film y el proceso químico de laboratorio fueran simples medios mecánicos. A la hora del rodaje todo estaba ya previsto y dispuesto; bastaba atenerse al pie de la letra al guión para que la película surgiera.

Esto, naturalmente, facilita enormemente el trabajo de rodaje, pero supone meditar mucho el film en la mesa de despacho. Ni que decir tiene que este método es privativo de espíritus lógicos, estrictamente cartesianos y de caracteres amantes de la organización a ultranza. Entre los directores de hoy encontramos esta reflexión, este verdadero cálculo de la acción, en hombres como Hitchcock y Clouzot quienes, en un colmo de exactitud, han llegado a dibujar, encuadre por encuadre, secuencias enteras de sus films. Hitchcock tiene todo tan calculado y tan pensado que llega a decir que, cuando rueda, se aburre enormemente, cosa que nos recuerda al famoso clásico francés que decía tener hecha ya una nueva obra: «Sólo me falta escribirla», añadía luego.

Como muestra de guión pensado y calculado, aparte de los de films de «suspense» que así lo exigen, podríamos citar el de *Mujeres soñadas*, de René Clair, que es todo un brillante ejemplo. De no haberlo pensado y preparado mucho, hubiese sido imposible darnos con tanta precisión, y sin crear graves confusionismos en el espectador, este tupido tejido de situaciones ilusorias y reales, que se

desenvuelven a lo largo de todas las épocas históricas. Más que cualquier otra, esta película de Clair nos da la impresión de haber sido escrita en un auténtico «guión de hierro» y —añadiríamos nosotros— sobre papel milimetrado.

Entre nosotros, quien más se distingue dentro de esta tendencia es Juan Antonio Bardem, que acostumbra a escribir sus guiones con una precisión y exactitud admirables.

Ahora bien, sin querer inclinarnos hacia uno u otro lado, y sin tampoco coaccionar al lector en ningún sentido, no se nos escapa la consideración que una rigidez tal, llevada a sus últimas consecuencias, debe frenar la inspiración del autor. Por más que lo haya meditado, el autor debe pensar, y no dejar de tener en cuenta, que es un cineasta antes que un escritor. Es decir, que no basta con que haya resuelto la película sentado en la mesa de despacho, sino que habrá que pensar en resolverla también sobre el «plató». Es más: por acabado que esté el guión, jamás podrá decirse que un guión escrito sea una película; si el propio René Clair ha dicho que «el cine sólo existe en la pantalla» hay que pensar que la película no será sino este guión *rodado y proyectado*, pero nunca el guión en sí.

Este no será otra cosa que el punto de partida de la película, la base sobre la que ésta tomará pie para existir.

¿Y LA INSPIRACION?

De ahí viene la necesidad de pensar que el verdadero momento creacional del film es el rodaje del mismo. Si el director se inspira escribiendo, si el pintor pintando, por más que antes de empezar haya pensado y calculado lo que va a hacer, del mismo modo el cineasta tiene que inspirarse rodando. Paul Valéry decía a menudo al ponerse a escribir: «Voy a sorprenderme»; esto, llevado al extremo, dió pie al nacimiento del llamado «creacionismo», la escuela por la cual la obra nacia a medida que se iba haciendo.

Aunque no seguido de un modo radical, éste es el principio por el que se rigen los seguidores del otro estilo, distinto al que hemos reseñado. A la rigidez del método apriorístico suelen oponer el caudal de la libre inspiración, logrando de esta manera el film por caminos bien distintos a cómo lo lograban los otros.

Si antes hemos descubierto los orígenes de la teoría del «guión de hierro» en la escuela rusa, también ahora habrá que remontarse a ella. En efecto, es Dziga Vertov quien propone lo que él daba en llamar la teoría del «cine ojo», según la cual, en un alarde de objetividad, la cámara debe registrar cuanto ve. Es preciso lanzarse a la calle, cámara en ristre, y rodar cuanto suceda; ante esto, se comprende que es del todo inútil construir un guión previo, ya que no es posible determinar lo que va a producirse espontáneamente en un momento dado.

Esto nos hace ver que el momento creador del film está, tanto como en el rodaje, en el proceso de montaje. Fácilmente se echa de ver que siempre se rodará, de ese modo, más de lo realmente preciso; el montaje seleccionará y ordenará todo este material, tan abundante. Ahora se tratará de hacer, pues, un montaje «a poste-

«MUJERES SOÑADAS» es un ejemplo de guión perfecto.



Chaplin es el hombre que asume todas las funciones en sus films. («CANDILEJAS»)

riori», a diferencia de antes que se establecía «a priori»; ahora precisará también esta labor un mayor cuidado, pues a través de ella se revelará el autor del film, mientras que antes esta tarea era puramente mecánica, como consecuencia que era del guión ya preestablecido.

Dentro de esta forma de concebir el film podríamos citar numerosos y valiosos ejemplos. Ahí van algunos:

Sin salir de la escuela rusa, vemos que utilizó este método, en la mayoría de sus films, Sergio Eisenstein, a quien se tiene por uno de los mayores genios del cine. Hacia 1930, y en vista de sus éxitos dentro del cine ruso, Upton Sinclair contrató a Eisenstein para rodar en los Estados Unidos, y Eisenstein concibió la idea de aprovechar el maravilloso paisaje de Méjico para rodar una película que llevaría el título de *Que viva México*, película que luego hubo de quedar inconclusa, precisamente porque Sinclair rescindió el contrato después de haberse rodado 50.000 metros de película, y llevar trazas el autor de querer rodar todavía algunos miles más.

Fácilmente se comprende cómo esta clase de autores han de ser la pesadilla de sus respectivos productores por el gasto enorme a que se les somete. Si calculamos la longitud de una película de duración normal, sobre una hora y media aproximadamente, en 2.500 metros, se verá el derroche que ello representa.

Tal vez quien menos haya pensado en ello y, por ende, quien más película haya gastado en su afán de crear la obra durante el rodaje y el montaje, sea Robert Bresson, sin duda el hombre más independiente de toda la historia del cine, el hombre que en quince años ha hecho tan sólo cuatro películas y que por nada del mundo haría una contra su voluntad. De Bresson se dice que para *Journal d'un curé de campagne* llegó a impresionar hasta cien mil metros de película. Desde luego que sus films son un clarísimo ejemplo de montaje puro, hecho además con una exactitud y una justeza verdaderamente impresionantes.

También Federico Fellini incide en el mismo defecto —o la misma virtud según se mire. Después de hablar con once productores, al fin pudo dar con el que le permitió rodar *Las noches de Cabiria*, para la cual gastó otros 50.000 metros, 8.000 de los cuales se emplearon sólo para el rodaje de la famosa secuencia de la romería al santuario. El propio Fellini ha publicado luego fragmentos enteros del guión, realizados con gran esmero e ilusión, que luego él mismo decidió no incorporar al montaje definitivo de la película.

Todo esto, que a primera vista puede parecer fruto de la improvisación o de una inspiración romántica, exige, de hecho, tanta claridad de ideas como para haberlo todo calculado de antemano. De otro modo, sin unas ideas muy claras de lo que se persigue y de lo que se quiere hacer, y sin un rigorismo tan lógico como estricto, no habría forma de entenderse ante tanta película rodada y habría que escoger ésta simplemente al azar. Por el contrario, los films de



los artistas que citamos, son de una claridad, de una rotundidad aplastantes y expresan muy claramente el pensamiento de cada uno de sus autores.

De éstos, los hay que trabajan sobre un guión, también muy extenso, además de improvisar escenas sobre el rodaje, y los hay que ruedan sin guión de ninguna clase pero con unas ideas clarísimas de lo que persiguen, porque antes lo han meditado mucho. Jacques Tati es uno de ellos y no puede decirse que desperdicie un solo metro de película. Rossellini suele llegar al extremo de no indicar el diálogo a sus actores hasta el mismo momento de rodar la prueba definitiva, lo cual causó serios disgustos tanto a él como a George Sanders —actor eminentemente inglés y no habituado en absoluto al sistema— durante el rodaje de **Te querré siempre**.

El valor de la improvisación es, desde luego, notable siempre que sepa regularse y no amenace con destruir la unidad de la obra. Albert Lamorisse, habiendo pensado la acción y los pormenores de **El globo rojo**, no vaciló un momento en incluir toda la secuencia de la lluvia, antes no prevista y realizada un día lluvioso en que no sabía qué hacer; todos los personajes secundarios son verdaderos y registrados en su paso por la calle, sin que sospecharan que fueran filmados (los transeúntes extrañados que albergan a Pascal bajo sus paraguas, las monjas, los guardias sobre sus caballos). De tal modo esta secuencia fué tan bien escogida que ha pasado a ser una de las mejores del film.

Así como antes citábamos a Bardem como el máximo representante, entre nosotros, del estilo premeditado y calculado, habrá que citar ahora, dentro de este otro grupo, al otro eje del cine español moderno: Luis G. Berlanga. A éste incluso podríamos achacarle la práctica excesiva de tal método, de modo que su abuso es el causante de la disgregación de su estilo, lleno de atisbos geniales pero falto de una verdadera cohesión.

LA HORA DEL BALANCE

A través de tantos ejemplos citados, creemos que ha ido abriéndose paso una amplia visión del problema, ya que en cada método se ha tratado de poner de manifiesto sus pros y sus contras. Es evidente que pecaría de ingenuo quien, a la hora de sacar conclusiones estrictas y de calibrar el riesgo, se preguntara qué método es mejor y cuál debería seguirse.

Todos los ejemplos citados pertenecen a nombres señeros del cine; por lo tanto, cabe decir que el éxito de esas películas, tratadas

de una u otra manera, se debe más a la categoría de su autor que al método seguido. Para decirlo en otras palabras, no es el estilo el que crea al autor, sino que es éste el que crea aquél.

Preguntar, pues, qué método seguir para obtener un mejor éxito es desenfocar la cuestión o, en último caso, llevarla a sus límites extremos. Adrede lo hemos hecho así en el transcurso del presente artículo a fin de marcar bien las diferencias y los contrastes. De hecho, hemos ido viendo cómo ambos métodos se basan en dos pilares auténticamente cinematográficos: el guión y el montaje.

Aferrarse, por principio, a uno o a otro es tan improcedente como cualquier otro apriorismo. Para hacer un film, se necesita un guión, escrito o no, más o menos detallado, pero guión al fin. Será temerario aferrarse a él de una manera ciega, cortando el paso a toda sugerencia que brinde el rodaje, o tratando de soslayar las dificultades a que puede dar origen éste con el único fin de permanecer fieles a toda costa a aquél. Del mismo modo, no se corre menor riesgo procediendo a la inversa: lanzándose a rodar alegremente, sin tener una idea clara y concisa de lo que se va a hacer; ante esto, téngase en cuenta que los propios Eisenstein, Bresson o Fellini saben lo que están haciendo, a pesar de los miles de metros rodados.

Naturalmente, no todos los cineastas son genios. Ni Pudovkin con su guión escrito meticulosamente, ni Eisenstein con su riquísima inspiración, podrían evitar que un cineasta con menos talento fracasara en uno u otro empeño, amparándose confiadamente en el método. Una vez más, la verdadera solución estará en el término medio, que en este caso consistirá en partir de un guión escrito y calculado al máximo, pero con el margen suficiente de libertad y flexibilidad para modificar sobre la marcha cualquier detalle o episodio que así lo requiriera.

Hacer cine, hay que decirlo una vez más, es algo muy complejo y siempre será peligroso confiarse a la intuición, del mismo modo que suele serlo el ahogar toda personalidad propia y limitarse a hacer las cosas de una manera maquinal.

Se hablaba mucho, en las primeras décadas del cine, de «la inteligencia del cinematógrafo». El cinematógrafo, en cuanto que máquina, no puede pensar, ni hacer de por sí nada. La inteligencia, naturalmente, la pone el hombre que está tras ella. Si sólo es inteligencia hará, probablemente, una obra muy bien hecha, muy calculada, pero tal vez fría. Hay una solución: poner también el alma, de modo que, aun haciendo una obra perfecta, ésta no carezca jamás de inspiración.

JUAN RIPOLL

Eisenstein dejó inconcluso
"QUE VIVA MÉXICO"



HABLEMOS DEL G U I Ó N

Resuelta total y convenientemente la segmentación, se suele someter a la aprobación del director de la película, si no ha intervenido en su ejecución —cosa que jamás debiera ocurrir, pero que acontece con bastante frecuencia— y obtenida su conformidad, o variada según sus sugerencias o imposiciones, se pone por escrito. Este es lo que irrazonablemente se ha dado en llamar “guión literario”, como si el mero hecho de escribir fuera hacer literatura. Como dije en mi anterior artículo, la segmentación describe imágenes plásticas y no literarias. De lo contrario no tiene carácter cinematográfico.

Tomando como base la segmentación escrita, se dispone el guión, que a pesar de que se escribe se adjetiva de *técnico* especialmente para diferenciarlo del apodado *literario* y tomando como justificación el que en él se señalan los detalles técnicos básicos para la filmación. Los americanos suelen llamarle “Guión de rodaje”, y en otros países “Guión cinematográfico”. Aceptables son, sin duda, estos dos, como el título de “Guión técnico”, pero yo entiendo que basta el nombre de “guión” para referirse a él, como lo hacen los cineístas y una gran cantidad de cinéfilos.

¿Pero saben todos los que le nombran qué es el guión? En líneas generales, sí, pero estoy convencido de que por completo, no.

Se ha dicho y escrito, incluso por personas de alta intelectualidad que sienten profundo interés por el séptimo arte, que “el guión es la película escrita en todos sus detalles”. No es totalmente errónea tal definición, pero tampoco es totalmente verdadera. ¡Todos sus detalles! ¡Cuántos y cuántos faltan aunque esté minuciosamente estudiado y establecido! Detalles técnicos no previsibles y detalles artísticos aun menos previsibles.

¿Es que acaso la labor del director, del operador, del decorador y del maquillador es puramente mecánica? Si lo fuera, cualquier equipo de estos cineístas especializados en las respectivas tareas podría realizar el *totalmente detallado* guión con igual exactitud y perfección, y es más que sabido que no ocurre así. Si se hiciera el experimento de hacer filmar una película con el mismo guión a varios conjuntos diferentes de tales profesionales, se vería que a pesar de ajustarse a él, los resultados eran desemejantes, aun en el caso de que los intérpretes fueran siempre los mismos. ¡Y nada digamos si no lo fueran!

Ya que hablamos de intérpretes, bueno será recordar que hasta los astros y estrellas de más sobresaliente y definida personalidad, dan diferentes rendimientos según quien les dirige, y que su físico varía según sea uno u otro el operador. De ahí que muchas veces soli-

citen y hasta exijan, las estrellas sobre todo, que sea uno determinado. E igual acontece con el maquillador, a pesar de que éste ha de atenerse a las indicaciones del operador. Si la subjetividad del director, en primer término, y del operador en segundo, influyen de tal manera que hacen parecer distinto a un ser inteligente, con criterio, características y físico definidos, ¿cómo no van a influir en la traducción a imágenes de las indicaciones del guión?

Por otra parte, en el guión se indica, por ejemplo, que Fulano o Zutana muestran en determinado momento cara de alegría, de interrogación, de asombro, de tristeza, de burla, de conmiseración, etc., y cada intérprete lo expresa de un modo personal, aunque se atenga a las recomendaciones expresivas de los deseos del director, y a lo que la situación, momento o escena requieran.

La caracterización de los personajes sólo se señala en muy determinadas ocasiones, pues el guionista entiende, justificadamente, que el papel que cada intérprete representa y el argumento en su desarrollo son suficientes guías para dar idea de la que conviene en cada caso.

Del maquillaje fotogénico cuida el especialista bajo la supervisión del operador o jefe de fotografía, el cual da el visto bueno o solicita alguna modificación si lo cree preciso o conveniente. Como es de suponer, de esto no dice nada el guión, ya que cada persona necesita un maquillaje especial, apropiado y diferente, siquiera en algún detalle para subrayar un rasgo o para disimular un defecto.

El guión señala, corrientemente a modo de título, el lugar en que se desarrolla cada escena. En ocasiones limitándose a nombrarlo, en otras acompañado de un adjetivo: modesto, elegante, espacioso, reducido, rico, miserable, etc., pero sin detalles, los cuales, acaso, figuran al pie del número e indicación del tipo de plano, entre la descripción de las acciones que han de efectuar los intérpretes durante el rodaje del mismo, o se deducen de éstas, y hasta a veces de los diálogos o monólogos correspondientes a la escena. Pocos datos son para que el escenógrafo —vulgarmente llamado decorador— proyecte y realice el escenario. Su libertad es grande, pero su responsabilidad mayor, sobre todo ante el director, el operador y el productor, pues raramente se fijan en su labor los críticos y el público, a pesar de que no carece de importancia técnica y artística, pues la tiene y en alto grado, que en algunas películas, sobre todo artísticamente, ha llegado a ser fundamental. Recordemos algunos decorados: de Walter Reiman, “El gabinete del doctor Caligari”; de Antón F. Grot, “Rey de reyes” y “El médico rural”; de William Cameron Menzies,

"El hijo del Caid" y "El rey vagabundo"; de Usher, "Madame Dubarry"; y de Cedric Gibbons, "Y el mundo marcha", "Gran Hotel" y "Romeo y Julieta".

Raramente se hace referencia en los guiones a la iluminación, a pesar de que bastantes veces es previsible, no pocas ambiental, y otras varias expresiva. Y jamás, justificadamente, a los encuadres, porque no es posible determinarlos con anticipación. Como tanto acerca de éstos como de la luz ya he hablado anteriormente en artículos a ellos dedicados, creo que no debo hacerlo ahora. Baste, por lo tanto, lo dicho referente a su relación con el guión.

Como informó el muy inteligente y culto escritor J. López Clemente en su artículo "Notas a un Curso de Cinema" publicado en el número 15 de "OTRO CINE", el director George Stevens, premiado en 1951 con el "Oscar" por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por su labor en "Un lugar en el sol", el cual empezó su carrera cinematográfica como camarógrafo, ha dicho:

"El guión son palabras.

No basta decir: Primer plano, plano medio, plano general. Hay que componer *atractivamente* cada plano. Yo no sé qué duración voy a dar a cada plano. Debemos pensar a través del ojo de la cámara."

Los buenos segmentadores y los buenos guionistas piensan a través del ojo de la cámara, pero es en absoluto imposible que puedan *componer atractivamente* y con la máxima expresión apropiada a cada caso con anticipación, porque les falta el contacto con la realidad material que ha de fijarse en la cinta sensibilizada.

Por propia experiencia y por el trato amistoso o profesional con otros, me consta que los paisajistas vemos por referencias ajenas o por mero accidente un lugar que por el color o por la conformación plástica nos seduce para pintarlo, lo observamos con toda atención y lo llevamos fotografiado, por decirlo así, en la mente, pero cuando procedemos a trasladarlo al lienzo buscamos cuidadosamente el punto de mira para situarnos, a fin de que el cuadro exprese al máximo las características del paraje a la par que quede compuesto artística y atractivamente. La primera fase puede parangonarse a la labor de los guionistas, y la segunda a la del director y a la del operador, por ser acción mental aquélla y realizadora ésta.

En cierto modo puede compararse el guión con los más buenos y completos libros-guía para uso de turistas, en los que figuran los planos de las poblaciones, las listas de hoteles, residencias y posadas; una más o menos breve reseña histórica, industrial y comercial, descripciones de los edificios más sobresalientes por su valor histórico, artístico o arquitectónico, y de otros dignos de mención por cualquier motivo curioso, pintoresco o emotivo; los museos y bibliotecas, así como las obras importantes que figuran en unos y otras; los teatros, salas de conciertos, los cines y demás lugares de esparcimiento; los templos y residencias religiosas, los monumentos, los centros culturales, las plazas, parques y jardines, etc., etc. Todo ello con gran lujo de detalles, hasta el punto de que quien los lee puede imaginarse que los ve, y si tiene buena memoria puede fanfarronear de haber estado en la ciudad o país descrito (1). Nada

(1) No es invención mía, pues sé de una persona que por broma, y no por fanfarronada, lo hizo.

falta. ¿Nada? Como información, como guía, no. Pero sin embargo, falta el contacto con la realidad, la visión de la realidad, la emoción de la realidad, la impresión y el conocimiento subjetivos de la realidad, que se obtienen *viendo* las poblaciones y lugares descritos, los paisajes, los habitantes, su conducta y costumbres, sus atavíos, su garbo o desgarbo, etc., e innumerables detalles de observación personal que es imposible que consten en los libros-guía. Mas mal hará el viajero que no utilice éstos por muy avezado que esté a visitar lugares desconocidos para él, porque su trabajo de información será mayor e incompleto, porque no verá muchas cosas que posiblemente le interesarían, y porque las que vea por casualidad, o que por interesarle de antemano ha procurado y logrado saber donde están, no las verá convenientemente para conocerlas, estudiarlas y sentir las.

Esos libros-guía perfectos son, efectivamente, a modo de guión técnico —que sea perfecto, naturalmente—, el cual unido a lo que señalo que en aquellos falta, constituye la película. Ambas cosas se complementan, son dos partes de un todo: embrión, raíz y tallo, el guión; flor y fruto, la película.

TOMÁS G. LARRAYA

LA BIBLIOTECA DEL CINEMA

de DELMIRO DE CARALT

Escuelas Pías, 103

BARCELONA

•
AGRADECERÁ OFERTAS

POR ESCRITO

DE LIBROS RAROS O CURIOSOS
SOBRE CINEMA

Del libro a la pantalla:

Un ejemplo a tener en cuenta

(Viene de la página 3)

los dos frentes a la vez — el del teatro y el del cine — había de ver con entusiasmo una labor que quizá le permitiría realizar una especie de síntesis entre ambas manifestaciones artísticas.

Se ha dicho que viendo "Noches blancas" se tiene la impresión de no abandonar nunca el *plató* y eso acaso sea cierto, hasta el punto de que la corporeidad de los decorados, demasiado visible, puede dar al espectador la sensación de encontrarse en el teatro, pero en todo caso en un teatro transfigurado por los prestigios de la luz creadora propia de una táctica estrictamente fotogénica que arranca de una inspiración genuinamente cinematográfica.

Es así que, si uno de los encantos del asunto es la ambivalencia que se da entre la realidad y la poesía, uno de los caracteres de la realización sería también una singular ambivalencia entre las aptitudes del hombre de teatro y las del cineasta.

J. PALAU



¡PALJON ONNEA!

La U. N. I. C. A. en
Finlandia, 1959



LA SELECCION ESPAÑOLA:

- "LA VENTANA", de P. Font Mercet (Tarrasa)
 "EL AUTOMATA", de Juan Pruna (Mataró)
 "LA VOZ DEL PANTANO", de E. Poveda (Valencia)
 "FANTASIA EN EL PUERTO" de A. Medina-Bardón (Murcia)

Resultados del XXI Concurso Internacional del mejor Film Amateur, Helsinki, 1959

CLASIFICACION POR NACIONES

1. ^a	Bélgica	203,2	Copa Wolf
2. ^a	Alemania	199,2	Copa Italia
3. ^a	Italia	198,3	Copa Fedic
4. ^a	ESPAÑA	194,1	
5. ^a	Suiza	191,3	
6. ^a	Francia	190,3	
7. ^a	Finlandia	177,7	
8. ^a	Suecia	175,4	
9. ^a	Noruega	162,2	
10. ^a	Argentina	145,9	

También concurrieron (por orden alfabético):

Brasil
 Checoslovaquia
 Dinamarca
 Luxemburgo
 Polonia
 Yugoslavia

PREMIOS A LOS FILMS

Gran Premio al Mejor Film (Challenge Holandés):

HASTE TÖNE, de Gerhard Ludewig, de Alemania

Copa Battisella al film destacable por la originalidad de su concepción, de su lenguaje cinematográfico o de su realización:

FAMA VOLAT, de E. Wouters, de Bélgica

Copa Marechal al film más alegre:

HUSET MOT GARDEN, de Ilgars Linde y SSTF-, Stockholm, de Suecia.

Copa de la Esperanza, a la nación mejor clasificada entre las que no hayan sido nunca premiadas: Suecia.

FILMS GANADORES DEL CONCURSO

Categoría A: Argumento

España	La Ventana	73,6
Finlandia	La Nouvelle	71,4
Italia	Sette Minuti	68,9

Categoría B: Fantasía

Alemania	Haste Töne	77,7
Italia	Dies Irae	72,2
Bélgica	Fama Volat	68,3

Categoría C: Documentales

Bélgica	La Fabrication des Crayons	69,3
Suiza	Boîtes à Musique et Automates	68,7
Francia	Circuit de montagne d'Auvergne	62,8

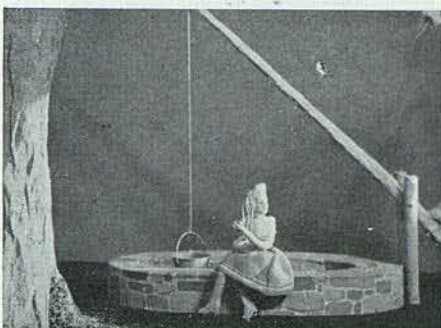
El film más puntuado:
"HASTE TÖNE" (alemán)

EN estos pasos de ballet que son los repartos de premios, hace tiempo que España actúa entre las primeras figuras y, un paso adelante y otro atrás, en graciosa movilidad, alterna en la danza desde el quinto lugar hasta el primero. Este año, en la norteña Finlandia, junto a la satisfacción de haber visto nacer nuevas amistades y a la impresión imborrable de sus bosques y lagos, traemos, para nuestra tierra, un buen cuarto lugar en la clasificación entre las naciones que concurren a esta simpática reunión que bajo el sugestivo título de «Concurso Internacional para el Mejor Film de Amateur», convocó la UNICA este verano en Helsinki.

Como en más de otra ocasión la selección española surgió del Mediterráneo: Murcia con sus originales reflejos portuarios y Valencia con su poema evocador del pueblo sumergido por un pantano, quedaron situadas en la mitad mejor de los films de su grupo. Mataró con su crítica a la avara codicia se colocó quinta entre veintiuna «fantasías». Y Tarrasa vuela, con el emocionante film ganador de nuestro Concurso Nacional, hasta la cúspide de los «argumentos» y obtiene el segundo lugar entre todos los films del Concurso. Por eso hemos titulado esta crónica PALJON ONNEA, que es como en finlandés nos felicitaban.

LOS FILMS GANADORES

FANTASIAS: El que obtuvo el Premio al Mejor Film del Concurso fué el alemán *Haste Töne*, con su mezcla de unos niños tocando la flauta y escenas de unos muñecos animados, blandos, que gesticulaban al son de diversas tonadas. La gracia que posee y la difícil perfección del ritmo inclinaron a todo el Jurado a la elevada puntuación que obtuvo. Sigue *Dies Irae*, caricaturesca crítica de la escultura absurda, con toques de humor de diversa calidad. Gracioso cuando el escultor va pegando en su obra, ante una modelo inútil, lo que ha ido recogiendo por los escombros en el arranque del film. Al belga *Fama volat* se le concede el Premio Battistella, creado para el film destacable por la originalidad de su concepción, de su lenguaje cinematográfico o de su realización. Bien otorgado, por cierto. Contiene la inquietud que siempre esperamos en las obras de Wouters. En sus experimentos esta vez nos descubre una técnica al servicio de la expresividad: la introducción de personajes en blanco y negro en los fotogramas de color. El tema expresa como la maledicencia inventa lo que no sabe: una mujer enojada se sienta en un jardín público. Las murmuradoras —siempre en blanco y



"DIES IRAE" (italiano)



negro— comentan los diversos orígenes poco limpios que cabe tengan aquellas joyas (cada episodio en tonalidad de color distinta) y termina el film cuando la inocente señora se levanta y las saluda afectuosamente.

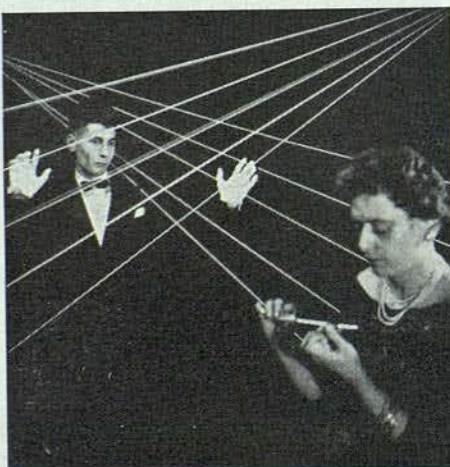
ARGUMENTOS: Ya hemos señalado como *La Ventana*, con su minuciosa expresividad, conquistó al Jurado y, añadimos, que también al público que se emocionó al contemplar, glosado por un amateur tan lejano, un cuento reciente de un autor finlandés. Le sigue *La nouvelle*, de Finlandia. Una delicia para los ojos de quien ame al Cine. Describe delicadamente el momento de entrar en la escuela de ballet una niña, la nueva discipula. Me maravilló, y no exagero el vocablo, con cuanto acierto supo el cineasta volver tímida a su cámara. Tras un vigoroso arranque de una escalinata, apenas aparece la chiquilla ya el espectador se vuelve pequeño como ella y se compenetra con sus sentimientos. De ritmo adecuadamente lento, gestos justos y planos captados como inocentemente, este film con alma obtuvo, en mi hoja personal de puntuación, la más alta del certamen. El italiano *Sette minuti* reproduce un hecho acaecido durante la inundación del Po: un nacimiento mientras las aguas van ascendiendo por la habitación de una casa aislada. En la escena final, al oírse el vagido del recién nacido se ve acercarse la luz del ansiado auxilio. Es sencilla y, aunque algo truculenta, llevada con discreción.

DOCUMENTALES: Ganan las obras de puro documento. Sigo prefiriendo aquellas que rodean el interés documental de algún adorno que le sea adecuado y le complemente (recordemos la poesía que contiene nuestro film valenciano *La voz del pantano*), pero a la hora de puntuar coincidimos con el conjunto del Jurado, en los dos primeros premios. Tanto el belga *Fabrication de crayons*, como el suizo *Boîtes à musique et automates* son perfectos cinematográficos, técnica y didácticamente por su ilación y oportunidad y dosificación de planos. A la primera, aunque empiece y acabe con un dibujo al lápiz de Nuremberg, le iría bien añadirle una sonorización divertida que acompañara la mecánica, siempre interesante, así como algún «gag» para amenizar. El cineasta suizo, atraído por el documental, acertó al escoger el de las cajas y autómatas, ya que con su propia música lo elevan a la categoría de agradable y simpático. El tercer clasificado ganó por su perfección pero, francamente, creo que es impersonal y que exactamente lo hubiera obtenido un buen equipo profesional. Los cineastas no pusieron ni una sola nota de aquella gracia y aquel

«esprit» francés que cabía intercalar, con la libertad de que goza —o de que debiera gozar— el amateur y se limita a la frialdad del reportaje de una carrera de autos por la montaña. Personalmente aprecié más otros films de este grupo documental.

FILMS NO GANADORES

Cuando alguien del Jurado no capta o no vibra con el desfile de la pantalla, el film cae en su puntuación. Entre estos existen valores, experimentos o inquietudes que merecen un comentario. Entre los de «fantasía» recuerdo uno muy original, el yugoslavo **Osudjeni** (Condenados), íntegramente rodado como si el objetivo fuese el ojo de un gallo. Desde que en el mercado lo meten en una red y lo llevan por la ciudad que ve a través de sus mallas, hasta el deseo de atravesar la reja del gallinero, en fuertes vaivenes nerviosos a ras de tierra y saltos bruscos que hace la cámara, nunca dejan de verse rejas que sólo desaparecen cuando pierde la vida, en *travelling* ascendente hacia el aire libre. Le hubiéramos concedido aquel premio que yo ofrecía, en aquellos lejanos tiempos de nuestros concursos caseros, y que nunca se otorgó, al film cuyo protagonista no apareciera por ser la propia cámara. En **Día y noche**, de Argentina, resulta interesante haberse lanzado a filmar el original monumento bonaerense, jugando muy bien con el movimiento, la luz y el sonido (aunque abreviándolo ganaría). Bien de ritmo e imagen el rayado sobre el celuloide **Hulla hoop**, de Luxemburgo, y curioso de técnica el polaco **Miasto**, con aparición de claros y oscuros que tal vez figuren el feo crecimiento monótono de los barrios modernos. En dibujos animados, y hasta en el film de animación y de sobremesa, mucho tendrá que esforzarse el amateur para sorprendernos, pues se ha invadido este campo por los breves films de propaganda donde los artistas vuelcan tal ingeniosidad —hasta el punto que a veces el «descanso» es lo mejor del programa— y emplean aquellos graciosos absurdos que hasta ahora eran privilegio, prácticamente, de la creación amateur. Buen ejemplo de este tipo, el francés **L'age d'or**. Falto de alguna picardía, muy digno, el italiano **Vita brevis**, sólo a base de manos, desde el nacimiento, los juegos, la caricia con otra mano, la labor monótona del trabajo cotidiano —acertada repetición insistente— hasta la vejez. Varias «fantasías», así como crecido número de «argumentos» pecan de preciosismo en la técnica o de pretensión en la transcendencia temática, o de insuficiente dominio de la narrativa del guión que requieren temas delicados, como el querer filosofar o exponer complejos anímicos, deseos insatisfechos o simplemente argumentos



I y II. - Fotograma y rodaje de "SETTE MINUTI" (italiano).
III. - "L'ARAIQUE" (belga).
IV. - "FAMA VOLAT" (belga).

que el autor conoce pero que no relata claramente y el espectador debe limitarse a mirar, sin disfrutar emotivamente, la originalidad de magníficos encuadres o ambientaciones, captar la maravilla de unas luces expresivas o confirmar, por enésima vez, lo perfecto que se impresionó el color.

Se observa cierta inclinación hacia lo erótico y al realismo, tratados con valentía, aunque siempre con tacto y dignidad. El tema social-humano, libre de los tópicos que explota el cine de taquilla, expresa con frecuencia su angustia por el ansia de libertad.

Para los lectores que gustan de conocer una idea de los temas presentados, recordemos algunos: quien busca su musa y no la encuentra hasta llegar a su propio hogar, aunque allá se le esiume. Quien está en el puerto de la vida sin poder subir a ninguno de los barcos que pasan y se van... Visiones feas de tipos solitarios, así como la de un payaso borracho con un tren y la muerte en colores que, de tan espectaculares, resultan pasados de moda. Una historia de aparecidos que vive quien penetra en una senda llamada «de los soldados». Otro que va soñando despierto, imaginándose lo que nunca le aconteció. Lo que pudieran contar los bancos de las escuelas (malogrado porque sólo se limita a pequeñas travesuras). Dos rivales en lucha a muerte en casa de una mujer, que se interrumpe cuando ven entrar a un tercero (gran técnica visual, pero de guion confuso). El truco de un niño que para poder irse a jugar, simula que ejecuta los ejercicios al piano que ha impresionado en cinta magnetofónica (color finísimo, pero interpretado sin naturalidad). Otro que sueña que mata a la novia y se despierta cuando la policía entra a detenerle (¿es que era sonámbulo y la mató de veras?). Distráido el tema, pero demasiado hablado, el de una esposa que regala una cámara a su marido, quien se entusiasma tanto filmando que aquélla cree llegado el momento de buscarle sustituto y se entrega... al cine amateur del que el marido se va cansando. Con el mismo defecto grave, de confiar la narrativa a la palabra, el polaco del diablo paralítico, magistralmente interpretado por aquel actor que ya alabamos otro año en aquel loco que buscaba la libertad siguiendo las vías del tranvía. Trata de la inclinación a matar a que induce el diablo a un muchacho que no la sentía.

El Premio Marechal al film más alegre se lo llevó **Huset Mot Garden**, de Suecia, divertidos lios entre vecinos de escalera. En una escena aparece en primerísimo plano un ojo tras una cortina y eso me recuerda que también en nuestra **La Ventana** una vez ocupa gran parte de la pantalla el ojo del paranoico. Pues bien: este año ha sido característico este plano, incluso, a veces, llenando la pantalla sólo el iris. Ignoro

quien lanzó la imagen, pero recuerdo el cartel de la Photo-Kina, y fotos de concursos, portadas de libros... Es raro que, no sólo en la Unica si que también en nuestro Concurso Nacional, infaliblemente aparezcan, por años, varias repeticiones, temáticas, de una secuencia o de una simple imagen.

Entre los «documentales» no premiados recordemos el precioso film de arte *Mirjam*, excelente imagen-sonido italiano, con melodías del siglo xv interpretadas con instrumentos copiados de los de aquella época y textos de los evangelios apócrifos, filmando unas deliciosas y expresivas tallas policromadas del siglo xv, del Museo de Lodi. Bastantes buenos films de reproducción piscicola, gavilanes, pesca, aves nórdicas y uno sobre la obra de un pintor japonés. Los de viaje y paisajes, con algún buen ejemplar, pero sin aportar inquietudes dignas de comentario. Para terminar, resaltemos cuán bien se sonoriza en general y se da el valor que debe tener a este complemento de la imagen.

EL CONGRESO

Reservamos hasta recibir el Acta Oficial los comentarios al mismo, pero algo diremos: ante todo dar a conocer a todos los cineastas que deseen preparar sus vacaciones de 1960, que el próximo Concurso se celebrará, Dios mediante, en París, y probablemente durante la primera quincena de julio. Y luego confirmarles que el Cine Amateur se encuentra bien representado en la Unica y que se presentan evoluciones en las actividades de quienes practican esta modalidad de expresión.

Tanto en la Unica, internacionalmente, como en el Centro Excursionista de Cataluña, donde se agrupan los cineastas españoles, nunca hemos creído necesario ni conveniente ordenar ni dirigir aquello que por esencia es tan libre. Nosotros no hemos cambiado y la posición del amateur es inmutable, pero están naciendo alrededor de esta actividad intereses ajenos con los que, por respetables, deberá mantenerse contacto. No



I. - "DIE GROSSE STRASSE" (japonés)
II. - "DE L'AUTRE CÔTÉ" (francés)
III. - Rodaje de "MIRJAM" (italiano)

son sólo los festivales internacionales que han proliferado hasta alcanzar la cifra de uno semanal y que persiguen fines turísticos o de propagandas más o menos veladas; es la televisión, ávida de rellenar sus programas; es la difusión del paso estrecho en la publicidad, en lo didáctico, en las relaciones con la UNESCO; es la oferta para la venta o el alquiler, o incluso la exhibición comercial, es todo un ambiente que asedia al cineasta que tan bien se encontraba sin tantos trofeos ni tanta conquista. Momento delicado para quienes nunca hemos deseado ni pretendido dar normas, pero vislumbro que la Unica deberá cumplir dos misiones totalmente distintas: la de atender, como hasta hoy, las relaciones desinteresadas entre los amateurs como a tales y aquella, nueva, de mantener contactos con estos intereses legítimos pero ajenos al cineasta y a la obra que concibió y realizó vocacionalmente para su propio goce.

AGRADECIMIENTO

Queremos dejar constancia de la gran simpatía de los finlandeses y del entusiasmo puesto para ofrecer unos días felices a los Congresistas. Al Presidente Yrjö Rannikko y a su esposa e hija; al Secretario General Stig Schubert y a su activa esposa; a la señorita Gunnel Johansson, a todo el Comité Organizador en Helsinki y a E. P. Niinivaara de Hämeenlinna, a las dos simpáticas intérpretes, a todos los Congresistas de este gran pueblo, nuestro más sincero agradecimiento. Y muy efusivo por su paciente labor y colaboración eficaz a los elementos de la cabina de proyección cuyos nombres estampamos en prueba de buen recuerdo: Kalima, Vaahteranksa, Heliö, Lang, Palomäki, Vaananen, Ahvenlahti y los dos Lehtonen.

Amigos finlandeses: que por muchos años viváis en paz y podáis atender como habéis hecho con nosotros, a buenos amigos. ¡¡¡PALJON ONNEA, SUOMI!!!

DELMIRO DE CARALT



El autor de este artículo, Delegado de España, con...

...Stig Schubert, Secretario General de la U. N. I. C. A. en Helsinki.



Los cineclubs infantiles

Sabida es la importancia que tienen los cine clubs infantiles, por lo que representan en la formación cinematográfica de la infancia y juventud. Sin embargo, esta significación es más teórica que práctica, dada la dificultad, ya implícita en la misma idea, de saber a ciencia cierta cuál es el método más idóneo a tal fin.

Aunque resuelta la cuestión, sino totalmente, sí cuando menos de una manera aproximada, en países como Inglaterra o Francia que desde tiempo vienen preocupándose de tal problema, podemos decir que, en líneas generales, permanece poco menos que inédito en nuestro país.

Ha habido intentos dignos de gran consideración: Salamanca y Zaragoza, en sus buenos tiempos, trataron de encauzar la cuestión y, en nuestros días, es el Cine Club de Lérida uno de los que más destacan en esta línea. Pero, sin embargo, repetimos que esta especialidad es casi inédita entre nosotros.

A nadie se le escapa que, antes que métodos y directrices, hace falta la piedra fundamental: la programación. Si ya andamos cojos en esto en el Cine Club de adultos, ¿qué no sucederá en el infantil? En otros países existen unas filmotecas especializadas, e incluso en Francia hay esta simpática serie de films hechos por la señora Sonika Bo, pensados —aunque no logrados— para niños. Porque el niño, además del interés por lo que se le cuenta, necesita contar con un lenguaje cinematográfico primario, a fin de comprender lo que ve. No cualquier película, por el hecho de contar una historia edificante o maravillosa, es apta para el niño; se procede siempre, en estos casos como en otros, más con un criterio moral que psicológico. El niño no comprenderá, a menudo, los saltos de montaje, ni los insertos, ni el agrandamiento ni la reducción de los planos. Precisaríamos mucho más espacio del que disponemos para ahondar ahora en el tema, por lo que, de momento, debemos tan sólo señalar esto: no precisan sólo temas aptos, sino también lenguajes aptos. Y nuestros cine clubs infantiles tienen que echar mano de viejas películas cómicas o de los consabidos dibujos animados, a veces nada aconsejables ni por el tema ni por el lenguaje.

Aparte el escaso material de las consabidas Embajadas sólo contamos en España con una Filmoteca Educativa, dependiente del Ministerio de Educación Nacional. Pero su fondo no es tampoco excesivamente apto para los niños del cine club; no se pueden hacer sólo aburridas sesiones didácticas. En resumen, pues, que esto está mal. No pedimos ya la creación de una Filmoteca especializada, porque a la vista está la penuria de la otra, la única que tenemos, pero tal vez sería asequible adquirir, aún en régimen de préstamo, films de filmotecas extranjeras.

Pero no se crea que con resolver esto, está ya todo resuelto. Falta la metodología y el criterio de los directores. Está claro que un cine club infantil, como uno de adultos, no puede limitarse a la fácil tarea de proyectar películas y nada más. Hace falta formar, y formar inteligentemente, la conciencia del niño respecto al cine, cosa mucho más difícil de hacer que con el adulto.

Lo primordial será insistir en la comprensión del lenguaje. Breves lecciones teóricas y, sobre todo aplicación de métodos de la escuela activa: aquí será preciosa la colaboración del maestro, consciente de su deber. El sabrá, más que nadie, cómo enfocar la cuestión para obtener un eficaz resultado.

¿Sugerencias? Creemos que hay muchas: presentación de sesiones por los propios socios más aventajados; incluso una junta directiva de niños, asesorados claro está, por adultos; celebración de encuestas sobre gustos, géneros, actores, personajes, etc.; encargar redacciones sobre los films vistos, a fin de aquilatar los respectivos índices de comprensión; dibujos de escenas que más hayan gustado; breve sinopsis del film, a realizar en algunas viñetas; coloquios sobre cuantas cuestiones se presenten, etc.

Hay muchísimas cosas que hacer, muchas de las cuales se irán descubriendo sobre la marcha, según sea el nivel de inteligencia de los niños, o sus costumbres o, incluso, su medio social. Ni que decir tiene que un aliante infalible es el de premiar a los niños, según su interés. Siempre se verá qué regalo pueda ser más apetecible. El Cine Club de Lérida tiene la simpática costumbre de regalar globos a los niños asistentes. En cierta ocasión, nosotros propusimos regalar "vales" para las atracciones, con ocasión de unas proyecciones de "El pequeño fugitivo"...

Todos sabemos el amplio campo que nos invita a recorrer el sólo enunciado de la cuestión. Casi diríamos que es un deber grave el hacerlo, por lo que esta actitud tiene de orientación y formación. Así se ahorrarían los otros cine clubs muchos despistes porque, en un futuro próximo, llegarían a ellos elementos formados ya primariamente. Por otro lado, el cine club infantil podría tapar esta verdadera brecha abierta en el campo de la cultura y de la formación por el desinterés y la desorientación con que se mira en los centros docentes la educación cinematográfica.

OBJETIVO

¡Aquí, los cineclubs!

El Cine Club Manresa ha finalizado su curso con la proyección de un programa castizo: el cortometraje "Así es Madrid" y "Duende y misterio del flamenco", el curioso film de Neville. Pero lo interesante es esto: se han realizado, en total, 26 sesiones y sobre ciclos tan concretos como "El humor en el cine francés", el "Festival del cine mejor", "Cine italiano", etc. Y, para el próximo curso, anuncia la preparación de un "II curso de orientación cinematográfica". ¡Muy bien por los manresanos!

El Cine Club Pax, de Alcoy, es una agrupación fogosa y entusiasta, como lo es su director el P. Don José Ferrer. Con más de 25 sesiones, las últimas proyecciones de la temporada, de las que hemos tenido noticia,

han sido dos obras de cine americano: "La jungla de asfalto" y "Eva al desnudo".

Por una feliz iniciativa de la Dirección General de Información, este año se han realizado unas jiras de conferencias por diversos Cine Clubs españoles. Entre los afortunados se cuentan: O. A. R. de Castellón, La Rábida de Sevilla, Fas de Bilbao, Lux de Zaragoza, San Sebastián, Lérida y Valls, y puede que algún otro. Esperemos que el experimento haya tenido éxito y en años sucesivos se multipliquen estas conferencias para bien de todos: conferenciantes y Cine Clubs.

El Cine Club Barcino, de esta ciudad, sigue en la brecha. Hace ya algún tiempo ofreció un viaje por Italia a sus socios; se entiende, un viaje a realizar desde la butaca, con proyección de documentales de la E. N. I. T. Luego, como se ve que lo de Italia había gustado, organizaron otra expedición y pasaron "Romeo y Julieta". La de Castellani, claro, para darle más verosimilitud al viajecito.

El Cine Club del SEU de las Palmas de Gran Canaria edita unos programas completísimos que, a la larga, van a formar una verdadera enciclopedia del cine. Entre otras, creemos recordar que en los últimos programas aparecen las firmas de J. L. Tallenay, René Clair, Villegas López, Angel Zúñiga, Fernández Cuenca, Jean Queval, George Sadoul, "Film Ideal", Guido Aristarco, etc. Muy bien, nos parece, pero quisiéramos saber lo que opinarían algunas firmas al verse al lado de otras, tan heterogéneas entre sí.

El Cine Club Reus Deportivo presentó un ciclo de cine inglés, desarrollado de abril a agosto, nada menos. En programa, estos títulos: "Mandy", "Los jóvenes amantes", "Alarma en el expreso" y "El tercer hombre". De entre lo que más nos gusta, entresacamos esta frase que cierra el programa: "...Creemos que es el cine británico, junto con el galo, los de mayor personalidad en la cinematografía mundial."

Aunque no sea una noticia de rabiosa actualidad, hemos de hacernos eco en estas páginas del premio "San Jorge" otorgado al mejor Cine Club de Cataluña por su labor en 1958. El premio lo organizaba "Cine Forum" de Radio Nacional, lo otorgaban los críticos de Barcelona y lo ganaba el Cine Club Monterols, de Barcelona, parece ser que tras reñidas discusiones. Enhora buena a todos.

En Portugal, todos lo sabemos, hay un Cine Club excelente: el de Oporto. Edita unos programas magníficos, presenta films interesantes, lleva a cabo una verdadera formación de sus socios y, lo más interesante, en uno de sus últimos programas recibidos, publica los resultados de una encuesta entre sus socios, muy aleccionadora. He aquí una idea que brindamos a nuestros Cine Clubs, a menudo un tanto rutinarios en sus cosas. De vez en cuando, una encuestita no iría nada mal.

Para muestra, un botón: Pregunta: "Clasifique los mejores films que vió el año pasado en este Cine Club". Resultado: "Tiempos modernos" (362 votos), "La muerte de un viajante" (307), "Romeo y Julieta" (303)



FILM: BOOK I. — *The Audience and the filmmaker. Robert Hughes, editor. Nueva York.*—Primero de una serie de cuadernos de aparición anual, editado por Robert Hughes en colaboración con la American Federation of Film Societies, y destinado a poner en relación al público con los profesionales del cine y dando pie a éstos para exponer su pensamiento y propósitos.

El libro, editado con un cuidado excepcional, ofrece también un sumario del más vivo interés. Lo abre un ensayo de Siegfried Kracauer sobre la psicología del espectador y siguen artículos de Arthur Knight, dos estudios sobre Flaherty, una entrevista con Fellini, el relato de dos films no realizados de James Agee y Cesare Zavattini, y, entre otros artículos, una encuesta dirigida a los principales cineastas del mundo actual: Bardem, Buñuel, Dreyer, Clément, Kazan, Lean, Renoir, etc. Este interesantísimo sumario viene enriquecido con unas fotografías fuera de texto y con unos estupendos dibujos de Robert Osborn.

En resumen, se trata de un cuaderno muy bien concebido, tan lejos de la revista popular como de la monografía especializada, dedicada a las minorías. "Film: Book I" es, en definitiva, un esfuerzo en pro de la recta divulgación del cine y de la formación consciente del lector. Todo esto, así como la calidad de sus colaboraciones, hace esperar que este intento se solidifique y a este espléndido primer número le sigan muchísimos más.

SCUOLA E CINEMA. — A. Mura. — Ed. G. Malipiero. — Bolonia 1959. — 172 páginas.

Antonio Mura plantea en este libro un candente problema del mundo moderno: las relaciones entre la pedagogía y el cine, a través de la posible incorporación de éste en la escuela moderna. Parte el autor de los conceptos de escuela tradicional y de escuela activa, puesta ésta en boga a finales del siglo pasado y a menudo desenfocada por los diversos pedagogos que han usado de ella; a pesar de los buenos intentos de renovar la pedagogía, he aquí que la escuela tradicional sigue todavía actuando, aunque a menudo se manifieste como incapaz de satisfacer todo cuanto la sociedad moderna les exige a sus componentes. La escuela tradicional enseña más a saber que a hacer; forma más al hombre culto que al técnico, y por su parte, la predicada escuela activa se ha quedado más en intento que en realidad. Pero he aquí que, junto a ella, nació cronológicamente el cine, medio de expresión del que son estudiados en el libro sus características principales, hasta que lógicamente se formula la pregunta: ¿no radicaría la verdadera escuela activa en el empleo del cine y la televisión aun fuera de las propias aulas, según vienen contribuyendo ya actualmente a la formación de las masas? Tras unos agudos análisis del momento social de nuestra época, se termina estudiando las posibilidades del film didáctico como solución al problema planteado. Como se ve, tema interesantísimo y estudiado en la presente ocasión con el detenimiento que el caso merece, y con un conocimiento de causa digno de todo elogio.



Dos guiones seleccionados de nuestro I Concurso de Temas

EL RATERO

Aquel hombre mal trajeado cerró con cuidado el pasador de la puerta, colgó la boina del pomo para tapar el ojo de la cerradura y encendió la luz. La bombilla iluminó débilmente la misera habitación, una estancia fría y desordenada. Se tumbó en la cama de metal y del fondo del bolsillo de la raída gabardina sacó una cartera. Sus ojos azules se contrajeron al examinarla. Por su rostro pasó una mueca de desagrado; poca cosa de interés había en el objeto que sus manos hábiles habían sustraído. Cincuenta pesetas, una fotografía de una chica, el carnet de identidad y nada más. No; en el departamento interior había algo, un papel doblado. Era una carta. El ratero la desdobló y empezó a leer. Era una carta de amor. En sus labios bailó por un momento una sonrisa burlona que se fué borrando a medida que sus ojos iban deslizándose por las escritas palabras. Era una carta de amor, había en ella ternura, confianza, calor, esperanza, cariño, candor... Era una pobre y sencilla carta de amor.

El ladrón recordó al muchacho por él robado, y repentinamente sintió envidia y pensó que aquel chico era afortunado. Se levantó de la cama y paseó nerviosamente. Toda su soledad, el terrible vacío de su existencia, la ausencia de afectos que componían su vida se le revelaron súbitamente. Y el ratero sintió frío, un intenso frío interior. Y el pobre hombre abrió la ventana y sus ojos se elevaron instintivamente hacia el cielo, pero sólo pudo distinguir la mugrienta fachada de la casa de enfrente de la angosta calleja.

Y el hombre se sentó de nuevo en el borde de la cama, y con un gesto de infinito cansancio alargó la mano hacia la botella de aguardiente, en busca del pobre pero único consuelo que conocía.

RAFAEL CAVANILLAS GALLARDO

LAS ROSAS ROJAS

El salto del agua es denso y profundo. El agua va saltando formándose como blanca nieve. El agua corre y brilla limpia y clara. Corre hasta alcanzar su término: el mar. Pero este hermoso salto de agua está situado al final del río. Por el suelo hay blancas piedras; más arriba, un jardín con rosas rojas. Las rosas sonríen a los enamorados que pasean por allí y a los niños que jugueteen. Aquellas rosas que dejan oler su perfume, sublime y hondo. Aquel sol que brilla y hace ser más hermosas aún a las flores, que como rocío van floreciendo y muriendo. Pero en medio de aquella hermosa mañana de primavera brota del cielo la tormenta, que ha venido a turbarlo todo. Los pajaritos corren a esconderse en sus nidos, asustados. Los niños se marchan. Queda todo solitario. Las rosas están tristes; tienen frío. Sus lindos pétalos se mojan. Hasta que la enfurecida lluvia rompe la más linda. Sus compañeras lloran por la muerte de su hermanita. Pero siempre hay quien vela por las rosas bonitas: la linda rubia alemanita corre y se lleva a todas ellas. Las que aún viven se las lleva a su casa y las pone en un jarrón, donde las lindas rosas rojas sonríen y le agradecen a la alemanita el gran favor que les ha hecho a todas.

ASUNCIÓN GOMÁ (14 años)

NOTAS. — El orden en que se publicarán estos trabajos seleccionados en el I Concurso de Temas no es valorativo y obedece tan sólo a conve-

Donde hay algo que filmarse en los últimos meses de 1959

OCTUBRE

- 3 al 12: LUGO. — Ferias y fiestas de la ciudad. Desfile de carrozas y batalla de flores. Bailes y músicas típicas.
- 10: LAS PALMAS (Gran Canaria). — Romería de Nuestra Señora de la Luz. Procesión marítima.
- 11 al 21: ZARAGOZA. — Fiestas del Pilar. Feria Nacional de Muestras. Manifestaciones folklóricas, fuegos artificiales.
- 18: DOS HERMANAS (Sevilla). — Tradicional romería de Nuestra Señora. Desfiles y danzas regionales.
- 29: GERONA. — Se inician las fiestas de San Narciso.

NOVIEMBRE

- 1 al 6: ALMAZÁN (Soria). — Feria de animales. Una de las más importantes.
- 13: MEDINACELI (Soria). — Fiestas del Santo Cristo. Procesión de Medianoche. Tradicional fiesta del "toro contento". Costumbres populares.
- 25: JAÉN. — Tradicional visita a la Capilla de Santa Catalina.

DICIEMBRE

- 6: MONTSERRAT (Barcelona). — Fiesta del "Bisbetó de Montserrat" elegido por los monaguillos del Santuario.
- 7: TORREJONCILLO (Cáceres). — "La encamisada", fiesta popular en la que los caballeros con túnicas acompañan a la Virgen en la procesión.
- 12: GUADALUPE (Cáceres). — Procesión y fiestas en honor de Nuestra Señora de Guadalupe.
- 18: LOGROÑO. — Fiestas de Nuestra Señora de la Esperanza, patrona de la ciudad.
- 26: ALMERÍA. — Conmemoración de la Reconquista de la ciudad por los Reyes Católicos. Procesión, fiestas populares.
- 31: SANTIAGO DE COMPOSTELA (La Coruña). — Solemnidades y fiestas conmemorativas del traslado de los restos del Santo.

niencias de Redacción, teniendo en cuenta la variedad temática y los espacios disponibles.

— Estos temas quedan a disposición de los lectores de OTRO CINE para su realización cinematográfica, sin otra condición que la obligatoriedad de ponerlo en conocimiento del autor a través de la Redacción de esta revista, y de hacer constar en la portada del film la paternidad del tema y la circunstancia de haber sido seleccionado en el I Concurso de Temas de la revista OTRO CINE.



“MI TIO”

Ahora que los cineístas amateurs empiezan a sentirse atraídos por las voces de sirena del cine dialogado —el cual no suele sonar siempre como voz de sirena— nos ha venido como dedo en la llaga esta inteligentísima obra cinematográfica de Jacques Tati, *Mon oncle*, en que nada absolutamente se fía al diálogo como no sea una función de autocaricatura, o sea de caricatura del propio diálogo. Hay secuencias de *Mi tío* en que no se pronuncia una palabra —las iniciales, por ejemplo— y otras en las que se habla por los codos —la fiesta en el hogar automatizado de los padres del niño Gérard. Pero esas múltiples conversaciones de la fiesta no tienen otra misión, en la base literaria de la obra, que caricaturizar esa clase de reuniones —como antes en las visitas entre señoras— y, en lo estético, servir como ruido ambiental. Substantivamente nada aportan al desarrollo de la acción. Y quienes apenas hablan en toda la película son justamente los dos personajes clave: el tío y el sobrino, los dos tipos que el autor nos presenta como «sanos», como «simpáticos», frente a la galería de tipos grotescos, de sensibilidad deformada por un falso concepto de la vida social. No sé si el lector, supuesto espectador de *Mi tío*, habrá observado que tío y sobrino no cruzan una sola palabra entre sí en toda la película; el autor ha querido subrayar, exagerando la nota, que no lo necesitan en absoluto, porque se entienden a maravilla sin necesidad de comunicarse sus pensamientos.

Otra oportunidad de esta cinta es su exhumación, ya iniciada por el propio Tati en *Las vacaciones de Monsieur Hulot*, del verdadero humor cinematográfico. En el último Concurso Nacional de Cine Amateur no pudo ser adjudicado el premio al humor, caso no registrado en los anales de nuestro cine de aficionados, cuando el cineasta amateur tiene en su mano todas las posibilidades del humor cinematográfico. Tati viene a recordárnaselas con su cine, que recoge la mejor tradición de Chaplin y de René Clair y las funde en el crisol de su bien templada personalidad. De Chaplin aprovecha la mecánica de los «gags» cómicos a cargo del intérprete, la humanidad del tipo con sus dotes de caballerosidad, de desplazado social, de amor a los niños y a los humildes, y deja tan sólo su sentimentalismo y su divismo interpretativo —Tati no se da apenas como actor—. De René Clair recoge el mecanismo cerebral del humor y lo que podríamos llamar «humor ambiental», la poesía de las calles viejas de París, de los tipos humanos que pueblan esas calles y de los perros que las ensucian.

Una gran lección en Tati es su constante huida del tópico. Coged cualquiera de las situaciones cómicas que plantea en su película: en todas prevemos un desenlace distinto al que él les da. Cuando saca los pies mojados del estanque y se sostiene en su borde cogido a la silla, pensamos que caerá con todo su cuerpo al agua, y no cae. Cuando pierde el control de la máquina y empieza a meterse en las vueltas del tubo de plástico, creemos adivinar que acabará hecho un lío con él, y no acaba así. Cuando vemos al carrito con el tubo estropeado pararse ante la misma casa del director de la fábrica, pensamos que éste se lo encontrará en sus narices, y



Tío y sobrino.

Del film “MON ONCLE”, de Jacques Tati.

tampoco sucede de este modo. Es más, Tati no corta nunca una secuencia tras el «gag» que apure su efecto cómico, que sea como el «golpe final», sino que, ignorando nosotros si la secuencia ha dado todo el jugo que su autor esperaba de ella, la termina con unos planos «de cola» donde menos pensamos, que es como decir que la deja sin terminar.

Otra característica de su estilo es su lentitud y su reiteración, ésta más aparente que real. Le importa un comino el ritmo-receta a que todo el mundo procura ajustarse. El piensa sus ideas, las elabora, las desarrolla, se recrea en ellas —esta es la palabra—, aprovecha el menor detalle marginal, acumula todos los detalles sustantivos, varía lo que le parece sobre la marcha, y así, sin prisas, va construyendo su film. El cual, importa decirlo, tiene su ritmo, el que Tati se ha propuesto y ha calculado concienzudamente como otro realizador habrá calculado el ritmo-receta.

Y si hemos empezado hablando de la especial utilización del diálogo en Tati, terminaremos aludiendo a su integral y especulada utilización del sonido. Los sonidos están presentes y en activo desde el primer fotograma hasta el último, cumpliendo una misión ya ambiental, ya caricaturesca, y con el mismo lujo de detalles con que el autor ha acumulado las imágenes visuales. Tanto es así, que creemos podría hacerse el siguiente experimento: si con una película dialogada cualquiera, ya vista, oyendo su banda sonora sin ver la imagen, reconstruiríamos *in mente* el desarrollo de la acción, con *Mi tío*, a pesar de que hay tantos pasajes sin diálogo, oyendo su banda sonora reconstruiríamos también la película, situación por situación, gracias al conjunto auditivo sonidos-diálogos-música.

BUCEADOR.

Una sonorización de primer grado

Por Pierre Vuillemin

Hemos de distinguir, en primer lugar, algunas categorías de cineístas:

Los que sienten preocupación exclusiva por la imagen y el montaje y cuyas obras proyectadas en mudo son suficientemente expresivas y comprendidas. Cuando piensan en la sonorización, no desean otra cosa que hacer algo más agradable la proyección de sus imágenes acompañándolas con un adecuado cóctel de música y comentario.

Otros, buscan igualmente y con cariño buenas imágenes, pasan interminables veladas entregados al montaje cuidadoso para dar ritmo adecuado al film y luego, terminado este trabajo, de golpe sueñan en la parte sonora de su obra. Las ideas hormigúean en su mente, ningún efecto sonoro les parece de imposible realización... En efecto, como sus imágenes no tienen nada que envidiar a las del cine profesional, piensan también que con sólo su magnetofón llegarán al mismo resultado en el dominio de la sonorización.

Finalmente, hay los que piensan en el "cine sonoro" desde el principio de su rodaje y durante el mismo. Para los films documentales o de argumento, asocian estrechamente, preparando el montaje, los elementos visuales de que dispondrán y los elementos sonoros que deben registrar. La proyección de sus films no soportará la menor avería del magnetofón. Ellos realizan, de verdad, un film sonoro, análogo al que vemos en el cine comercial.

Con la experiencia en el registro, sus posibilidades bien estudiadas y los máximos conocimientos técnicos que pueda tener, el cineísta amateur logrará, poco a poco, film tras film, convertirse en un verdadero "cineísta sonoro".

La sonorización primera —o la precoz— o improvisada, sobre un film rodado sin ninguna inquietud en cuanto a su sonorización, no puede darnos más que disgustos. El resultado raramente será aceptable o perfecto, sobre todo si uno es exigente con su trabajo, y dada la tentación que el dominio de estos efectos sonoros nos ofrece.

Al igual que la imagen, es la imitación de los films comerciales sonoros lo que orientará las primeras tentativas del amateur. Querrá también hacer lo mismo que el profesional, lo que ya es de por sí un grave error, pues raramente se podrán tener los medios de que aquél dispone, muy perfectos y muy costosos.

Pero sí podemos suponer que el cineísta amateur llegará a disponer de un equipo muy simple y al alcance de muchas fortunas: un proyector regulable a las

imágenes que se adopten para su proyección, iguales a la toma de vistas. Un magnetofón (mejor dos, como veremos más adelante). Un sistema de sincronización entre dicho proyector y el mentado magnetofón.

Vamos a entrar en materia práctica: *La sonorización simple.*

Examinemos, con todo detalle, el caso de un cineísta que, habiendo rodado y montado un film mudo, desea hacerlo más agradable, más vivo, mediante la realización de una banda sonora compuesta únicamente de un comentario y de un fondo sonoro musical a base de discos.

Para preparar la sonorización, haremos primero un análisis del film, escribiremos todas sus escenas, estudiaremos su ritmo al cual debe responder, por lo menos, el ritmo musical de fondo. Es preciso, en una palabra, que toda la sustancia de la obra esté descrita con precisión en unas hojas de papel que nos permitan claramente ver el contenido del film y preparar la sonorización de una forma rigurosa.

Cronometraje de los planos. He aquí una operación delicada. No haremos el cronometraje utilizando el sistema inseguro de poner el proyector en marcha y, al propio tiempo que calculamos la duración total del film, tomamos también los minutos de duración de cada secuencia o los segundos que dura cada plano. El resultado será incierto e impreciso, ya que depende, la mayoría de las veces, de las alteraciones que puede sufrir la velocidad del proyector.

Es mucho más preciso el sistema de dividir el film mediante medidas exactas tomadas con un metro, marcando —preferentemente en segundos— cada secuencia o plano, evitando así toda medida inexacta. Existen en el mercado unas medidas especiales que, en todo caso y en ausencia de las mismas, son fáciles de construir. No obstante, y a falta de tales medidas, es posible hacerlo utilizando el sistema en uso entre comerciantes de telas: marcaremos, en el borde de la mesa de trabajo, una longitud representando uno, dos, tres o más segundos de proyección a la cadencia de rodaje adoptada.

Un pedazo de film de 16 mm., rodado a 24 imágenes y sujeto por dos tachuelas en el borde de la mesa, nos dará la longitud correspondiente a un segundo de proyección para el film de 16 mm. Sea cual sea el sistema empleado, habremos de calcular exactamente cada plano del film, trabajo pesado, pero necesario, y que anotaremos de la forma siguiente:

1.º En una primera columna, a la izquierda, anotaremos el segundo exacto en el cual comienza el plano.

2.º Seguidamente, una columna en la que describiremos este plano.

3.º En otra columna anotaremos la duración de este plano (cuya cifra vendrá representada por la diferencia entre dos números sucesivos de la primera columna).

Naturalmente, todo otro sistema de anotación es posible. Lo principal está en poseer todas las indicaciones necesarias sobre la duración respectiva de cada plano del film.

En posesión de este documento de base, el cineísta empezará a conocer su film de una forma precisa. Podrá estudiar ya, a partir de este momento, el acompañamiento musical adecuado.

En una sonorización simplificada, utilizando los discos comerciales, es preferible ensayar antes y evitar los efectos musicales demasiado precisos. La observación de los surcos del disco, principalmente en los discos de 33 r. p. m. es muy difícil. Es preferible estar prevenido de antemano conociendo varios períodos musicales un poco largos más fáciles y simples de colocar en la cinta.

Los fragmentos de música a utilizar serán anotados en una nueva columna del plan de sonorización y de acuerdo con las escenas correspondientes. Podremos hacer otras columnas correspondientes cada una a los platos de tocadiscos que poseemos e incluso si utilizamos algún magnetofón.

La anotación en el papel de los discos a emplear y su duración no permitirá prevenir los cortes en el film. Estos cortes no son, evidentemente, indispensables. Podemos intentar —en una sonorización que creamos fácil— hacer la sonorización de un film de una duración de media hora. Este sistema, no obstante, acumula algunas serias dificultades: necesidad de prevenir un encadenamiento de varios temas musicales y, sobre todo para el locutor, una concentración de su atención que corre el riesgo de multiplicar los errores o los empalmes verbales.

Es preferible, siempre, cortar el film en pequeñas partes, en secuencias simples, por ejemplo, a las cuales solamente dedicaremos una música especial para cada caso. El solo inconveniente en este procedimiento, es el ligero riesgo, para el locutor, de una pérdida del ritmo de un fragmento al otro o, también, de un cambio en la tonalidad de su voz. Pero seguramente nos encontraremos con que un buen locutor no cae en ese defecto y prefiere hacer su comentario fragmentado, con lo que el riesgo de equivocarse es mucho menor y su atención hacia el film menos constante y, por lo tanto, más descansada.

(DE "LE CINÉMA CHEZ SOI")

HIMNO AL CINEMA AMATEUR

Discos (a doble cara, con versiones en castellano y en catalán)
a 50 Pesetas

Partituras para piano, a 10 Pesetas

Puede solicitarlos a la Sección de
Cinema Amateur del C. E. de Cataluña
Paradís, 10, pral. Barcelona

Encuadernación de "OTRO CINE"

Puede solicitar a la misma Sección
las tapas correspondientes al Tomo I
(números 1 al 12) y Tomo II (números
13 al 24), con sus índices respectivos

Precio cada uno, 35 Pesetas

El cineísta, su mascota y su característica

por
Salvador
Mestres



El cineísta: Julián Oñate.

Su mascota: Rabito.

Su característica: Cada film suyo, por sencillo que sea - a veces en apariencia - se recuerda por algo.



El empalme en 8 mm.

por Luís Margalejo

El pegar la película de este formato, tan standardizado por su economía y su difusión, no es tan fácil como a simple vista parece. El autor de estas líneas ha cambiado, frecuentemente, impresiones con los cultivadores de este paso — y hace confesión propia de que es uno de ellos — sacando la conclusión de que a todos los interesados en un pulcro montaje siempre les preocupa cómo ha de realizarse con esmero un empalme en tan pequeñísimas imágenes.

No basta poseer una empalmadora con un ajuste milimetrado en una guía donde encaja la película a la perfección. Además de ello concurren muchos elementos que son la determinante final para la buena presentación de la unión. Procuraré analizarlos por separado y sacar la conclusión que ha motivado este artículo. Una vez en nuestro poder el aparato mecánico que nos satisfizo plenamente ya que gracias a él pudimos comprobar no hay huellas luminosas en la proyección entre imagen e imagen, por demasiada anchura en el raspado de la emulsión y desajuste en el otro trozo complementario en el empalme del film (efecto muy desagradable a la vista); y comprobado también que la raspadora está graduada para eliminar sólo la emulsión y pequeñísima parte del soporte, sin llegar a comer demasiado su lima de este último, cosa que hará muy frágil la pegadura dada la disolvenencia o fundido que sobre el "celuloide" siempre ejerce la cola (llamada por otros cemento) al prensar soporte con soporte; con la plena seguridad, por otro lado, de saber que todos los puntitos metálicos en que entran las perforaciones *del ocho* son equidistantes entre sí y en perfecta línea recta guiadores de los dos trozos a pegar, no dejando ninguna rebaba en los bordes arriba y abajo de la unión, nos disponemos a trabajar con la meticulosidad que requiere este formato tan diminuto y que —según frase de un cineísta— se nos escapa de las manos.

Sabedores de que "nuestra imagen" ha de ser ampliada a miles de veces, conociendo que todos los pequeñísimos defectos que apreciamos en la lupa o la visionadora se nos agigantan en la proyección, *procuraremos ser lo más pulcros posible* si no deseamos defraudarnos a nosotros mismos al pasar nuestras cintas por el proyector, quien es, en definitiva, el determinante de nuestro éxito o fracaso. Si sabemos que para montar una película hemos de seccionarla en fragmentos, a los cuales hemos de dar un orden vario quizá no definitivo, en la confección de *nuestra obra*, procuremos que esos fragmentos o trocitos sean lo menos mano-seados posible. Para ello, debemos imitar a algunos

profesionales que no tocan ningún film sin antes colocarse unos guantes bien ceñidos de hilo, los cuales procuran lavar a menudo para eliminar todo resto de pelusa. Hay montadores que los tienen blancos, para percibir en ellos mejor la suciedad. Además, cuando el guante está sucio, en seguida se ven hilillos sobre sus dactilares. El objeto de los guantes es evitar que aparezcan huellas digitales en la imagen. Y si en un cuadro de 35 mm. es catastrófica la presencia de la marca de un dedo, figuraos qué representará en 8 mm. en que el fotograma es menos de la dieciseisava parte. También los guantes tienen la ventaja de ir sacando el polvo que tan inseparable es a la película cinematográfica como el pelo al cuero cabelludo.

Hemos de recomendar que al momento de recibir la película positiva del laboratorio tomemos siempre la precaución de limpiarla con un endurecedor para la emulsión, que indistintamente sirve al negro y al color. En el mercado español disponemos del "Photolac-Carlam" con patente registrada en Berna y que es preparado y envasado por el representante de Paillard en nuestro país, pudiéndose adquirir en todos los establecimientos del ramo. Como no contiene ni ácido ni alcohol su aplicación es inofensiva. Para el uso de este líquido extremadamente volátil —ello es una gran ventaja por su secado rápido— hay que situar la película en la bobinadora. La bobina llena siempre a la izquierda nuestra, para poder manipular mejor en la manivela de la derecha, que es donde tenemos la bobina receptora o vacía. En la mano izquierda, que nos queda libre, sostendremos un pedacito de terciopelo, doblado hacia su pelo, empapado en tal producto y en el que se deslizará nuestro recién recibido film. Procuraremos que el terciopelo sea preferentemente de color muy claro, nunca negro, pues vigilarémos mejor la limpieza por los residuos que van quedando en él. Previamente, en este trocito de tapicería, habremos deshinchado sus cuatro extremos para evitar que al roce con la cinta cinematográfica deje pelillos en sus perforaciones. Esto de endurecer el film, además de las ventajas que tiene de su longevidad, elimina, en primer lugar, las pequeñísimas partículas de emulsión que generalmente quedan adheridas a los fotogramas, por su roce continuo en la guía de la cámara — sobre todo cuando las emulsiones son frescas o no se tuvo la precaución de limpiar tal guía — durante el período de filmación. En segundo lugar aleja, en parte, los sedimentos de un revelado no muy decente. Y luego da un barnizado a toda la película protegiéndola con eficacia del rayado posterior a que está inevitablemente sujeta en sus diversos manipulados de rebobinado, montaje y proyección.

Antes de tratar de la pegadura propiamente dicha conviene aconsejar que el amateur se provea de una *caja de montaje*, de las que, lamentablemente, dada la escasez de accesorios cinematográficos que hay en España, no tenemos facilidad de conseguir. Pero esta dificultad puede ser salvada si nos decidimos por una caja de corcho (que podemos encargar a cualquier fabriquita de este artículo) aislante muy bueno de la humedad y el calor, enemigos poderosos de todo film. Basta que esta caja pueda cerrarse herméticamente para protegerla del polvo en su interior — otro temible adversario de la película —; en ella haremos unas divisiones de cajetines (mejor dicho, mandaremos hacer al fabricante de la

caja) que se crucen en sentido perpendicular y paralelo. Y si en cada hueco, o en el borde que separa uno de otro, ponemos un número o bien una letra, ya tendremos así una referencia del trozo cortado de la película que hemos introducido allí. Con un pequeño diseño o guioncito de montaje, escrito en cuartilla aparte, en el que enumeramos el número y la secuencia, plano, o planos que le correspondan, facilitaremos bastante la labor de empalmes, y, sobre todo, tenemos ordenado el trabajo para en cualquier momento interrumpirlo, sin menoscabo de deterioro ni extravío alguno.

Entramos de lleno ahora en el campo del empalme. De nuestras manos ya no tenemos que preocuparnos porque nos hemos colocado unos guantes. Pero sí debemos poner en este momento toda nuestra atención en no perder de vista la forma en que depositamos la cola o pegamento sobre la raspadura. Procuremos que el pincel sea lo más fino posible en su extremidad inferior. La raspadura, después de eliminada la emulsión, está graduada en unos dos o tres milímetros de anchura, según el modelo de la empalmadora; no aconsejo el raspado con cuchilla de afeitar, porque dada la precisión y comodidad de los aparatos modernos este procedimiento ya está prácticamente en desuso. Pues bien, esta anchura, exacta, es la que debemos embadurnar con la cola, después de haberla limpiado de residuos del raspado. Y como todos los frasquitos de *cemento* que hay en el comercio a disposición del aficionado tienen pinceles más gruesos, soy del parecer que debemos recortar estos en ancho, y también en largo, al objeto de no salirnos de los límites indicados. Una vez conseguido, se extenderá la cola a lo largo de la parte raspada en una capa fina porque excesivamente recargada de tal líquido al presionar la película con su otro trozo se saldría por los extremos el sobrante de pegamento, originando manchas en las dos imágenes situadas a ambos lados de la pegadura.

Hay quien dice que el *cemento* debe ser algo espeso, no mucho. No soy de tal opinión, pues si bien existe la ventaja de que se vigila mejor la impregnación siendo el líquido pastoso, ello da lugar a que la pegadura sea más gruesa, produciendo un abarquillamiento al secarse muy visible en la proyección, amén de que produce un sonido metálico cada vez que pasa un empalme por el presor de la ventanilla de proyección.

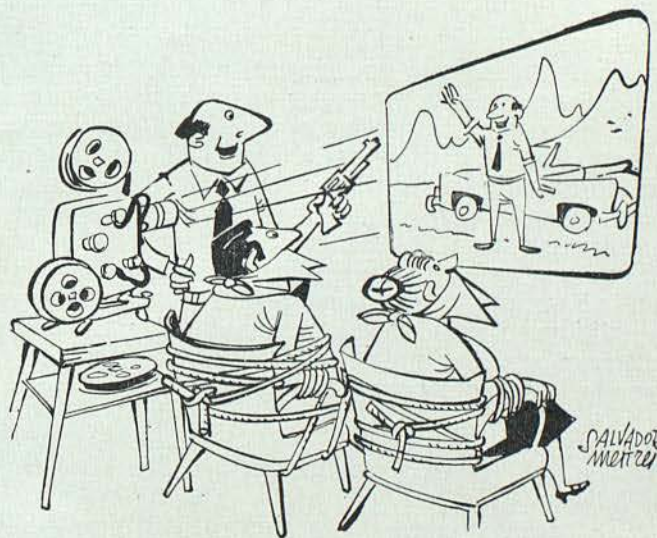
En la elección del pegamento hay muchas opiniones, todas respetuosas por mi parte. Bien cierto es que la acetona por sí sola está descartada de las fórmulas modernas; algunos la admiten en unión de los acetatos (de amilo y etilo), añadiéndole ácido acético. Pero los nuevos soportes requieren otros productos, y modernamente se tiene predilección por el éter. La casa Kodak prepara a base de esta solución su *cemento*. Como todo el mundo sabe, en el formato reducido el soporte se confeccionaba a base de acetato de celulosa, siendo, por tanto, ininflamable. El fuego lo destruye abarquillándole, pero sin que origine la combustión. No debemos olvidar que un poco antes de la última conflagración mundial el acetato de celulosa fué sustituido, en el paso estrecho, por el acetato-butilato de celulosa, también ininflamable y mucho menos soluble, lo que explica las dificultades que encontramos los amateurs para conseguir empalmes sólidos y duraderos con las colas de fórmulas antiguas. Ojo: debemos re-



— ¡Conque fuisteis vosotros los que el año pasado realizasteis aquel documental tan infame!

visar todas las fórmulas, sobre todo si están sacadas de libros no muy al día, ya no cabe aquello de disolver parte de soporte en el pegamento. Por ejemplo, los nuevos soportes de la Panatomic-Kodak son insolubles, e igual ocurre con el soporte del Kodakrome. Para salvar ese inconveniente se emplean también productos apropiados, como el "Cienecol", de la casa Gevaert, que es aplicable a cualquier clase de soporte.

Los sobrantes de cola de que hablábamos antes, son siempre visibles en la proyección, pero en la película en color mucho más todavía, ya que origina, más o menos, un decoloramiento sobre el fotograma en que está la manchita que se traduce en borrón al ampliarla. Tal cosa no ocurrirá si perfilamos el pincel y ensayamos el pulso al depositar la cola en su lugar exacto, que es donde está la raspadura. Debemos, por todos los medios ensayar las pegaduras con todo detenimiento y paciencia. Es buen método que una vez depositada la cola justa, ni más ni menos, en la parte raspada y ba-



— ...y después de este plano tuvimos que empuñar la cámara para regresar a casa.

jada la prensa, la zona que quede libre de la izquierda de la pegadora se limpie con un pincel, algo duro y seco, el sobrante de cola para salvar de mancha la imagen que generalmente está más expuesta a ello.

No hay duda que un empalme está bien conseguido si a los dos lados de la pegadura no vemos rastros de pegamento; es decir, no hay mancha ni en el cuadro de la derecha ni en el de la izquierda, si observamos la película en sentido horizontal, recién retirada de la pegadora. La cinta debe mantenerse plana al tacto de los dedos, dejándola deslizar entre ellos suavemente; no se ha de notar demasiado el borde de los dos lados de la pegadura. Pero si por el lado del soporte advertimos pequeñas zonas claras, es indicio de no haber depositado la cantidad suficiente de cola, y ello, aunque el empalme esté limpio, entraña el peligro de que la unión, que debiera ser una auténtica soldadura, sea frágil y se deshaga al primer o segundo pase por los rodillos alimentadores y presor del proyector, que es donde más sufre la película.

Por lo tanto, hemos de tener cuidado en evitar quedarnos cortos al administrar el líquido para no llevarnos sorpresas en la proyección. Muchas veces creemos que nuestra película está perfectamente limpia y dispuesta a múltiples proyecciones al concluir nuestro trabajo de montaje. Al parecer todos los empalmes están bien y sin esas zonas claras que señalábamos arriba, y — ¡oh desilusión! — no es así. ¿A qué se debe este fracaso, sobre todo en la película en color? Las colas de que disponemos en España no parece que *fundan* un soporte tan duro. Porque caemos en el abarquillamiento si las esparamos o recargamos en cantidad al depositarla o bien pecamos de cortos como antes queda dicho. Yo me atrevo a aconsejar que al pegar nuestras películas demos la cola también por el lado del soporte no raspado. Después otro poco, bien extendido, en la raspadura, así el soporte se ablanda mientras. Pero procurando administrar lo justo para que no queden rebordes y la pegadura sea plana. Ya la casa Kodak lo dice así mencionando su nueva emulsión Panatomic en 8 mm. Esto mismo debemos aplicarlo con mayor motivo al color.

Para terminar estos sencillos consejos, recomiendo no olvidar jamás que el 8 mm. *exige* muchísima limpieza, observación continua del empalme (bien con lupa o deteniendo la visionadora animada en el lugar de la pegadura), y tiempo suficiente en la empalmadora para que la unión conserve su estado plano más de 30 segundos. Siempre la justa medida en la cola depositada, para lo que se necesita ensayar varias veces hasta conseguir buen tacto, y perfilar el pincel con que impregnamos; limpiar con otro pincel, antes de dar la cola, todo lo raspado, y por último, enrollar la película que se va pegando con la emulsión para dentro, no para fuera como generalmente se hace en 8 mm., así los empalmes quedan más aprisionados y se frustra todo origen de abarquillamiento hasta que se secan totalmente. Esto último lo aconsejo sobre todo en color, cuando es necesario depositar un poco más de cola para que el empalme no quede demasiado débil.



LA CAMARA MAS PEQUEÑA DEL MUNDO

Con este *slogan* muy "made in U.S.A.", ha sido lanzada la *Bolsey 8*, producto también "made in U.S.A.". Se trata de una cámara realmente liliputiense, pues mide apenas 8×5,7×2,8 centímetros, por lo que resulta más pequeña que un paquete de cigarrillos americanos y pesa tan sólo 360 gramos. La propaganda añade que puede llevarse cómodamente en el bolsillo de la camisa, y no parece que sea exagerada tal afirmación. La base de su "presentación en sociedad" la constituye una fotografía en la que aparece junto a un paquete de cigarrillos, abultando aproximadamente lo mismo que éste.

Utiliza película de 8 mm. sencilla, es decir, ya cortada, tal como se pasa en los proyectores. Esto en sí no es ninguna novedad, pues existen antecedentes bien conocidos de cámaras europeas, incluso de "antes de la guerra". Pero lo que sí es

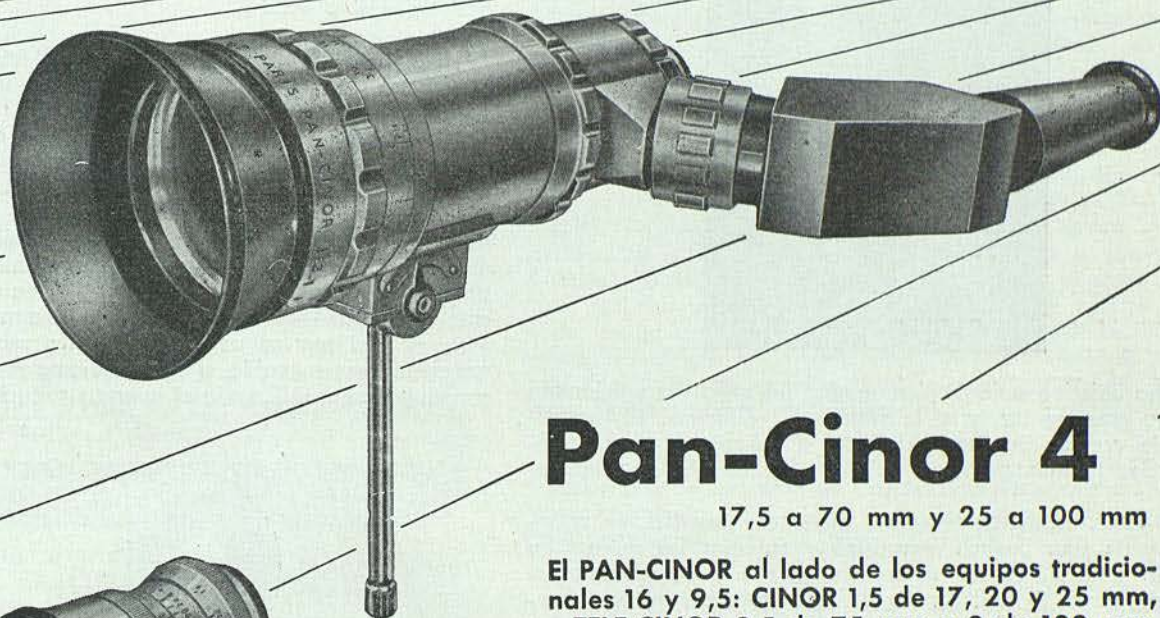
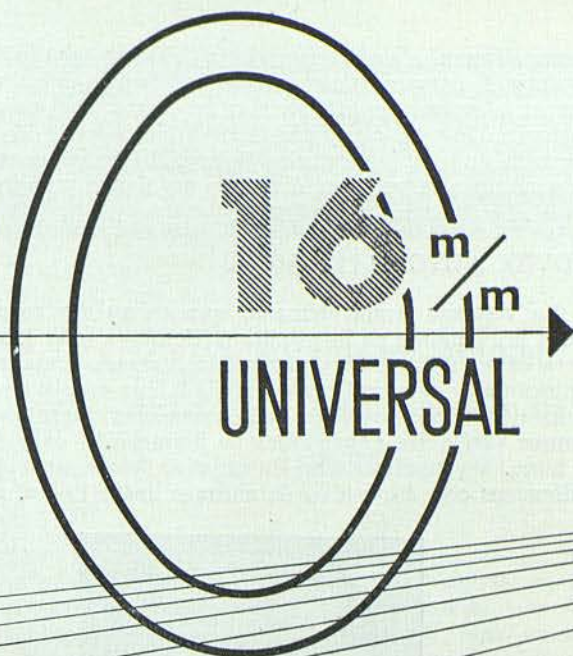


interesante, dado su tamaño, es que dispone de obturador variable, que va desde 1/50 a 1/600 de segundo, pasando por las posiciones intermedias y graduables, de 1/100, 1/200 y 1/300. Con la obturación de uso normal de 1/50, la *Bolsey 8* sigue e incluso supera la tendencia mundial de instantáneas más cortas, pues hoy prácticamente la mayoría de cámaras dan un 1/40 de segundo y la obturación clásica de 1/30, que durante tantos años se consideró casi como inamovible, resulta actualmente anticuada.

Va equipada con un objetivo, con regulación de distancias, *Bolsey-Elgeet 1:1,8* de 10 mm., distancia focal ya empleada en la *Movikón*, de Zeiss, que sin ser propiamente granangular mejora notablemente el pequeño ángulo de los objetivos normales y proporciona una gran profundidad de foco. Dispone de diafragmas desde f/1,8 hasta f/22 y en el visor se aprecia un recuadro en negro indicador del campo para un teleobjetivo de 20 mm. y f/2,2. También se podrá equipar más adelante con un granangular de 6,5 mm. y f/2,2, con un suplemento óptico para la ventanilla del visor. El botón de disparo tiene 4 posiciones: Funcionamiento de 16 imágenes (única velocidad de la cámara). Imagen por imagen. Bloque de marcha continua para autofilmación y dispositivo de seguridad cuando se utiliza.

El resorte o cuerda arrastra de una sola vez hasta 3 metros de película, gracias a la menor inercia y fricción de la película de 8 sencilla, habiendo sido diseñada la cámara para su uso con magacines muy estrechos (apenas 10 mm.) que contienen 7,5 metros, es decir, la misma longitud del doble 8. Los fabri-

EQUIP



Pan-Cinor 4

17,5 a 70 mm y 25 a 100 mm

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

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

Cinor

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

Télécinor

4,5 de 145 mm



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

FilmoTeca
de Catalunya

cantes afirman que estos magacines, de nueva concepción, están garantizados contra atascamientos y demás dificultades. De momento se pueden adquirir estas cargas con película Kodachrome luz de día y del tipo A, incluyendo el precio el revelado por los laboratorios Bolsey. En breve se espera que se pondrán a la venta con película en blanco y negro.

MOVEX AUTOMATIC AGFA

La veterana firma alemana, que en su día sorprendió a todos presentando en la penúltima Fotokina (año 1956) la primera cámara fotográfica automática, fabrica actualmente una motocámara, para película de doble 8, con regulación también completamente automática de la exposición durante el rodaje, aunque varíen las condiciones de iluminación en el curso de la toma. Va equipada con un objetivo *Movestar* 1:1,9 de 12 milímetros con dispositivo de enfoque desde 19 cm. a infinito.



A dicho objetivo se le pueden acoplar los objetivos adicionales *Curtar*, granangular, y el teleobjetivo *Telelongar*. El dispositivo de regulación automática del diafragma funciona también, con la máxima exactitud, con ambos objetivos adicionales.

El visor, siguiendo la actual tendencia mundial, es extraclearo y de gran imagen, permitiendo observar las escenas en tamaño natural. Dicho visor compensa automáticamente el paralaje hasta 85 cm. La escala de sensibilidades de la película en el dispositivo automático, permite regular cualquier grado de sensibilidad, pues señala hasta 1.º DIN de diferencia, estando dotada de un bloqueo de seguridad contra variaciones fortuitas. El arrastre de la cuerda permite pasar 2 metros de película a velocidad uniforme, garantizada por un regulador centrífugo. El mecanismo de relojería se detiene automáticamente después de transportar los citados 2 metros. Sólo dispone de la velocidad de 16 imágenes por segundo, pero permite la toma de fotograma por fotograma.

¿RESURGIMIENTO DEL 9,5?

Dos hechos actuales y que se complementan, permiten abrigar serias esperanzas sobre el futuro del paso con el que Pathé creó la película substandard, iniciando la historia del cine amateur y brindándole al aficionado la posibilidad de filmar; posibilidad hasta entonces sólo al alcance de las empresas comerciales.

Por un lado, la realidad de que grandes marcas de película están invirtiendo importantes sumas en fabricar y difundir este formato. Agfa, en Alemania; Ferrania, en Italia; Gevaert, en Holanda, y Pathéscope, para la Gran Bretaña y toda la Commonwealth, aumentan el volumen de su producción en 9,5 mm. Por otro, un hecho de gran trascendencia. Kodak-Pathé y el

Consorcio Pathé (Sociedades completamente extrañas entre sí, pese al "Pathé" común) acaban de concertar un acuerdo mediante el cual, de ahora en adelante, la mastodóntica Kodak propagará el 9,5 con la misma envergadura comercial que el 8 y el 16 mm.

PELICULAS KODAK BLANCO Y NEGRO

Aunque hoy está tan extendido el uso del color, no por eso debe pasarse por alto la circunstancia de que en todos los concursos internacionales existe, en la categoría de argumentos, una mayoría aplastante de films en blanco y negro. Por ello quizá no esté de más dar un repaso a la actual gama de películas Kodak en blanco y negro, pese a que algunos de estos tipos no se encuentran en nuestro mercado:

Panatomic-X, para 8, 9,5 y 16 mm., con 25 ASA de sensibilidad a la luz del día y 20 para luz artificial.

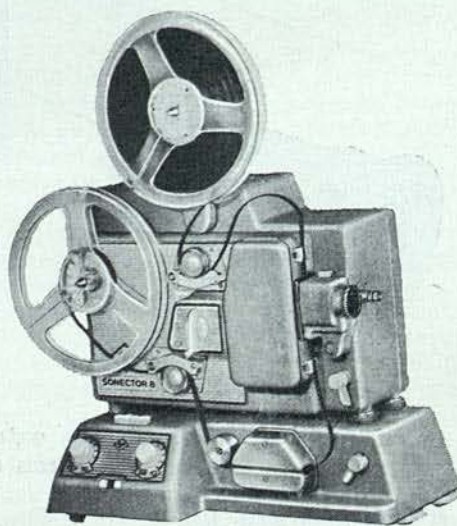
Plus-X, únicamente en 16 mm., con 50 y 40 ASA, respectivamente.

Super-XX, en 8 y 9,5 mm. y con 80 y 100 ASA.

Tri-X, tan sólo en 16 mm., de 160 y 200 ASA.

SONECTOR 8 AGFA

La misma fábrica alemana construye un curioso proyector de 8 mm., el cual consiste, en esencia, en un proyector mudo con iluminación a bajo voltaje mediante lámpara de 8 voltios/50 vatios, actualmente tan en boga en proyectores de 8 mm., y dotado con un objetivo *Movenar* Agfa 1:1,4/20 mm. Hasta aquí nada tiene de extraño la cosa. Lo que le distingue de los demás proyectores es cuando llega el momento de la sonorización, ya que permite al cineasta elegir uno de estos dos sistemas: Bien mediante cinta magnetofónica, para los aficionados que ya dispongan de magnetofón, en cuyo caso el conocido sincronizador o acoplamiento se denomina aquí *Synchro-Vox*, el cual por su conexión eléctrica asegura una perfecta sincronía imagen-sonido, o bien mediante pista magnética en la propia película, utilizando el aparato sonorizador *Sonecton*, el



cual consiste en un zócalo o pupitre sobre el que se monta el proyector. La película, a la salida del pasillo presor, forma un bucle amplio y pasa, en recta y completamente horizontal, ante las cabezas magnéticas grabadora y reproductora situadas en el *Sonecton*. Los oportunos mandos permiten grabar y mezclar convenientemente música, palabra y ruidos. El proyector dispone de marcha preliminar con y sin luz, marcha atrás también con y sin luz y de rebobinado con motor.

EKTACHROME 16 MM.

Parece ser que Kodak va a lanzar en breve la película Ektachrome en 16 mm. Ello reportará, aparte la mejora en la sensibilidad, por ser más rápida que el Kodachrome (17.º DIN), la ventaja de que podrá revelarse en España, con la consiguiente comodidad y rapidez en la entrega. El precio de la película no incluirá el revelado, que deberá ser satisfecho aparte.

Pero aún hay otras novedades interesantes. Con el Ektachrome, que como el lector sin duda no ignora es reversible, podrán obtenerse copias en Kodachrome por el procedimiento duplicolor. Asimismo, y mediante un internegativo en Eastmancolor, positivas en Eastmancolor. Y, finalmente, transcripciones a 35 mm. en Eastmancolor positivo, mediante el empleo de un internegativo en 35 mm. en Eastmancolor.

NUEVAS CINTAS MAGNETOFONICAS

La serie de cintas magnéticas "Gevasonor" ha sido enriquecida con la fabricación de los nuevos metrajes de 250 m. (tipo M) y de 350 m. (tipo L. P., larga duración), sobre bobinas de un diámetro exterior de 148 mm. y núcleo de 60 mm. Esta bobina se llama comúnmente de 6 pulgadas o también bobina de 5 ³/₄.

Ulteriormente, las demás bobinas "Gevasonor" serán igualmente fabricadas siguiendo esta misma norma (3", 5", 7"). Señalemos aún que una pequeña pinza introducida en la ranura radial de la nueva bobina impide a la cinta enrollada soltarse nuevamente.

Este nuevo tipo de cinta tiene la posibilidad de poder ser manipulada con una sola mano, característica que será apreciada principalmente por los ciegos que, cada vez más, recurren al registro magnético como instrumento pedagógico y de información.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9,5

Y 8 ^m/_m, MUDOS Y SONOROS

PAILLARD-BOLEX • EUMIG • KODAK

AGFA • BELL & HOWELL • Etc.

Juli

JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 310739
BARCELONA



Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

España en cuarto lugar.—La selección de films que ha representado a nuestra Patria en el Concurso Internacional de la U. N. I. C. A. de este año, celebrado el pasado mes de julio en Helsinki, ha situado a España en el cuarto lugar entre quince naciones concursantes; clasificación honrosísima y que viene a mantener el índice de regularidad en que el cine amateur español se manifiesta desde sus comienzos. Señalemos, además, el éxito de uno de nuestros films, LA VENTANA, del galardonado cineasta tarraense don Pedro Font Marcet, que ha obtenido la más alta puntuación entre los films de argumento. Los otros films seleccionados fueron EL AUTOMATA, de Juan Pruna (Mataró) y FANTASIA EN EL PUERTO, de Antonio Medina Bardón (Murcia) para el género «Fantasia», y LA VOZ DEL PANTANO, de Emilio Poveda (Valencia), para el género «Documental». El lector interesado encontrará detalles y comentarios del Concurso Internacional de la U. N. I. C. A. en el artículo que, como todos los años, escribe para OTRO CINE, nuestro Presidente Honorario don Delmiro de Caralt, quien también este año asistió al Concurso y Congreso como Delegado oficial de nuestro país y miembro del Jurado, siendo acompañado por el cineasta señor Pruna y respectivas esposas.

Nuevo Presidente del Centro.—Después de veinte fecundos y largos años de actuación ha cesado como Presidente del Centro Excursionista de Cataluña don Luis de Quadras, quien también había ocupado durante un tiempo la Presidencia de esta sección de Cinema Amateur, la más joven de las ramas del octogenario roble. Don Luis de Quadras tiene en su haber el enorme e inteligente esfuerzo de reanudar la vida poliforme de la entidad en los años de postguerra, encauzándola dentro del nuevo orden de vida y devolviéndole su antiguo brillo y su peso en el ámbito cultural de la región. Después de veinte años tenía bien merecido el relevo y esta Sección, que no puede olvidar las muchas atenciones recibidas del señor de Quadras, le ratifica públicamente desde estas columnas de OTRO CINE, cuyo nacimiento animó, su más profundo agradecimiento y el afecto que como consocio espera poder seguir demostrándole durante muchos años.

Como nuevo Presidente del Centro ha sido elegido don Alberto Mosella Comas, otro querido compañero en las filas del cine amateur, que llega a la primera silla de la Entidad con un voluminoso y sólido bagaje social recogido en diversas secciones de la entidad. Porque conocemos las dotes personales del señor Mosella, su entrañable amor al excursionismo, sus aficiones artísticas —pintura, fotografía y cine— y su capacitación dirigente, esperamos grandes cosas de su actuación al frente del Centro Excursionista de Cataluña y confiamos también plenamente en su afecto hacia las actividades de esta sección de Cinema Amateur y de su revista OTRO CINE. Nuestros sinceros plácemes y nuestra adhesión al nuevo Presidente don Alberto Mosella.

Institución Fernando el Católico

El 11 de junio de 1959 se celebró en el Centro Aragonés de Barcelona la quinta sesión «Laureles del Cine Amateur» organizada por la Delegación de Cine y Fotografía. En la primera parte fueron proyectados los films IBIZA, de Juan Albert (estreno en sesión pública) y JARDIN ZOOLOGICO DE BARCELONA, de Juan Olivé. En la segunda parte se proyectó CITA CON EL MAR, de Emilio de la Cuadra, y fué estrenada en sesión pública la primera película de argumento de Carlos Vallés Gracia, organizador del ciclo, titulada AMANECER DEL ALMA. Las películas fueron presentadas por don Juan Olivé y el programa contenía unas notas biográficas de los autores firmadas por el doctor Martínez Fraile, director de la Institución en Barcelona.

El Cine Amateur en organismos pedagógicos

Ofrecen un gran interés los contactos del cine amateur con el mundo de la enseñanza y de la cultura, en el que es solicitado y estimado por su valía como instrumento recreativo-educativo. Anotamos a continuación algunos de dichos contactos, registrados en el breve espacio de un par de meses.

La Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona ofreció como acto de fin de curso 1958-59 una sesión de cine amateur con el siguiente programa: LA PROCESSO DE SANTA CRISTINA, de J. Capdevila y J. Puigvert; DRUMS, de J. Capdevila y G. Pérez Rius; LAS RAMBLAS, de F. Ferrando y J. M. Ramón; SCHMELZE y CREDO, de J. Capdevila. Siguió a la proyección la lectura de la memoria del curso, comunicación y reparto de premios a los alumnos y clausura por el Director de la Escuela.

El Instituto Ramón Albó (Escuela Técnica Profesional de la Junta Provincial de Protección de Menores), entre varios actos culturales de fin de curso celebrados en distintos días, incluyó una sesión de cine amateur a cargo de los cineastas doña Emilia M. de Olivé, don Juan Olivé y don Juan Torrens.

Con motivo del Curso Superior de Verano celebrado en Barcelona bajo la organización del Servicio Español del Magisterio, entre los diversos actos del mismo tuvo lugar una proyección de cine amateur que los esposos don Juan Olivé y doña Emilia M. de Olivé dedicaron a los maestros y maestras representantes de la totalidad de las provincias españolas. Se proyectaron ENCAJES DE BOLI-

LLOS, CABALLOS EN LA CIUDAD, CATARATAS DEL RHIN y JARDIN ZOOLOGICO DE BARCELONA. A continuación tuvo lugar un ameno coloquio entre los cineastas y los asistentes, que fué dirigido por don Carlos Muñoz, faraute de «El trascacho». En la comida celebrada como clausura del curso fueron invitados los señores Olivé, quienes recibieron de manos del director del Curso, don José Manuel Alonso, el Diploma de Honor que se les dedica como cursillistas honorarios.

Sesiones diversas

En los jardines del Real Club de Tennis, de Barcelona, se celebró el 29 de julio una sesión de cine amateur con el siguiente programa: CATARATAS DEL RHIN, de Emilia M. de Olivé; FILIPINAS, de J. Torrens; JARDIN ZOOLOGICO DE BARCELONA, de J. Olivé; VACACIONES 1956, de M. Carbó; OKTOBERFEST, de J. Torrens; GESSEN, de F. Sagués; EL CAMPEON, de Castelltort y Lladó.

En el Casino de Tiana, el 18 de julio, tuvo lugar una sesión de cine amateur a cargo de cineastas de la Sección de Cinema del Centro Excursionista de Cataluña. He aquí el programa: LOS GEYSERS DE ROTOURA, y OKTOBERFEST, de J. Torrens; JARDIN ZOOLOGICO DE BARCELONA, de J. Olivé; CATARATAS DEL RHIN, de Emilia M. de Olivé; AMANECER DEL ALMA, de Carlos Vallés; GESSEN, de F. Sagués. Hizo la presentación de las películas y sus autores don Juan Olivé.

En la Fiesta Mayor de la urbanización Mirasol, Parque y Campo de Deportes de la Asociación de Propietarios, tuvo lugar también una velada de cine amateur con las películas CATARATAS DEL RHIN, de Emilia M. de Olivé; JARDIN ZOOLOGICO DE BARCELONA, de J. Olivé; POR TIERRAS DEL MIKADO, UN DIA EN LA EXPO, CORTINA D'AMPEZZO y OKTOBERFEST, de J. Torrens.

En Castelldefels los pobres y enfermos de la Parroquia de Santa Maria han sido beneficiarios de un Gran Festival en el que, dentro de un nutrido y variado programa, figuraba una proyección de cine amateur con las siguientes cintas: CATARATAS DEL RHIN, de Emilia M. de Olivé; IBIZA, de J. Albert; OKTOBERFEST, de J. Torrent; CONSUMATUM EST, de F. Sagués; CABALLOS EN LA CIUDAD, de J. Olivé, y AMANECER DEL ALMA, de C. Vallés. Esta última cinta había sido rodada, parcialmente, en el pueblo playero de Castelldefels.

Medite el guión de su próximo
film en el Hotel

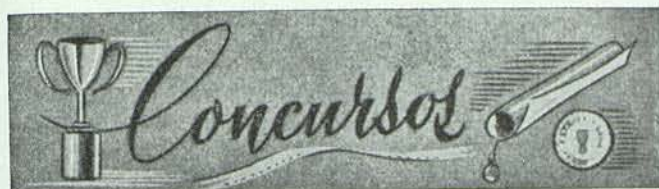
SAN BERNAT

a 68 Kms. de Barcelona, por
magnífica carretera

Misa los días festivos, a las 12¹/₂
Teléfono 8 - MONTSENY

Clisé. P. Masdeu Rovira





IV CERTAMEN DE FILMS AMATEURS DE EXCURSIONES Y DE REPORTAJES

Plazo de inscripción: 18 noviembre 1959

III COMPETICION DE ESTIMULO

Plazo de inscripción: 13 enero 1960

IV Certamen de Films amateurs de excursiones y de reportajes

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

BASES

CONCURSANTES. — Podrán tomar parte en este Certamen los films amateurs impresionados directamente sobre película ininflamable, en cualquiera de los anchos de 16, 9'5 y 8 mm. y realizados por cineastas residentes en el territorio nacional, exceptuándose aquellos films que hubiesen sido presentados en anteriores concursos de la entidad organizadora.

TEMA. — El tema se considera suficientemente expresado en el título del Certamen. Interesa, sin embargo, aclarar que se estimarán como films de excursiones asimismo los de viajes, y que se calificarán unos y otros en este certamen siempre que, a pesar de revestir una leve forma argumental o una sintética intención documental, prevalezca en ellos el sentido de *impresión* excursionística o viajera. Téngase en cuenta que si un film se propone el análisis a fondo de un país, comarca, localidad o paraje, con la descripción de sus características geográficas y humanas, pasa a ser un film documental y no le corresponde el presente certamen, por lo que el Jurado considerará como no presentados aquellos films que estime como documentales. En cuanto a los films de reportajes, se entienden como tales aquellos que recojan las incidencias de un determinado acontecimiento, sin posibilidad momentánea de repetir su filmación.

INSCRIPCION. — Se fija un plazo para la inscripción de los films, que terminará el día 18 de noviembre de 1959 (tercer miércoles del mes), a las 20 h. Para efectuar la inscripción basta entregar, o enviar, a la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (calle Paradís, 10, pral. Barcelona), el *Sobre modelo oficial de participación*, que la propia entidad organizadora facilitará a quien lo solicite, y en el que deberá cumplimentarse el siguiente cuestionario mínimo:

- Título o lema.
- Nombre y señas del concursante.
- El número de bobinas y metraje total (recomendándose la máxima exactitud posible).
- Ancho de la película.
- La indicación "Color" o "Blanco y negro".
- La indicación "Sonoro banda óptica", si el film



Gráficos de Finlandia



El Presidente de la U. N. I. C. A. en Finlandia, Rannikko, (el de la derecha) conversa con Ingé, Presidente del comité de Dirección.



El Jurado Internacional, en plena actuación.



La cabina de proyección del Concurso, con sus entusiastas técnicos. En primer término, Stig Schubert, Secretario General.

está sonorizado por pista fotográfica impresa en el mismo; "Sonoro pista magnética" si lo está por pista magnética adherida a la misma película; "Discos" y revoluciones de los mismos, si debe efectuarse la sonorización con acompañamiento de discos fonográficos; "Micro", si debe emplearse micrófono; "Magnetofono", si debe efectuarse con cinta o hilo magnetofónico.

- g) La palabra "Relieve", si el film es en tres dimensiones, con indicación del sistema, o la palabra "Apaisado", si está impresionado en esta modalidad, y su sistema.
- h) La palabra "Debutante", en el caso de tomar parte por primera vez en un concurso y al solo efecto de la adjudicación del premio correspondiente.
- i) La marca del material virgen y de la cámara empleados.
- j) Compromiso de provisión de aparato proyector o sonorizador especial si el film lo requiere y en las condiciones que estas bases establecen.
- k) Si se desea utilizar proyector propio corriente, indicando su luminosidad, pasos y si es sonoro o mudo.

Los derechos de inscripción serán: Socios de la Sección de Cinema del C. E. de C., 35 pesetas; demás concursantes, 75 pesetas, por cada film.

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

ENTREGA DE LOS FILMS. — Con carácter improrrogable expirará el día 25 de noviembre de 1959, a las 20 horas, el plazo de entrega de los films previamente inscritos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para los "premios especiales" se admitirán ofertas de organismos oficiales, entidades, casas comerciales, particulares, etc., reservándose la entidad organizadora el derecho de aceptación tanto de los premios como de su propuesta de aplicación. Los premios aceptados por la entidad organizadora serán adjudicados por el Jurado independientemente de los de califi-

cación y de acuerdo con lo dispuesto por los donantes, y cuando esto no fuese posible, el premio será adjudicado libremente por el Jurado, salvo que el donante haya hecho constar su deseo expreso de que en su caso sea declarado desierto. Barcelona, septiembre de 1959.
Felipe Sagués, Presidente. — Carlos Almirall, Secretario.

III Competición de estímulo

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

BASES

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

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

INSCRIPCION Y ENTREGA DE FILMS. — El plazo de la inscripción y entrega de films expirará el 13 de enero de 1960 (segundo miércoles del mes), a las 20 horas. Los derechos de inscripción serán de 35 pesetas para los socios y de 75 pesetas para los no socios.

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

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

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

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

Barcelona, septiembre de 1959.

Felipe Sagués, Presidente. — Carlos Almirall, Secretario.

Fallo de San Sebastián

El fallo del III Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur, celebrado en San Sebastián durante el Festival de este año, es el siguiente:

Se declara desierto el Gran Primer Premio del Certamen "por estimar que ninguno de los films examinados representa un avance notorio sobre el nivel medio del Cine Amateur español".

Reportaje. — Primer premio: PARIS, de Víctor Monreal. Segundo premio: IBIZA, de Juan Albert.

Documental. — Primer premio: HIVERN, de Tomás Mallol. Segundo premio: desierto.

Gráficos de Finlandia

II



El Congreso de la U.N.I.C.A., que se celebra anualmente, junto con el Concurso. Cabecera de la mesa, con Rannikko en la Presidencia.



Las lindas japonesitas del Film "Die grosse Strasse".



Filmando a los cineastas durante una excursión

Fantasia. — Primer premio: desierto. Segundo premio: EL SECRETO DE UNAS HORAS, de Juan Pruna.

Abstracto. — Primer premio: EXP. N.º 1, de Joaquín Puigvert. Segundo premio: FORMA, COLOR Y RITMO, de José Mestres.

Argumento. — Primer premio: LA ESPERA, de Pedro Font. Segundo premio: EL REY, de José Luis Pomarón.

Películas presentadas: 18.

Jurado: Carlos Fernández Cuenca, Ana Mariscal, Luis García Berlanga y P. Félix de Landaburu.

III Festival Internacional de Mulhouse

Del 21 al 28 de noviembre se celebrará este Festival, que tiene la particularidad de no admitir aportaciones individuales, sino a través de los clubs. La inscripción está reservada a los clubs o agrupaciones de cine amateur, los cuales deben presentar precisamente tres películas, sin discriminación de formato ni de categoría. El total de puntos obtenidos determinará el club vencedor, a quien se entregará el "Challenge de la ville de Mulhouse". Además, se adjudicará un Oscar al mejor actor, a la mejor puesta en escena y a la mejor realización. La fecha límite de inscripción y envío de películas está fijada para el 15 de noviembre de 1959. Para información y envíos dirigirse al Dr. R. Benner, 2 rue de Zurich. MULHOUSE (Haut-Rhin). FRANCIA.

Reseña Internacional de la película etnográfica y sociológica

Aunque no se trate precisamente de cine amateur, dado su carácter específico, anotamos aquí la celebración de esta "Reseña" que, con la denominación FESTIVAL DE LOS PUEBLOS, se celebrará en Florencia del 14 al 20 de diciembre de 1959. Es promovido por el Centro Cultural Cinematográfico Italiano, en colaboración con el Centro Italiano para la Película Etnográfica y Sociológica, y bajo los auspicios del "Comité International Ethnographique", de París; la "International Sociological Association", de Londres, y el "Istituto e Museo di Antropologia et Etnologia della Università", de Florencia. La Secretaría del Festival reside en Roma, Vía Carlo Alberto, 8.

Jornadas Internacionales del film al servicio de la industria y el trabajo

Por tercera vez se celebrará esta manifestación en Amberes (Bélgica), en el mes de marzo de 1960. Se admiten films en 35 y en 16 mm. (con preferencia los de 35 mm.), pertenecientes a los siguientes grupos: Films utilizados como material de investigación industrial. Films de formación profesional o de enseñanza. Films de información industrial o técnica (excluidos los de publicidad). Films que traten de problemas humanos en el trabajo. Films que traten de la productividad o racionalización del trabajo. Para inscripción e información: M. Jacques Ledoux, la Cinémathèque de Belgique, Palais des Beaux-Arts, 23 rue Ravenstein. Bruselas.

El "Credo" en Salerno

En el Festival Internacional del 16 mms. de Salerno (XI), con participación de 297 films, ha sido premiado con la Copa Ciudad de Salerno, dentro de la Sección "Films científico-didácticos", el film amateur "Credo", del cineasta español Juan Capdevila. El Festival comprendía todos los aspectos del cine en 16 mm.: comercial (espectacular), científico, didáctico, televisión y cine amateur.

II Certamen "Club Urbis"

Se convoca este segundo certamen a celebrar en los locales del Club Urbis, de Madrid, del 14 al 19 de diciembre. Pueden inscribirse películas de carácter amateur en 8, 9'5 y 16 mm., realizadas por españoles o residentes en España. El plazo de inscripción expira el 30 de noviembre, y el de entrega de películas, el 10 de diciembre. Los premios son: "U" de plata al mejor film presentado; medallas de plata y de bronce, respectivamente, en cada uno de los tres géneros básicos; medallas de bronce a la mejor dirección, a la mejor fotografía en negro y en color, a la mejor interpretación masculina y femenina y al mejor guión. Dirigirse al Secretario del Jurado, Avda. de Menéndez Pelayo, 73. Madrid.

Rectificación

En la lista de premios especiales que se han adjudicado en el Concurso Nacional de Cine Amateur de este año (lista que se publicó en el n.º 37 de OTRO CINE, página 15), figuraba el premio "a los efectos especiales más justificados y expresivos", como cedido por "Cámara Club" de Sabadell, cuando en realidad lo fué por "Cine Club Sabadell".

I Concurso de Guiones de la S.C. Juventud Tarrasense

Se convoca para la utilización exclusiva de los cineastas amateurs de la propia entidad, pudiendo tomar parte todos los españoles. Se adjudicará un premio único de mil pesetas que el Jurado podrá sustituir por tres accésits de 250 pesetas. El plazo de admisión finaliza el 15 de septiembre. Solicítese bases a la entidad, calle S. Francisco, 52, Tarrasa.

Participación española en Cannes

En el XII Festival Internacional del Film Amateur celebrado en Cannes, ha sido adjudicada la Copa al mejor documental en 16 mm. al film "Hibrys", de Felipe Sagués, y un diploma con medalla especial correspondiente al 4.º lugar, al film de argumento "La Ventana", de Pedro Font. Además de estas dos películas fueron seleccionados y proyectados por el Festival los films españoles: "Jardín Zoológico de Barcelona", de J. Olivé; "Encajes de bolillos", de Emilia M. de Olivé; "Amanecer del alma", de Carlos Vallés; y "La gota de agua", de Juan Pruna.

El Gran Premio del Festival se concedió a la película belga "Anna la bonne", de M. Kumel. El premio a la mejor selección extranjera fué adjudicado a Italia.

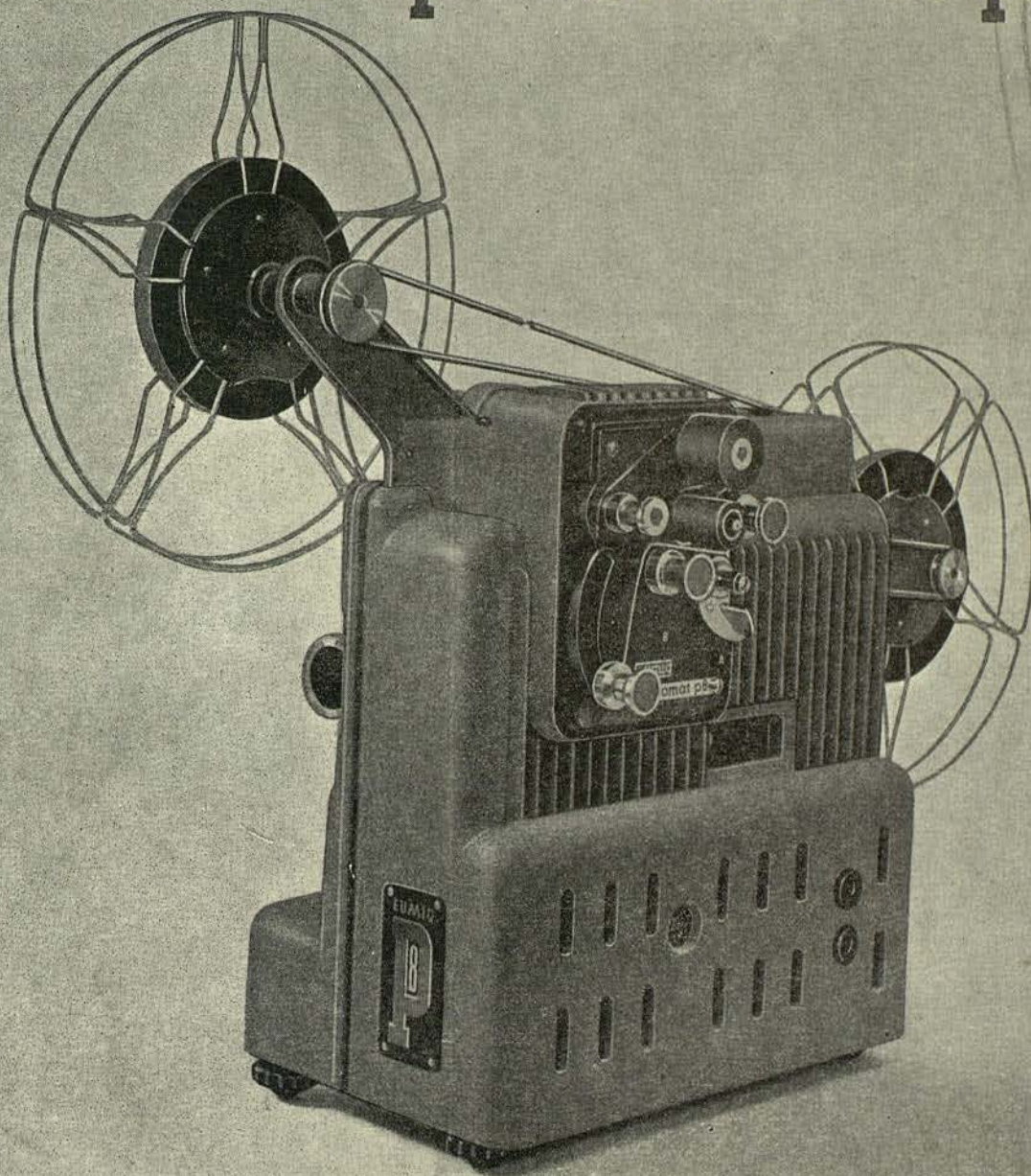
La selección italiana en Barcelona

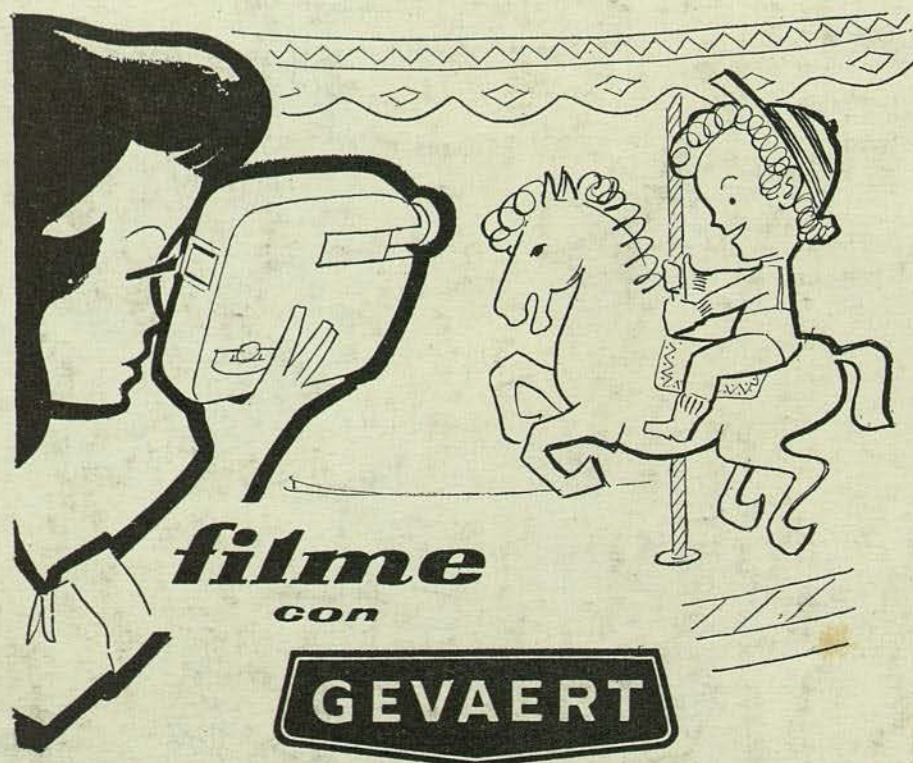
OTRO CINE ha ofrecido a sus suscriptores y colaboradores de Barcelona y provincia una proyección de las películas que han representado a Italia en el Concurso Internacional U. N. I. C. A. (Finlandia) y en el Festival de Cannes, con la presencia del autor de una de ellas, y destacado miembro del Cineclub de Bérgamo, Achile Rota. Esta velada ha tenido lugar el día 18 de septiembre con el presente número en prensa, de modo que nos vemos obligados a demorar el más amplio comentario que merece para el próximo número. Avanzamos que algunos de dichos films, por gentileza del señor Rota, serán proyectados en sesión pública a mediados de octubre y a cargo de la S. de C. A. del C. E. de Cataluña.

locales
Pueden
6 mm.,
azo de
de pe-
lata al
respec-
medallas
n negro
enina y
da. de

eumig p 8

phonomat p 8





y asegurará el éxito
de sus películas

8 mm.
9½ mm.
16 mm.

