

otro cine

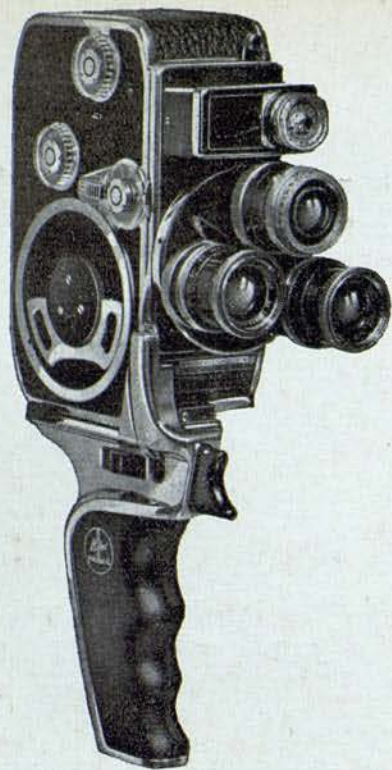
AÑO XI - 1962 - N.º 54
MAYO - JUNIO



Bradford
Dillman en
"FRANCISCO
DE ASIS"
de Michael
Curtiz
(20th Century Fox)

AL SERVICIO DEL CINE AMATEUR Y DEL BUEN CINE PROFESIONAL

Filmoteca
de Catalunya



Cámara Paillard-Bolex

Modelo D8L

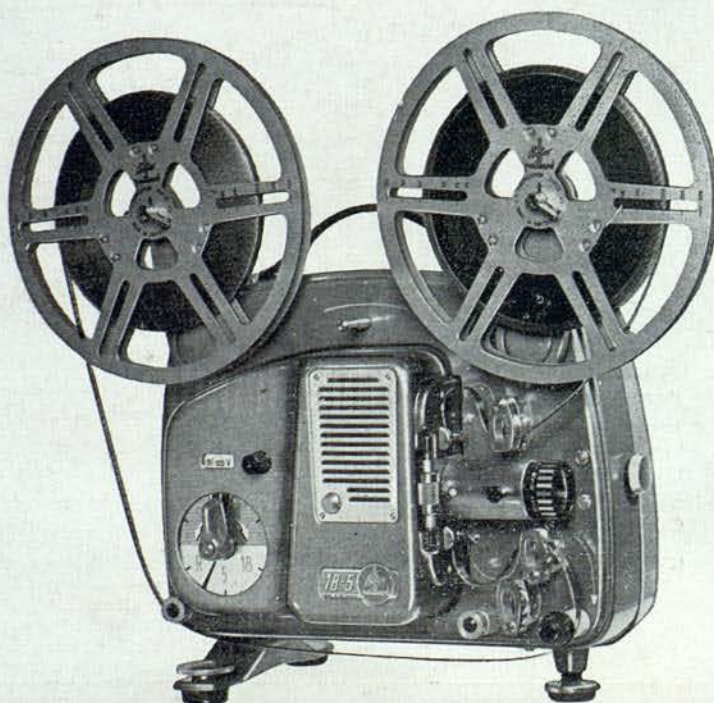
La más perfeccionada de las cámaras de bolsillo. Fotómetro incorporado, célula detrás del objetivo de toma de vistas. Cadencias de 12 a 64 imágenes/seg. Obturador variable. Marcha: normal, continúa e imagen por imagen. Visor de campo variable para focales de 12,5 a 36 mm. Carretes de 7,5 metros de película "doble ocho"

PAILLARD-BOLEX

Proyector Paillard-Bolex

Modelo 18-5

El proyector 18-5 es un aparato que posee una cualidad única en el mundo: su sorprendente marcha lenta de 5 im/seg. sin centelleos, sin riesgo de quemar el film, sin modificar el enfoque ni el encuadre. Esta cadencia le permite "paladear" las escenas agradables, analizar los movimientos de un objeto, obtener marchas lentas, todo ello con una apreciable economía de film.



DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL MUNDO

FilmoTeca
de Catalunya



MAS VOTACIONES = MAS LISTAS

AÑO XI - Mayo - Junio 1962 - N.º 54

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración

Calle Paradís, 10 - BARCELONA (2) - Teléfono 221 93 85

Redactor - Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA

Redactor adjunto:

Juan Ripoll Bisbe

Impreso en: GRÁFICAS VICA, Muntaner, 355 - BARCELONA

Grabados FOTOGRAFADOS IBERIA, Ferlandina, 9. BARCELONA

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 221 41 86

Depósito legal B. 2102. - 958

Sumario

Portada — «San Francisco de Asís» de M. Curtiz.**Editorial** — «Más votaciones = más listas».**Artículos** — José Palau «Una obra maestra del cine japonés: La isla desnuda».

Juan Ripoll «La utilización de la música en el cine».

J. López Clemente «Alain Resnais, documentalista».

Manuel P. de Somacarrera, «El cine, panteón de la Historia. Cleopatra antes de Liz».

Ingmar Bergman, «Sobre el guión».

Agustín Contel. «El guión».

Crítica e**Información** — M. P. de S. «Francisco de Asís, un gran film biográfico de Michael Curtiz».

José Torrella. 1 - «El premio de cine Ciudad de Barcelona» 2 - «La V Competición de Estímulo».

J. Angulo «Tomas nocturnas en color».

D de C. «Instrucciones para las vacaciones en Viena - UNICA».

C. Almirall, «Donde hay algo que filmar en mayo y junio».

Diversos — J. R. «Mosaico de la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt».

«Las listas de Sight and Sound».

«El cine nuevo según Juan Miguel Lamete».

M.ª Asunción Vilella «La luna en mi tejado».

(Un guión para un cineasta)».

«Estatutos de la UNICA» (continuación).

Secciones — «El pez grande enseña al chico» — «Papeles de cine — «Ultima hora técnica» — «Nombres nuevos del cine amateur». — «El cine amateur en su salsa — «El cineísta, su mascota y su característica». — «Atención a los Concursos».

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 — BARCELONA (2)	Teléfono 221 93 85
Un año (6 números)	150 Ptas.
Suscripción de protector	300 »
Extranjero	240 »
PRECIO DE VENTA DEL EJEMPLAR	30 »

SIMULTANEAMENTE al artículo de nuestro compañero José Palau que publicamos en el número de enero-febrero y en el que se comentaba la votación convocada por la Cinemateca Belga en 1958, la revista inglesa «Sight and Sound», del British Film Institute, hacia público el resultado de una encuesta suya entre críticos de diversos países para señalar las diez mejores películas de la Historia del Cine.

Es la segunda vez que «Sight and Sound» realiza esta encuesta, a diez años de distancia, siendo curiosa la comparación de los resultados obtenidos en 1962 con los que se obtuvieron en 1952. Y también con los de la Cinemateca Belga en 1958.

Aunque conviene no perder de vista, como señala Juan Cobos (uno de los votantes para Londres) en «Film Ideal», que los consultados por Bruselas eran historiadores, y de una cierta edad, mientras que «Sight and Sound» consultó a críticos, muchos de ellos bastante jóvenes — el propio Cobos entre ellos —, a los que las obras clásicas predominantes en la lista de Bruselas, vistas hoy, han dejado bastante fríos.

Creemos que, tanto o más que la edad, pesa en los votos de Bruselas el hecho de tratarse de historiadores, que prescinden del juicio subjetivo actual respecto a una obra clásica para atenerse a la importancia que asumió en su día dentro del movimiento evolutivo de un arte y que permanece inmutable en la Historia del mismo. (En la encuesta de Bruselas se hablaba precisamente de obras «importantes» más que de obras «mejores».)

Así Cobos cree en la posible desaparición de «Acorazado Potemkin» en las listas de «mejores» que se produzcan dentro de otros diez años. Pero también es posible que siguiera ocupando el primer lugar — o uno de los primeros — en una lista elaborada con los votos de historiadores, porque la trascendencia de aquella obra en su momento histórico no puede menoscarla el curso del tiempo con la superación de sus valores.

Algo de lo que podría ocurrir en una encuesta sobre la importancia de los inventos, en la que las generaciones de la época nuclear podríamos vernos sorprendidas si resultara encabezada con el primitivo ingenio de la rueda.

Estas consideraciones aparte, seguimos creyendo con José Palau en la fragilidad de tales votaciones, que sorprende ver aplicadas precisamente al Cine, cuya «minoría de edad» (en relación con las otras artes) y lo vertiginoso de su evolución hacen difícil y arriesgado establecer valoraciones casuísticas.

Las propias listas de «Sight and Sound» ofrecen una demostración clarísima de la relatividad cambiante de esos juicios. La película que ocupa nada menos que el primer lugar en la lista de 1962, «Ciudadano Kane», no alcanzó siquiera el último en la lista de 1952, cuando la sensacional revelación de Orson Welles contaba ya once años. ¿Qué explicación puede tener esto?

Una obra maestra del cine japonés:

LA ISLA DESNUDA

EL arte es consubstancial al hombre. Con eso se quiere decir que en donde sea que él se encuentre se tiene la seguridad de encontrar productos artísticos. Huellas y testimonios de una actividad artística se dan en los tiempos más remotos de la historia, de la misma manera que los hallamos en el seno de las sociedades más primitivas. Pero esta afirmación que vale, sin exclusiones, para todas las artes milenarias, no cuenta, claro está, en el caso del cine, al que sin embargo incluimos hoy dentro del círculo de las Bellas Artes.

Ciertamente, el cine no es consubstancial al hombre, en el sentido que lo decimos de las otras artes, las cuales no dejan de acusar su presencia tan pronto como el hombre se afirma como tal. Palabras éstas que pueden ser ociosas, tan evidente es lo que anuncian, pero que nos parecen las indicadas para llegar a la siguiente afirmación: el cine es un arte occidental. Tal afirmación no tendría el menor sentido respecto a cualquiera de las otras artes. Es occidental en el sentido de que su génesis y su desarrollo sólo se explican en función de unas coordenadas culturales que son prerrogativa de nuestra civilización. Porque se trata de un arte que, a diferencia de las demás, únicamente fué posible a partir de cierta etapa en el desarrollo de un pensamiento técnico íntimamente vinculado al genio y figura de la civilización de Occidente.

Ahora bien; estas prerrogativas culturales de signo occidental van dejando de pertenecernos en exclusiva a medida que los pueblos de color nos imitan, cuando no se asimilan nuestras formas de pensar, por lo que la técnica pasa a ser patrimonio también de pueblos que habían permanecido fuera de nuestra órbita cultural. Y como consecuencia de esta irradiación de la técnica, el cine está resultando igualmente universal. Constatación histórica que no invalida lo dicho sobre sus orígenes. Tanto es así, que, un cine tan importante como el del Japón — el más importante fuera de Europa y América — únicamente fué posible porque allí estudiaron y copiaron durante mucho tiempo a los cineastas americanos, rusos y alemanes.

Aclarada esta situación, ningún inconveniente ha de haber en reconocer que con el tiempo los cineastas japoneses fueron emancipándose de las lecciones iniciales, para crearse estilos propios, pero, de todos modos, habría mucho que decir sobre la existencia de un cine autóctono japonés. Y es que, no debemos olvidarlo, las bases del lenguaje cinematográfico, en lo que éste tiene de más fundamental, dependen en for-

El cine, arte occidental, va resultando universal — El film más «japonés» que se conoce en Occidente. — Sin palabras, porque no precisa de ellas — Su antecedente europeo: «Hombres de Arán», de Flaherty.

ma directa de la mente occidental; de nuestra manera genuina de pensar, con las derivaciones que esta manera tiene en el campo de la técnica aplicada. Por decirlo gráficamente: tan cierto es que las artes plásticas niponas afirman, frente a las occidentales, una originalidad total, como que las películas de aquel país deben mucho a las nuestras. Los críticos han podido rastrear, en una obra como «Rashomon» influencias directas de conocidos cineastas europeos.

No obstante, hechas estas observaciones, justo es decir que una obra como «Rashomon» vino a revelarnos un cine japonés. Porque sobre una base común, los japoneses — estos alemanes de Oriente, como decía el rumano Panait Istrati — han logrado constituir una escuela nacional con rasgos propios. Pues bien; dichos rasgos resultan aún más acusados en «La isla desnuda», de Kaneto Shindo, lo que permite decir que ésta es probablemente la más «japonesa» de cuantas películas se han exhibido en Occidente. Película notable en todos conceptos, resultaría interesante aunque únicamente fuese por eso, por lo que nos instruye con respecto a un cine japonés.

Kaneto Shindo empezó como decorador; después fué guionista y más tarde ayudante de dirección. En Europa era conocido por «Los niños de Hiroshima». Con «La isla desnuda» ha logrado una obra maestra. Procediendo con un clasicismo sin concesiones elaboró una obra austera, sobria, intensa, profunda, que en nuestras latitudes acaso no tenga más precedente que el cine de Flaherty. El tema: los trabajos y los días de unos seres viviendo de las miserables cosechas que es posible obtener en una isla desierta de la que ellos son los únicos huéspedes. El film exhibe una existencia increíblemente primitiva. Viene a ser un poema grave sobre el esfuerzo del hombre en la tierra.

Inmensos paisajes de mar y cielo captados con un grafismo expresivo de singular pureza. La isla ingrata, desnuda, cobija un matrimonio y sus dos hijos; cuatro seres que viven allí una existencia de robinsones. Lo más valioso: el agua. Veinte veces al día hay que subir el precioso líquido a la cumbre, en donde la escasa tierra laborable permite las cosechas con que subsistir. El precio infinito del agua se lee en los rostros extenuados, en los pies exhaustos del hombre y la mujer subiendo cuesta arriba los pesados cubos. A la fuerza obstinados en una labor cotidiana que se desenvuelve en medio de una vida silenciosa cuyo ritmo monótono pesa y abrumba. Los niños asisten a la escuela y la familia, muy de vez en cuando, va a la ciudad a vender la cosecha y, de paso, asistir a las



fiestas locales. Breves distracciones en esta existencia intemporal que transcurre íntegramente en la isla.

Como si Kaneto Shindo se hubiese propuesto alcanzar la máxima pureza de un lenguaje concentrado, desprovisto de cualquier aliciente que viniera a halagar los sentidos, un lenguaje desnudo como la misma isla, el film es en blanco y negro y sin palabras. Sí, sin palabras. Pero la ausencia de la palabra en este film reciente no obedece a ninguna estética deliberada que abrigara el propósito de reivindicar los derechos de un viejo cine para siempre caducado. No; el silencio dimana aquí del asunto. Se trata de restituírnos la imagen exacta de una existencia elemental que se explicita toda en aquel repertorio de gestos que constituyen el lenguaje humano ajeno a Babel. Lenguaje corporal, plástico, instintivo y expresivo en el que el hombre se manifiesta y se comunica; lenguaje que subsiste, textual, después de la dispersión que dió lugar a las lenguas diferenciales. Lenguaje suficiente para comprender las vivencias de los personajes que tenemos a la vista. Trabajos, comidas, baño nocturno, muerte e incineración del cadáver, todo contado con

una aparente objetividad que es la máscara detrás de la cual se esconde un lirismo contenido.

Es indudable que los propósitos de Kaneto Shindo fueron primordialmente artísticos pero apuntan también a la documentación etnográfica y a la información social. Documentación etnográfica, por cuanto el film es un valioso documento sobre unas formas de vida rudimentarias que aún subsisten en nuestro planeta. Y no cabe pensar que sean propias del Japón, sino que se repiten en todos los ámbitos de la tierra. Y luego existe sin duda una preocupación de tipo social, por cuanto es evidente que el cineasta japonés no ha procedido fríamente como un «reporter» que trata de obtener imágenes fotográficas, sino que detrás de unos ojos que ven — ¡y con qué agudeza! — se adivina un corazón que se conmueve ante tanta miseria y tanto abandono. Arte, etnografía, ética social, todo co-existe en «La isla desnuda», sin que ninguno de tales propósitos venga a perturbar el sano equilibrio de esta obra cinematográfica que precisamente se impone a nuestra admiración por su rara perfección. Esta cualidad es lo que permite hablar, como lo hemos hecho, de clasicismo.

Poco sabemos del cine japonés, pero es muy probable que «La isla desnuda», más que «Rashomon» y «La puerta del infierno», testimonie en favor de un esfuerzo hacia una escuela que, emancipándose más y más de las lecciones iniciales, aprenda a pensar y a sentir por su cuenta, para demostrarnos hasta qué punto otra raza es capaz de reinventar el cine.

Si el éxito del artista estriba en conseguir la perfecta concordia entre la idea y el modo de expresarla, cabe decir que el autor de «La isla desnuda» al tratar un tema tan simple en un estilo tan desnudo, ha dado en el clavo. Nos suministra una preciosa lección en la que leemos la sinceridad de un artista que, si es lúcido en sus propósitos, es también maestro en su oficio. Pensamos en los amateurs. ¡Cuántas enseñanzas a tener en cuenta, considerando la magistral lección de cinematografía que representa una película de esa clase! Ya la verán, pues se exhibirá en España.

Esta película ha sido distinguida con el premio "San Gregorio" en la VII Semana Internacional de Cine Religioso, en Valladolid



Juan Ripoll

La utilización de la música en el cine

LOS problemas referentes a la música y el cine han promovido muchas discusiones y han hecho correr ríos de tinta, como lo prueba la abundante bibliografía que ya existe sobre el tema. Mario Verdone reseñaba, quedándose corto, cerca de 150 obras, entre libros y artículos importantes, en 1950; lo cierto es que se ha escrito mucho sobre el particular, y algunas de estas obras han quedado ya consagradas como clásicas en su género. Desde el ya lejano «Film Music», de Kurt London, en 1936, hasta la «Défense et illustration de la musique au cinéma», de Henri Colpi — por citar uno de los últimos libros publicados sobre el tema —, se cuenta hoy con una extensa documentación que no es lícito desconocer si se quiere profundizar en el análisis del problema.

No es de extrañar que el interés que despierta este enfrentamiento del cine y la música diera origen a un festival especializado dedicado al estudio de sus relaciones recíprocas, ya que el tema lo justifica por entero y da de sí lo suficiente para mantener un alto nivel rayano en la expectación. Tras unos primeros ensayos, esta manifestación especializada ha cristalizado de una manera definitiva en el Certamen de la Música y la Danza en el Cine que el Comité Internacional del Cine Educativo y Cultural (CIDALC) viene celebrando anualmente en Valencia, ciudad que este año ha vivido la V edición de dicha manifestación.

No interesa ahora analizar el Certamen en sí — que ya ha habido ocasión de hacerlo —, sino referirse a la mesa redonda en él celebrada y que tuvo por tema el enunciado que encabeza estas páginas: «La utilización de la música en el cine». Interesante tema, en verdad, e interesante su desarrollo en dicha mesa redonda; pero, quizá, demasiado limitado. Tanto por la importancia del asunto a debatir como por los antecedentes existentes, un perfecto y profundo estudio del problema hubiera exigido la presencia de un amplio contingente de especialistas — tanto músicos, como realizadores y críticos — que no se limitaran a la exposición de frías y largas ponencias, cuando no de puntos de vista meramente personales, sino a un diálogo fecundo y apasionado sobre los distintos aspectos que el asunto presenta. Y, en todo caso, estas conversaciones hubieran debido quedar insertas en el cuadro general

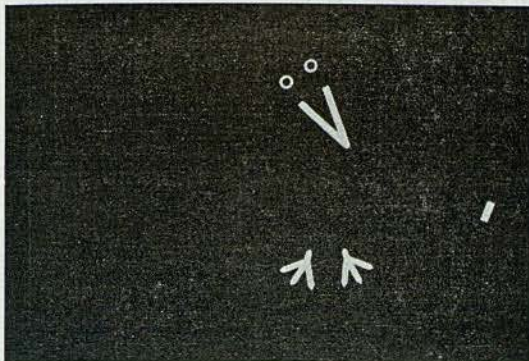


de los estudios ya existentes, prosiguiendo una labor ya comenzada más que pretendiendo comenzar una nueva sin demasiado orden ni concierto.

Cierto que se contó con tres nombres importantes, por no decir ilustres: Georges Auric, Carlos Fernández Cuenca y Miguel Asins Arbó. Pero faltó contraste, espíritu de polémica y, ante todo, una clara visión de las constantes estéticas que debieran regir la discusión, demasiado limitada a visiones históricas, de experiencia personal y de tipo mecánico, que, si bien interesantes en todo momento, aportaron poco a una documentación universal que pudiera representar un apreciable avance.

El veterano Georges Auric recordó sus primeros años de trabajo para el cine, cuando, en los primeros tiempos del sonoro, al compositor se le presentaban enormes problemas técnicos que parecían insolubles. Pero poco a poco, el músico de cine ha ido adquiriendo una personalidad propia hasta conseguir expresarse a través de un medio tan válido como los más tradicionales. El compositor debe trabajar preferentemente ante el film acabado, a fin de conocer con toda exactitud la duración de cada secuencia, y debe tratar de salvaguardar su independencia estableciendo una colaboración con el director desde el primer día, a fin de evitar una intervención desconsiderada del mismo en su labor.

El compositor español Asins Arbó hizo referencia a la tradición del género lírico en España, y a la necesidad de que el músico contemporáneo se exprese a través de un medio contemporáneo como es el cine. La técnica cinematográfica impone algunas condiciones al compositor, que no puede trabajar libremente como en la composición sinfónica, pero que en cambio pueda hallar una ayuda inestimable en un buen director con el que se comente; hizo mención de su trabajo con Ferreri, quien para «El cochecito» incluso le indicó la instrumentación a emplear, y dijo como en otra película con él — «Los chicos» — con la música trató de expresar el mundo interior de sus cuatro protagonistas. La importancia de la música en el film está en razón directa a su poder expresivo, pero debe tenerse en cuenta el evitar la saturación por un exceso de la misma. Habló también de las dificultades que representa la grabación, sobre todo en España, debido



El mundo mágico de Mac Laren representa una aportación original al problema del cine y la música. Un plano de «Le Merle».

a la falta de estudios que permitan la proyección simultánea del film, y que obligan a grabar guiándose por el cronómetro.

Fernández Cuenca, por su parte, hizo una minuciosa exposición histórica de la evolución de la música de cine, detallando los antecedentes del cine sonoro y las primeras apariciones de partituras originales para la pantalla, con las aportaciones de Saint-Saëns, Mascagni, Pizzetti o Satie. La irrupción del cine sonoro iba a permitir el florecimiento del film musical en sus múltiples variantes y la incorporación de los grandes solistas a la grabación de las bandas sonoras, con la consiguiente difusión de la música antes reservada sólo a los melómanos. La irrupción del jazz y la presencia en algunos films de la música concreta y del dodecafonismo abren, sin duda, nuevos y amplios horizontes a la incorporación de la música en el cine.

Un aspecto no menos interesante fue el estudio de la función de la música en los films de animación, que con tanto calor expuso el compositor checoslovaco Vaclav Trojan con la ayuda de Antonín Brousil, de la Academia de Ciencias de Praga.

Al final surgieron varias ideas y sugerencias de gran interés. Por ejemplo, Fernández Cuenca propuso la redacción de una discografía cinematográfica; el presidente, Moróder, anunció la creación de una discoteca de la misma índole; Charles Ford, por su parte, indicó como en las Filmotecas se proyectan los films mudos sin música de ninguna clase, cuando en la época muda estas proyecciones eran ilustradas musicalmente, y sugirió un hipotético servicio de préstamo de dicha discoteca a las Filmotecas que lo solicitaran para acompañar sus proyecciones; finalmente, Antonín Brousil pidió, con muy buen acierto, que se ampliara en lo sucesivo el alcance de tales conversaciones para referirlo al empleo total de la banda sonora, incorporando a ellas a señalados especialistas para la realización de un acabado estudio técnico-práctico sobre el tema.

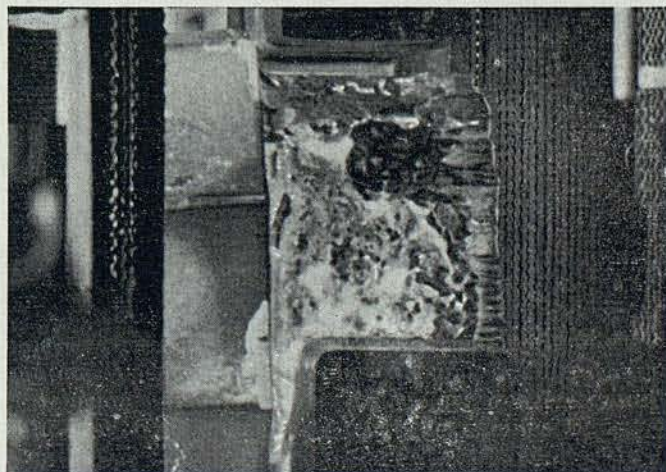
Un tema realmente rico, pero por el momento más bien pobre, pues hay otro asunto que es primordial y que no se halla resuelto: la mediocridad de las proyecciones. Parece ser, a la vista del material exhibido, que por el mundo no se tienen ideas demasiado claras sobre la utilización de la música en el cine, toda vez que tanto realizadores como compositores se limitan a hacer films con música encima o, a lo sumo, evocaciones biográfico-musicales por medio de imágenes.

Es el problema de siempre. Con el color, por ejemplo, ocurre algo parecido: ya es un tópico hablar de cine «coloreado» y de cine en color. Tampoco se trata aquí de hacer cine con música, sino de lograr una correlación imagen-música (o, mejor, imagen-sonido) válida en todo momento. Aparte de algunos films de Mac Laren ya conocidos («Le merle», «Serenal», «Blinkity Blank»...) sólo fueron dos documentales industriales alemanes los que aportaron algo de interés: «Technik und Jazz» (por cierto, primer premio del Certamen) y «Hafenrhythmus». Lo demás, si no del todo mediocre desde el punto de vista cinematográfico, sí fue nulo desde el filmico-musical.

Ante esto, uno piensa si no sería posible la incorporación al Certamen del cine amateur internacional, previa una rigurosa selección, puesto que en él el campo de la experimentación es amplio y a menudo las ideas del cineísta amateur son dignas de ser tenidas en cuenta. Teniendo como meta un festival especializado, no se haría esperar a buen seguro un notable contingente de films que aportaran nuevas búsquedas al binomio cine-música, y ofrecieran ideas para su discusión.

Porque hay otra cuestión a tener en cuenta: la de no desvincular las proyecciones de las conversaciones, que tienen que ir estrechamente ligadas, y que en cambio en la práctica van cada una por su lado, no sólo en perfecta indiferencia sino aun contradiciéndose. También es éste un mal crónico de todas aquellas manifestaciones que quieren abarcar las dos cosas, pero el hecho de la insistencia en este divorcio no exime de la necesidad de acabar con él.

En suma, un tema apasionante e ilimitado, que merece ser tratado con esmero y con el cual puede hacerse una crucial aportación al desarrollo de la estética cinematográfica. Es de esperar que la Comisión Ejecutiva del Certamen CIDALC así lo aprecie y haga todo lo posible por lograrlo.



El documental alemán «Hafenrhythmus» contiene unos efectos acústicos que reemplazan a la música.

ALAIN RESNAIS

DOCUMENTALISTA

El éxito grande de «Hiroshima mon amour», película que se expresaba en un lenguaje completamente original y fuera de los cauces corrientes, amplió la nombradía que ya disfrutaba Alain Resnais, su autor, y nunca con más propiedad que en este caso podemos emplear la palabra autor aplicada al cine, porque la posición de Resnais es la de un verdadero autor, la de un creador que, como se ha dicho un tanto vulgarmente, escribe con la cámara. El concepto de Resnais es más total: no sólo escribe con la cámara, sino que lo hace también con la música, con la literatura y con el montaje, utilizando estos elementos creadores de una manera absolutamente original, pues todos ellos sin dejar de ser factores aislados, con peculiaridades de expresión propias, se funden, influyéndose mutuamente, por arte de Resnais, y dando lugar a una nueva forma expresiva, que sólo adquiere su pleno sentido al proyectarse en la pantalla, transmitiéndose con eficacia similar a través de imagen y sonido.

Antes de «Hiroshima mon amour» y de «L'année dernière à Marienbad», las dos obras que, siendo todo su bagaje hasta hoy en el campo de largo metraje, le han proporcionado dos grandes éxitos, Alain Resnais era conocido como documentalista, documentalista eminente. La fama que da el documental, si es que realmente puede darla, es de corto vuelo. El documental, de tener alguna transcendencia, lo es en un círculo reducido de entendidos y aficionados. A veces entre intelectuales y artistas. Resnais entró por la puerta grande en el cine profesional consiguiendo un «Oscar» para «VAN GOGH». Este documental cayó por sorpresa en el terreno del documentalismo francés y suscitó apasionadas controversias en el ambiente soporífero en que se desenvolvía este género en el país vecino. A partir de entonces, y por una serie de complejas circunstancias, el documental francés cobra nuevo impulso y se convierte en pocos años en uno de los más atractivos que actualmente existen. Es cierto que la Ley de Ayuda de 1951 favoreció esta expansión, con la concesión de primas a los cortometrajes de calidad, pero también influyó el auge que de pronto cobraron los films sobre arte, a cuya moda contribuyó, no en pequeña medida, el éxito de «VAN GOGH»

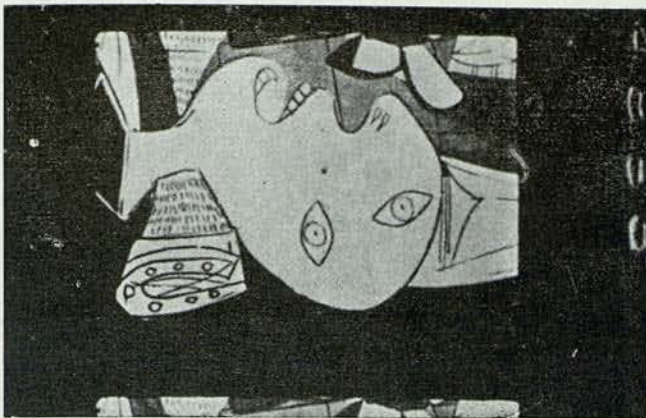


«Les statues meurent aussi» (Arte negro)



y los nuevos horizontes creadores que se podían abarcar apoyándose en la obra y la vida de algunos pintores. A estas circunstancias se unía la de que, a finales de los años cuarenta, el documental en Francia se hallaba a la busca de un lenguaje y de un estilo cinematográfico renovador. Se imponían nuevos métodos de producción, empezándose por conceder una total confianza a los realizadores, en cuyo talento se confiaba. En el caso de Alain Resnais y Pierre Braunberg esta confianza era ya certeza, pues el director había realizado anteriormente el film sobre Van Gogh en 16 mm., como amateur, y el productor Braunberg se limitó a pedir a Resnais que lo repitiera en 35. La ecuación realizador-productor es, por lo general, un tanto especial. Las relaciones entre uno y otro no son siempre cordiales. Existe con frecuencia una desconfianza mutua y hasta una cierta hostilidad. Sólo algunos productores supieron en Francia, y por lo que al documental concretamente se refiere, que es lo que ahora nos importa, superar con talento, generosidad y afición, este clima nada favorable a la creación de obras de alguna transcendencia. Estos productores y los creadores de que supieron rodearse para una colaboración que había de dar espléndidos frutos, tuvieron voluntad de lucha y ánimo para hacer posible sus aspiraciones en favor de un documentalismo de calidad.

En este clima propicio aparece «VAN GOGH». Con este film se vislumbra la posibilidad de poder dramatizar vidas y leyendas de artistas. Hasta este momento el documentalista de películas de arte más conocido mundialmente es el italiano Luciano Emmer, pero los films de éste tienen una aspiración más crítica que dramática. Se limitan a la interpretación externa, por decirlo así, de los cuadros y de la anécdota que ellos nos refieren y se mantienen al margen de la vida de sus creadores. Presentarnos, en cambio, el aspecto humano del atormentado pintor holandés, es lo que acomete con éxito Resnais en «VAN GOGH». El artista, y como consecuencia sus cuadros, cobran de pronto un interés nuevo, que viene a acrecentar el que ya tienen como obras de reconocido mérito artístico. Como más tarde sucederá en «Hiroshima mon amour», la música provee en este caso una base para el montaje, como textura sobre la que tejerá Resnais sus imágenes. La inquietud nueva que aportará al concepto del montaje, en el que es especialista consumado, como se hará palpable en obras posteriores, ya se vislumbra en este film.



Dos críticos de arte colaboran en el guión: Robert Hessens y Gaston Diehl. Ambos figurarán luego, por separado, con Resnais en los films «GUERNICA» y «GAUGUIN», respectivamente. El drama del pintor Van Gogh está expresado a través de los elementos que se hallan en sus lienzos y la continuidad de este drama está conseguida mediante una técnica eficaz y rigurosa de panorámicas, travellings y cambios de planos, orquestados por un montaje que se acompaña al latir de la vida que se nos cuenta y al comentario musical. En cambio el texto hablado queda por bajo del lirismo y de la fuerza expresiva de imagen y música.

«GUERNICA» y «GAUGUIN» son los documentales sobre arte que realiza a continuación Resnais. Con el primero pretende «EXPRESAR UN FENÓMENO SOCIAL A TRAVÉS DE UNA SECUENCIA VISUAL». Partiendo del cuadro de Picasso, que se conserva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y mediante el empleo de recortes de periódicos, grafiti, y otros recursos, da las sucesivas etapas del proceso de creación seguido por el pintor en la realización de esta obra. La preocupación literaria para los textos y diálogos de sus obras, cuyo punto culminante alcanzará en «Hiroshima mon amour», aparece por vez primera en «GUERNICA», con la inclusión de un poema de Paul Eluard recitado por María Casares.

Con «GAUGUIN» vuelve Resnais al tema que tanto éxito le proporcionó en «VAN GOGH».

No hacía aun mucho tiempo que Resnais, cuando filmaba todavía como amateur en 16 mm., había sentido una inclinación repetida de filmar pintores jóvenes desconocidos, como Goetz, Labisse... Con «GAUGUIN» aborda de nuevo un tema pictórico, o mejor, una peripecia humana de arte, a través de los lienzos de este artista y de sus propias cartas, que sirven de comentario al itinerario del pintor por París, Bretaña, Tahití. El interés humano por Gauguin queda subrayado en estas nuevas imágenes de Resnais, que lejos de desmerecer con relación a las dedicadas a Van Gogh, están cuando menos a la misma altura que aquellas, si bien el dramatismo de la vida de Gauguin, queda más diluido en la lejanía del ambiente polinésico.

No volverá a insistir Resnais en películas sobre pintura aunque las considera de gran interés, a condición de que la obra y el pintor ofrezcan al documentalista suficientes elementos dramáticos para poder hacer un film realista con los cuadros y no una obra abstracta, fría, aunque más o menos perfecta. En esta línea hemos creído siempre que se encuentra la mejor posibilidad de «re-creación» de las obras pictóricas

cas que en el silencio de los museos esperan adormiladas la cámara que las dé nuevo aliento.

Por entonces Resnais considera ya el cine como una obra personal, de vocación total, a la que se puede infundir, igual que a una obra de arte, el propio aliento creador. El director puede ser como un novelista o un pintor, un artista con una firme convicción estética. Su primer film amateur se basa en un tema del actor Gaston Modot. A los veintiún años ingresa en el IDHEC, o Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, de París, para diplomarse en la especialidad de «Montaje». Pero a poco más de un año, abandona el centro de enseñanza, siguiendo en este caso el ejemplo de muchos artistas que abandonaron las aulas de las Academias o Escuelas docentes para seguir su propio destino. En este caso, como algunas veces ocurre (en nuestro país: caso de Solana abandonando la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; caso de Bardem, abandonando el IIEC), el disidente es joven que vale y se abrirá camino. Se contrata como ayudante de montaje y dirección con Nicole Vedré, para el film «París 1900». Alterna la ayudantía posteriormente a las órdenes de otros directores, con la realización de las películas en 16 mm. a que nos hemos ya referido, hasta que le llega la oportunidad de «VAN GOGH». El joven Resnais se afirma, con la práctica y con su exigencia formal, en la convicción de que se ha de realizar un cine disciplinado en sus leyes y riguroso en la forma, como pueden serlo la poesía o la música. El documental le sirve de inapreciable medio para cotejar ideas, afirmar teorías y contrastar éstas con la ejecución práctica de las mismas. Marcha con paso firme, pero aún ha de pasar por la experiencia de un nuevo documental, en la línea de relación «arte-realidad social» de «GUERNICA». Se trata de «LES STATUES MEURENT AUSSI», film de encargo sobre el arte negro, que rueda con material obtenido en los museos y en las colecciones particulares. Colabora con él esta vez un director y escritor, Chris Marker. De esta colaboración saldrá Resnais afirmado en la necesidad de una disciplina literaria que considerará cada vez más como elemento inseparable de un cine serio e importante. La tesis, un tanto problemática de cómo el arte primitivo degenera en contacto con la civilización europea, es desarrollada por ambos directores, en «LES STATUES MEURENT AUSSI», valiéndose a menudo de símbolos e imágenes satíricas, algunas hasta irreverentes, que obligaron a las autoridades francesas a prohibir la exhibición de este film, que había sido galardonado con el premio Jean Vigo.



Arriba: «Guernica» (Expresar un fenómeno social a través de una secuencia visual).

Abajo: «Toute le memoire du monde» (Biblioteca Nacional de París).

*De heroica cantinera... a Mariscala del Imperio, Duquesa de Dantzing,
casi Reina.*

AGATA FILMS
PRESENTA

SOFIA
LOREN

ROBERT
HOSSEIN



MADAME SANS GÊNE

ANALIA GADE • LAURA VALENZUELA • JULIEN BERTHEAU
ENRIQUE AVILA • TOMAS BLANCO • FERNANDO SANCHO
MARINA BERTI • GABRIELLA PALLOTTA

DIRIGIDA POR
CHRISTIAN JAQUE

TECHNIRAMA 70^{mm} • TECHNICOLOR

UNA COPRODUCCION ESPANO-ITALO-FRANCO-AGATA FILMS MAURIO DE SILE CHAMPINE SOMA-CINE-ALCANTARA

DISTRIBUIDA POR
UNIVERSAL FILMS ESPAÑOLA S. A.

*¡Un film que triunfa hoy en
toda Europa!*

FilmoTeca
de Catalunya

Hay un intervalo en la labor documentalista de Alain Resnais, que éste cubre colaborando con la realizadora de origen belga Agnès Varda en «La pointe courte», primer film de largo metraje de esta directora, con un argumento en el que juega el pasado y el presente en las decisiones de una pareja a punto de separarse. Una cierta afinidad de gustos y de estilo entre la realizadora belga y Resnais y la parte que éste tuvo en el montaje de esta película, puede considerarse como antecedente del juego con el tiempo que tanta importancia tiene posteriormente en «Hiroshima mon amour». Esta misma relación «pasado-presente» adquiere forma concreta en el primer documental que realiza Resnais después de este intervalo, y que ya puede considerarse como un directo antecedente de aquel film. El horror que en «NUIT ET BROUIL-LARD» se adscribe a los campos de concentración alemanes, está relacionado en el presente con la memoria aún actual del pasado. Los detalles de la tragedia pretérita contrastan con la paz y silencio del presente, cobrando, con este contrapunto intencionado, una mayor fuerza, que contribuye por su parte a realzar la partitura de Hans Eisler. De nuevo aquí el comentario de un novelista, Jean Cayrol, prisionero durante la guerra en un campo de concentración. El pasado aún presente, como una acusación, al igual que en «Hiroshima». En este documental, que consideramos como uno de los mejores suyos, Resnais ya hace clara su idea de buscar para los comentarios una especie de lirismo espontáneo, dentro de una construcción musical de la totalidad del film. Francia tiene por entonces una serie de nombres ya prestigiosos en su cinematografía que se han ejercitado en el documental, como Franju, Pierre Kast, Varda, Gruel, Resnais... Colaboran en esta empresa escritores y artistas como Marguerite Duras, Jacques Prevert, Ionesco... Compositores de fama; actores de primera fila, como Jean Servais, María Casares, Claude Dauphin, para decir los comentarios.

Aún realizará Resnais tres documentales más: «TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE», en 1956, sobre la Biblioteca Nacional de París, que constituye una sucesión de travellings, enlazados, a través de pasillos y de estanterías colmadas de libros, en los que a veces se detiene la cámara para señalar un detalle de un libro, un documento, una cara, o para mostrarnos un encuadre extraño, en el que plúteos y estanterías aparecen como en la lejanía de la memoria del tiempo. De una técnica muy rigurosa, acaso peque este interesante documental de un tono frío y despegado, un tanto intelectualizado, acaso no sin falta de intención premeditada.

Los dos documentales restantes son industriales, pero Resnais sabe amenizarlos, sin rehuir lo esencial de los temas forzados. En el caso de «LE MYSTERE DE L'ATELIER QUINZE» se trata de una película corta sobre la medicina del trabajo, y concretamente, del tratamiento del obrero afectado por la enfermedad contraída en el cumplimiento de su labor, una vez descubierta la dolencia. Realizado sobriamente y procurando mediante una hábil planificación y montaje aumentar el interés por la solución del problema planteado.

En cambio en «LE CHANT DU STYRENE» nos presenta en Cinemascope y color (ambos usados por vez primera por él) el análisis de la fabricación de plásticos y las transformaciones a que es sometida esta materia. Aquí es solamente un mundo de formas en el que apenas se da paso a la presencia del hombre. Es un juego de colores y mutaciones comentado con un poema escrito expresamente por Raymond Queneau, para acompañar estas imágenes un tanto extrañas y como surgidas de un mundo de pesadilla.

Analizada en conjunto la labor de Resnais como documentalista se aprecia la unidad y progresión de un estilo y la evolución de unos conceptos estéticos y técnicos que habrían de producir sus más brillantes resultados en las dos películas de largo metraje que han cimentado la merecida fama de este auténtico creador cinematográfico.

J. LÓPEZ-CLEMENTE

Las listas de «Sight and Sound»

(Véase el artículo editorial)

1952

- 1 — «Ladrón de bicicletas» (De Sica, 1949).
- 2 — «Luces de la ciudad» (Chaplin, 1930).
- 3 — «La quimera del oro» (Chaplin, 1925).
- 4 — «El acorazado Potemkin» (Eisenstein, 1925).
- 5 — «Louisiana Story» (Flaherty, 1947).
«Intolerancia» (Griffith, 1916).
- 7 — «Avaricia» (Stroheim, 1924).
«Le jour se lève» (Carné, 1939).
«La pasión de Juana de Arco» (Dreyer, 1928).
- 10 — «Breve encuentro» (Lean, 1945).
«El millón» (Clair, 1930).
«La règle du jeu» (Renoir, 1939).

1962

- 1 — «Ciudadano Kane» (Welles, 1941).
- 2 — «L'Avventura» (Antonioni, 1960).
- 3 — «La règle du jeu» (Renoir, 1939).
- 4 — «Avaricia» (Stroheim, 1924).
«Ugetsu Monogatari» (Mizoguchi, 1953).
- 6 — «El acorazado Potemkin» (Eisenstein, 1925).
«Ladrón de bicicletas» (De Sica, 1949).
«Iván el Terrible» (Eisenstein, 1943-46).
- 9 — «La terra trema» (Visconti, 1948).
- 10 — «L'Atalante» (Vigo, 1933).

APUNTES SOBRE

Lenguaje Cinematográfico

Juan Roig, de Sabadell,
premiado

En la calificación de los ejercicios que se iban recibiendo durante la publicación de ese interesante curso que concluyó en nuestro número anterior, ha alcanzado la puntuación más alta el suscriptor don Juan Roig, de Sabadell (Barcelona), cineísta amateur que simultáneamente ha visto distinguido su film «Mensaje de otra vida» como el mejor de la V Competición de Estímulo.

Han conseguido puntuaciones apreciables, muy próximas a la del señor Roig, los señores don Alberto Alonso, de Valladolid, y don José Mañosa, de Barcelona.

Al señor Roig se le entregará como premio el libro «Charles Chaplin», de Pierre Leprohon, Editorial Rialp, y a los otros dos señores se les concederá un año de suscripción gratuita a OTRO CINE. Felicidades a los tres y agradecemos la colaboración de cuantos han enviado ejercicios.

En el próximo número daremos a conocer las respuestas correctas a los cuestionarios de dichas lecciones.

CLEOPATRA ANTES DE LIZ

SI estrellas como Theda Bara, Claudette Colbert, Vivian Leigh, María Antonieta Pons, Sofía Loren y Linda Cristal han resucitado a Cleopatra en la pantalla, cada una de ellas de un modo distinto y convencional, con las aproximaciones que comportan la mayor parte de las producciones monumentales, ha sido últimamente Elisabeth Taylor quien se ha comprometido, con todos sus riesgos y peligros, a hacer revivir a la auténtica (?) soberana de Egipto, a la verdadera históricamente, según se ha dicho, porque está basada en el libro de Carlo María Franzero y cuyo guión ha sido escrito por Laurence Durrell, famoso novelista analítico.

Se sabe que Cleopatra reinó en Egipto hace dos mil años. Era una mujer codiciada y ambiciosa, que poseía grandes recursos para defenderse. Motivó enconadas controversias políticas y fué una anfitriona «de peso». Desde la Roma imperial hasta la exótica Alejandría, dió mucho que hablar e hizo «correr» mucha tinta. Un escritor humorista de la «nueva ola», diría que la tigresa del Nilo, junto con las pirámides, es la mayor atracción para turistas y el mejor agente de publicidad de Egipto.

¿Pero es verdad que Cleopatra fué una belleza «de bandera» o simplemente una mujer de atractivos físicos pasaderos? ¿Es cierto que la fascinante reina de Egipto, era un Yul Brynner femenino, porque llevaba la cabeza completamente afeitada, pues la moda de la época exigía que las mujeres lucieran la cabellera del mismo color que el vestido? Estas preguntas, que inquietaron a más de un escritor, filósofo o antropólogo, se habían convertido incluso en un rompecabezas para los arqueólogos. Afortunadamente, se sabe ya que Cleopatra, no era «una belleza excepcional», viniendo esto a demostrar, naturalmente, que las mujeres bellas no son siempre las que provocan mayores pasiones.

El viejo Plutarco la describió como algo corriente, a quien



Hace cuarenta y cinco años Theda Bara, famosa «mujer fatal» entonces, hizo una Cleopatra de miedo.



Cleopatra - Liz

no podía aplicarse aquello de «más allá de toda comparación», tan usado por los cronistas de la corte egipcia. Pascal nunca le perdonó la largura de su nariz — de ahí el manoseado tópico «que de haber sido más corta, hubiese cambiado la faz del mundo» —, mientras que Ovidio, experto en materia femenina, no le concedía mucha importancia. Horacio no escatimó elogios respecto a su poder y coraje, a pesar del desprecio que sentía por los egipcios. Por su parte, Shakespeare nunca hizo referencia a su belleza; pero aseguraba que Cleopatra era en extremo excitante, pues los hombres se sentían atraídos o encadenados por su apariencia «agitanada», además de ser también muy inteligente, astuta y entretenida, cuando quería. «El tiempo no la puede marchitar, el trato cotidiano no agota sus múltiples encantos», escribió el gran poeta inglés.

Sin embargo, las grandes audiencias del cine son las que no han dejado todavía de recibir con mayor intensidad, una impresión equivocada sobre el carácter y las gracias de Cleopatra. Los éxitos y favores que compartió con César y Marco Antonio, siguen moviendo a los productores americanos y europeos a hacer de ella una mujer fatal e irresistible por su belleza y autoridad.

Cecil B. de Mille, que hizo de la historia también coreografía, quiso que Cleopatra ofreciese la belleza de Claudette Colbert reclinada en un lecho de satén y bañándose con leche de burra. La admirable actriz, de origen francés, con su pequeña nariz, graciosa y respingona, y su boca sensual, parecía más bien una «pin-up» de la antigüedad que la reina de Egipto.

Cuando la comedia «César y Cleopatra», de George Bernard Shaw, se representó en un teatro del Broadway neoyorquino, el público creyó que la célebre vampiresa de la historia había sido como la actriz Vivian Leigh, que luego la encarnó también en la pantalla, elevándola a la categoría de beldad, de mujer inteligente y seductora. El gran escritor y humorista inglés, maestro en el arte de desmenuzar la natu-



Izquierda: La inevitable versión Cecil B de Mille, con Claudette Colbert y Warren William (1934).

De: echa: Cleopatra según G. Bernard Shaw, con Vivian Leigh y Claude Rains (1948).

raza del alma femenina para exponerla a la crítica, parece que sintió por Cleopatra más simpatía de la cuenta, ya que la describe como una mujer polifacética, que no necesita de su belleza para conquistar a los hombres o hacerlos andar de cabeza. La pinta en extremo coqueta y que gobernaba con la astucia y el poder de su sabiduría. Esto pudo apreciarse mejor aun en el film inglés en technicolor que el malogrado Gabriel Pascal, sacó de la obra de Bernard Shaw.

Se conocen dos versiones del género cómico o burlesco: «La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra», que realizó Roberto Gavaldón en Méjico, y «Noches de Cleopatra», dirigida por Mario Mattoli en Italia. La primera era una parodia rica en hallazgos, fresca y divertida, con la bella María Antonieta Pons, que era una exuberante reina de Egipto, y el famoso cómico argentino Luis Sandrini. La otra, mezcla de comedia bufa o astracanada, ponía en valor el físico y los encantos de Sofía Loren, en un doble papel de reina morena y esclava rubia, poco dueña de sí, ante la gracia atropellada y desbordante de Alberto Sordi.

La penúltima versión formal, de procedencia asimismo italiana, la interpretó la estupenda estrella mejicana Linda Cristal, cuya admirable anatomía hacia resaltar más el Eastmancolor, y estaba por encima de sus merecimientos como actriz. Aparecía en la pantalla enigmática e incisiva, altiva y orgullosa, sintiendo debilidades como cualquier otra mujer enamorada o impulsos sensuales de hembra en celo. Bien mirada, resultaba una Cleopatra casi española, porque la película se rodó en España, aunque con artistas de varias nacionalidades.

Ahora los millones de admiradores de Liz Taylor, «la estrella más cara del mundo», que ha vencido varias veces a la muerte, esperan con ansiedad y emoción al mismo tiempo, que el milagro de su resurrección continúe, pensando seguramente que su nueva encarnación de Cleopatra será más buena y menos artificiosa que todas las que la precedieron en la pantalla. Sobre todo, si consigue «meterse en la piel» de la antigua y verdadera soberana de Alejandría, para lo que no faltan paralelismos curiosos en las biografías de una y de otra.

La más reciente Cleopatra antes de Liz: Linda Cristal con Ettore Manni (1959).



FILMOGRAFIA

ANTHONY AND CLEOPATRA. — Producción Vitagraph, 1909 (EE. UU.), de Stuart Blackton.

ANTOINE ET CLEOPATRE. — Producción Film d'Art, 1910 (Francia).

ANTOINE ET CLEOPATRE. — Producción Pathé (S.C.A.G.L.), 1911 (Francia), de Albert Capellani.

VIDA DE LA REINA DE EGIPTO («Cleopatra»). — Producción Gardner 1912 (EE. UU.), de Charles Gaskill, por Helen Gardner.

MARCANTONIO E CLEOPATRA. — Producción Cines, 1913 (Italia), de Enrico Guazzoni, por Gianna Terribili González, Amleto Novelli, Ignacio Lupi. (Dos mil figurantes y buen número de leones, tigres y cocodrilos).

CLEOPATRA. — Producción Fox, 1917 (EE. UU.), de Gordon Edwards, por Theda Bara y Fritz Leiber.

ANTHONY AND CLEOPATRA. — En technicolor. Producción norteamericana, 1928, de Roy William Neill.

CLEOPATRA. — Producción Paramount, 1934 (EE. UU.), de Cecil B. de Mille, por Claudette Colbert, Warren William y Henry Wilcoxon.

LA VIDA INTIMA DE MARCO ANTONIO Y CLEOPATRA. — Producción Filmex, 1947 (Méjico), de Roberto Gavaldón, por María Antonieta Pons y Luis Sandrini.

CESAR Y CLEOPATRA («Caesar and Cleopatra»). — Producción Gabriel Pascal, 1948 (Inglaterra), de Gabriel Pascal, por Vivian Leigh, Claude Rains y Stewart Granger.

NOCHES DE CLEOPATRA («Due notti con Cleopatra»). — En Ferraniacolor. Producción italiana, 1954, de Mario Mattoli, por Sofía Loren, Alberto Sordi, Paul Muller y Ettore Manni.

LAS LEGIONES DE CLEOPATRA. — Coproducción hispano-franco-italiana, en Eastmancolor, 1959, de Vittorio Catalfavi, por Linda Cristal, Ettore Manni, Georges Marchal, Conrado San Martín, María Mahor.

CLEOPATRA. — Producción 20th Century Fox, 1961 (EE. UU.), de Joseph Mankiewicz, por Elisabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison. Color De Luxe y Todd-AO.





Un texto de INGMAR BERGMAN sobre el guión

EL guión nace frecuentemente a partir de un detalle insignificante, mal definido: una observación casual, una frase, un acontecimiento oscuro pero seductor, sin relación con una situación determinada. Pueden ser algunas notas de música, un rayo de luz en la calle. Me ha sucedido, durante mi labor como director de teatro, ver en actores recién maquillados personajes no creados.

En conjunto son impresiones fugitivas, inmediatas pero que dejan detrás de ellas la sensación de un sueño lleno de atracción.

Semejan un hilo brillantemente coloreado que emerge de las profundidades del inconsciente. Si desenvuelvo el hilo con infinita precaución, saldrá un film acabado.

Quisiera puntualizar que no se trata de una Pallas Atenea que surge toda armada del cerebro de Zeus, sino de un fenómeno incoherente, algo semejante a un estado de espíritu más que a una historia verdadera y, por esta misma razón, desbordante de asociaciones e imágenes.

Todo esto se traduce en cadencias y en ritmos muy particulares propios de cada film. A través de estos ritmos, las secuencias adquieren una forma precisa, en armonía con la idea inicial y con el motivo central.

Desde un principio esta célula primitiva aspira a la vida, pero sus progresos son frecuentemente muy lentos y algunas veces un tanto desordenados. Si durante ese primer estado revela bastante fuerza como para transformarse en film, me decido a darle vida e inicio el trabajo sobre el guión.

El sentimiento de fracaso se produce sobre todo en el momento en que se comienza a escribir la historia. Los sueños se deshilachan como telas de araña, las visiones se ensombrecen, se vuelven insignificantes, pierden su brillo, las cadencias enmudecen, el todo se asemeja al lastimoso juego de una imaginación cansada, sin fuerza ni realidad.

He pues decidido filmar una determinada película y me dedico entonces a la compleja y delicada tarea de redactar el guión. Debo convertir ritmos, climas, atmósferas, tensiones, secuencias, tonalidades, perfumes, en palabras y frases de un guión fácil de leer o por lo menos fácil de comprender.

Es difícil pero no imposible.

Lo más importante es el diálogo, pero el diálogo, materia sensible, ofrece a veces alguna resistencia. Sabemos por experiencia (o deberíamos saberlo) que el diálogo de teatro, diálogo escrito, es casi incomprensible para el lector ordinario. La interpretación del diálogo de teatro exige un verdadero brío técnico y una buena dosis de imaginación, cualidades poco frecuentes en la profesión teatral.

Se pueden escribir los diálogos, pero no así las indicaciones sobre la manera de utilizarlos y la manera de llenar los silencios: todo esto, por razones prácticas será excluido del guión, que de lo contrario correría el riesgo de hacerse ilegible con tal masa de detalles.

En mi guión puedo incluir indicaciones sobre dirección, posiciones de los personajes, detalles de trabajo, de atmósfera, siempre que los términos sean suficientemente claros, con tal de saber escribirlos y a condición de que el lector se dé el trabajo de leerlos (lo que no sucede siempre).

Llego ahora a lo esencial, es decir al ritmo, a la relación de una imagen con otra, esa «tercera dimensión» vital sin la cual el film no es sino un producto de fábrica, sin vida. No puedo aquí enunciar las maneras de encontrar la intensidad dramática o indicar las cadencias que se han de utilizar; es casi imposible comunicar a un tercero lo que da vida a una obra de arte. Frecuentemente me he esforzado en encontrar una forma de notación que me permita registrar los tintes y las tonalidades conceptuales, la estructura interna del film.

Una vez sumergido en el ambiente devastador (en un sentido artístico) y laborioso del estudio, las manos y la cabeza llenas de esos detalles fútiles e irritantes, inseparables de la producción cinematográfica, debo efectuar un enorme esfuerzo para recordar mi visión original, la manera en que había concebido tal o cual secuencia, y la relación entre una escena filmada cuatro semanas antes y otra recién terminada. Si pudiera expresarme con claridad, este factor de irracionalidad estaría prácticamente eliminado de mi trabajo, obraría con entera libertad y no tendría dificultades en establecer tantas veces como quisiera, la relación entre las partes y el todo.

Por última vez repitémoslo: el guión es una base técnica muy imperfecta para realizar un film.

(Con la autorización de
"Cuadernos del Cineclub Uruguay")

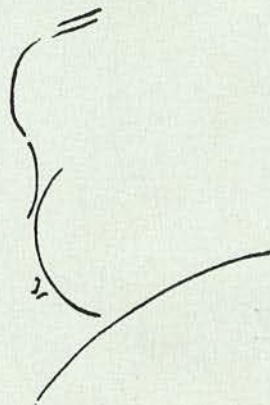
TALLER MECANICO DE APARATOS
CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9,5
Y 8^{mm}, MARCAS: BEAULIEU
PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK
AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 31 07 39
BARCELONA

HITCHCOCK VISTO POR SÍ MISMO

Alfred Hitchcock, el «rey del suspense» es un espíritu agudo y un técnico de primerísima clase, de suerte que él solo es capaz de conducir al espectador dónde y cómo quiera. Sin embargo, su técnica no es gratuita ni cae en un simple virtuosismo. Véase lo que dice él de sí mismo, en estos párrafos que reproducimos del libro



cepus Hitchcock

antológico de Pierre Lherminier *L'art du cinéma* (núm. 3.365):

Está muy bien hacer un film en el que la técnica provoque la admiración de aquellos que la conocen. Pero precisamente, éstos son los que no pagan el precio de una butaca de cine... ¿Qué es la técnica hoy en día? A mí me gusta, por ejemplo, la cámara que se mueve mucho, porque creo que un film debe moverse... Sin embargo, no quiero que sea la intriga la que vaya en pos de la técnica. Adapto la técnica a la intriga. Una bella angulación puede causar un efecto muy satisfactorio en el operador o al mismo director. Pero se trata de averiguar si, dramáticamente, este plano es el más adecuado para explicar la historia que hay que contar. Si no es así, no sirve para nada. El cine no hay que tomarlo como un circo para demostrar las virtuosidades de la cámara. Es, simplemente, un medio de explicar la historia en la que la técnica, la belleza de la imagen, los efectos de movimiento de cámara, todo, en fin, debe sacrificarse a la intriga.

Palabras muy acertadas, y sobre todo por venir de quien vienen. No cabe duda que Hitchcock ha sabido verse a sí mismo al decir que lo primero que le interesa es la intriga y que la técnica viene después. Se ha visto tan bien como luego se vió, en otra ocasión, al dibujar esta autocaricatura que reproducimos y que, sin duda, completa de excelente manera esta introspección que de sí mismo ha hecho el gran director.



GREGUERIAS CINEMATOGRAFICAS

- Sólo la cabeza del de la última fila no eclipsa a nadie,
- Al cine hay que ir bien peinado sobre todo por detrás.

Gómez de la Serna

EL LEJANO CINE MUDO

A primera vista parece que el cine mudo no está tan lejos como toño eso. Pero contemplando la jugosa obra de Daniel Blum *A Pictorial History of the Silent Screen* (número 2486) uno se queda anonadado. Son más de 300 páginas repletas de fotos de películas y actores de la época, ordenadas por años, desde los tiempos de Edison hasta 1929; calcúlese una media de 10 ó 12 fotos por página, y échense cuentas. A los que se las dan de enteradillos les vamos a dar, cogidos al vuelo, algunos nombres de estrellas de aquellos tiempos, por si conocen alguna: Sherry Salter, Florence Lawrence, James Kirkwood, Ethel Jewet, William Russell, Sidney Bracy, Francis X. Bushman, William Gillette, y etc. ¿Qué tal?

Bueno, y también una muestra gráfica de alta historia.



PINTURA QUE BAILA

Ya hemos dicho repetidas veces en esta sección que en la Biblioteca se acogen también obras que, si bien no tienen una relación estricta con el cine, poseen puntos de contacto con él. Tal ocurre, por ejemplo, con los libros dedicados al estudio del movimiento en todas sus facetas.

De entre ellos, escogemos hoy uno verdaderamente curioso. Se llama *Pintura que baila* y lo escribió hace ya unos años este gran bailarín polifacético que es Vicente Escudero. Y tan polifacético que, entre otras cosas, escribe y pinta. En este volumen se recogen una serie de dibujos y pinturas suyas en torno al tema del baile, emparentados con el estilo de Picasso en su mayor parte. *Pintura del gesto*, ésta de Vicente Escudero, y que encierra gratas sorpresas y más de una sugerencia para el buen cineasta.





«FRANCISCO

Un gran film
biográfico
de
MICHAEL CURTIZ

«FRANCISCO DE ASIS», el centésimo film que ha rodado Michael Curtiz en Italia, con Bradford Dillman como protagonista, ¿es fiel a la biografía del santo venerado por los desgraciados? Se conocen varias versiones sobre la vida exaltada y ejemplar del pobrecito de Asís, entre otras la que realizó de manera maravillosa Roberto Rosellini «Francesco, Giullare di Dio», en 1950, con Aldo Fabrizi, rodeado de monjes auténticos, como en la actual de Curtiz para la 20th Century Fox. Se la proyectaron al actor Bradford Dillman, quien dijo que el realizador norteamericano, después de una enorme compilación, había encontrado el espíritu verdadero a la vez del místico generoso y de su época brutal. El actor, por su parte, al preguntarle alguien cómo había conseguido componer su personaje con tanta emoción y realismo, contestó breve y sencillamente: «Encerrándome tres semanas en un convento de California y conviviendo con los monjes».

En el siglo XIII, cuando las cruzadas favorecidas por la Iglesia, trataban de liberar los lugares sagrados de Tierra Santa del dominio de los infieles, en la pequeña localidad italiana de Asís vivía un tal Francisco Bernardone, hijo de un rico comerciante y amigo de los placeres. Excitado por las pasiones de la guerra, se va a combatir en Sicilia, junto a su amigo, el noble Paolo, uniéndose al ejército del rey Federico. Combate valientemente, pero la voz del Señor le intimaba a volver a Asís. Se le encarcela por desertor. Entonces comienza a convencerse de que las cosas de este mundo tienen un valor relativo y es necesario buscar algo más puro. Sus padres son cubiertos de vergüenza. Pero Francisco ha renunciado a correr tras las mujeres y soñar con la gloria terrestre. El Santo Espíritu se ha apoderado de él. Cuando recobra la libertad se consagra a Dios, haciendo voto de pobreza, castidad y obediencia, según los preceptos divinos de la Biblia.

La película continúa refiriendo la vida del llamado «mendigo alegre», del pobrecito de Asís, que llamaba «mi hermano» al lobo de Gubbio, predicaba a los pájaros y se metía



entre los animales más modestos. Se incluye la bendición de su orden religiosa por el papa Inocencio III (29 de noviembre de 1223), después de vencidas gran número de dificultades y oposiciones; igualmente su intento frustrado de evitar las matanzas cuando la Tercera Cruzada, así como sus dificultades dentro de la orden franciscana, debidas a aquellos que querían modificar las reglas ya establecidas y de sus propios conflictos interiores por la fe...

Fundamentalmente, «FRANCISCO DE ASIS», es una película de mensaje, tan universal y apropiado a nuestros días como cuando se predicó por primera vez. Es un mensaje estimulante y cristiano, lleno de fe y esperanza para un mundo sumido en la angustia de un futuro incierto. Lo espiritual se enlaza de manera hábil e inteligente, con el romance y la aventura, para hacer más ameno y espectacular el desarrollo cinematográfico. El director, Michael Curtiz, plantea sabiamente el conflicto entre el espíritu y la materia, distinguiendo lo bueno de lo malo, dando relieve a la ruptura de Francisco y Paolo, cuando este último se vuelve contra el monje al

DE ASIS»

Una sugestiva
creación
de
BRADFORD DILLMAN



perder a Clara, una joven aristócrata que sigue el ejemplo del santo y profesa, llegando a fundar su propia orden religiosa.

Al final, la orden de San Francisco festeja la muerte de su fundador que a pesar de estar ya ciego canta con voz alegre en el momento de unirse a Dios, en medio de la extraña serenidad de los monjes, de los verdaderos franciscanos, quienes por autorización especial del Santo Padre tomaron parte en esta maravillosa y emocionante biografía filmada a la gloria de su ilustre patrón.

Sin duda que «FRANCISCO DE ASIS», es un film sentido y conmovedor, de grandes atractivos por sus escenarios naturales, por sus muchos detalles técnicos y artísticos; un film que conquistará a las multitudes, haciendo latir su corazón y empañar sus ojos. Ha sido producido por P. A. Skouras para la 20th Century Fox y está basado en un guión de Eugene Vale, James Fersyth y Jack Thomas, que a su vez lo adaptaron de la obra de Louis de Whel, rica en pormenores auténticos y reveladores de la vida del santo de Asís.



Al buen desarrollo y brillantez de la película contribuye en gran manera la música de fondo, compuesta por Mario Nascimbene y que dirigió Franco Ferrara, alcanzando momentos de gran emoción y belleza con los hermosos cantos religiosos medievales y contribuye, de manera eficaz y emotiva a que el espectador se sienta de verdad transportado y se identifique con las vicisitudes del protagonista.

«FRANCISCO DE ASIS», fue rodado en escenarios reales, en Asís y otros lugares visitados por el santo. El film, en color por DeLuxe y Cinemascope, ha costado unos tres millones de dólares, habiendo intervenido en su larga preparación varios especialistas en cuestiones religiosas e historiadores del pobrecito de Asís. La dirección artística estuvo a cargo de Edward Carrere, experto en temas medievales, siendo Nino Novarese el diseñador de los trajes — muy vistosos y fieles a la época — que fueron confeccionados por la casa Peruzzi, de Florencia.

A la cabeza del reparto, compuesto por actores de talento y gran prestigio, está Bradford Dillman, que encarna un Francisco de Asís humano y piadoso, cuya transformación de soldado en santo, adquiere un patetismo y una fuerza encamiabiles. La pequeña gran actriz Dolores Hart, personifica a la linda y dulce Clara, mientras que Stuart Whitman da vida a Paolo, quien reconoce al fin lo equivocado de su actitud, reconciliándose con su viejo amigo Francisco, ya moribundo. El veterano autor inglés Finlay Currie — de notable parecido con el actual Papa Juan XXIII — destaca por su interpretación del papa Inocencio III, así como Pedro Armendáriz en el papel de sultán.

Todos estos elementos artísticos, técnicos e interpretativos, han contribuido a dar belleza, realidad y solidez a «FRANCISCO DE ASIS», que además de ser una película biográfica, contiene un mensaje de amor y paz.

M. P. de S.

EL CINE NUEVO

según

Juan Miguel Lamet

HE aquí que en el juicio crítico de una película determinada —"La chica con la maleta"— firmado por Juan Miguel Lamet en «Film Ideal», leímos unos conceptos que afloraron a la pluma del crítico de una manera ocasional y discontinua en el curso de su escrito y que explican en forma didáctica la diferente raíz estética que existe entre el cine «nuevo» de los Antonioni, de los Resnais y, menos rabiosamente, de los Zurlini («La chica con la maleta») y el cine clásico, que Lamet individualiza como cine-anécdota. A continuación damos esos fragmentos que separados de su contexto y personalizados bajo subtítulos, forman una interesante unidad.

Revisión total del cine como arte

El cine-anécdota, centrado exclusivamente en la acción, preocupado por la continuidad del relato, iba directamente al núcleo de la cuestión, despreciando lo que consideraba superfluo o inútil para el desarrollo dinámico de la historia. De esta forma no nace sólo una estética, sino una temática cinematográfica. Nacen también conceptos como «ritmo», «interés» e incluso «racord», y géneros como el «western». Creo necesario abordar esta cuestión, porque el cine nuevo que se avecina, ahora balbuceante, y del que en España carecemos de la más elemental información visual, al romper con los módulos clásicos viene a provocar una revisión total del cine como arte.

Interés por unos seres nuevos de una forma nueva

El cine-anécdota nos tenía acostumbrados, digo, a lo esencial. No se interesaba por el hombre que camina ni por la muchacha que mira a través del cristal de su ventana. En último caso, como arranque o final de secuencia. Pero el hombre que camina o la muchacha que mira a través del cristal de su ventana nunca podían llegar a ser el tema único y exclusivo de un film si al hombre o a la muchacha no les ocurría más que eso: que camina o que mira. Este cine íntimo, nuevo, que Antonioni empieza a descubrirnos magistralmente, nos da la extraordinaria posibilidad de interesarnos por unos seres también nuevos —al menos para el cine— y de una forma que ha de ser inevitablemente nueva.

Romper con la anécdota y con la forma

La continuidad mecánica del cine-anécdota viene dada por el «racord». Es imprescindible que los planos, con su falsedad de espacio-tiempo, queden perfectamente ensamblados formando una unidad que reconstruya la ilusión. Para el cine-anécdota, además, el tiempo intermedio no cuenta. De ahí ese horror a las puertas, a los pasillos, a las escaleras, a las calles, salvo cuando son escenario dramático de alguna acción. El «racord» ha de llevar al espectador de un lugar a otro, de un tiempo a otro tiempo distinto. Pero lo curioso es que la propia mecánica ha terminado configurando el repertorio temático cinematográfico, constriñéndolo a lo puramente dinámico, física o espiritualmente. Este cine nuevo, al romper con la anécdota, rompe también con la forma, y los films adquieren un perfil y una cadencia distintos.

THE JAPANESE FILM: ART AND INDUSTRY, por Joseph L. Anderson y D. Riché. Ed. Charles E. Tuttle, Co. Tokyo, 1959. 456 págs.

El cine japonés va dejando de ser un enigma para hacerse cada vez más popular y comprensible en el mundo occidental. Paralelamente, la bibliografía sobre el tema —hace pocos años inexistente— va tomando cuerpo, de modo que hoy pueden conocerse medianamente bien las características del cine nipón sin tener que buscar demasiado. Tres años después de la aparición en Francia del simpático y divulgador libro de los esposos Giuglaris, aparece éste, escrito en inglés y editado en el propio Japón, obra de dos expertos especialistas que han sabido dar una visión, amplia por lo abarcado y profunda por la manera de tratarlo, sobre el fenómeno del cine japonés.

Los autores trazan paso a paso una exacta trayectoria histórica del mismo hasta nuestros días en una primera parte, para dedicar la segunda al estudio de la técnica, directores, actores y público. Obra concienzuda y amena a la vez, está bellamente editada, con muchas y buenas fotografías, dos cuadros sinópticos con el movimiento de producción, y cuenta con un breve prólogo del gran realizador Akira Kurosawa.

ANNUAIRE DU FILM BELGE. — La Cinemateca de Bélgica ha publicado por segunda vez este Anuario, dedicado a reseñar los films terminados en 1959, en número de 153. Redactado en francés y en flamenco, y con sus correspondientes índices, incluye la legislación cinematográfica, una serie de datos estadísticos y la totalidad de los organismos profesionales del cine belga. Por todo ello, este Anuario presupone un elemento de trabajo indispensable para el estamento de la industria cinematográfica.

LE DESSIN ANIME APRES WALT DISNEY. Robert Benayoun, Ed. J. J. Pauvert, París, 1961, 178 págs. — Libro interesantísimo sobre la evolución del dibujo animado en los últimos tiempos. Bellamente editado, como son todos los álbumes de Pauvert, tiene un valor inestimable por el número y calidad de sus ilustraciones, a las que sirve de simple guía el texto de Benayoun.

CHARLES CHAPLIN. Pierre Leprohon, Ediciones Rialp, Madrid, 1961. 655 págs. — El autor, historiador del cine, es un especialista en Chaplin, al que ha dedicado tres libros. Este es, por ser el último, el más completo. Corren paralelamente, a lo largo del extenso volumen, la documentación y el espíritu crítico. Numerosos y prolijos apéndices no dejan ningún rincón por explorar de la vida y la obra de Chaplin, haciendo de éste el mejor libro que sobre él se haya publicado nunca.

GUIA DE PELICULAS ESTRENADAS, 1939-1959. Comisión Episcopal Española de Cine, Radio y TV. Ediciones Fides Nacional. Madrid. 1960, 605 págs. — Singular instrumento de trabajo que cataloga todas las películas estrenadas en España, con indicación de su ficha técnico-artística, resumen del argumento y juicio moral. Los films son agrupados por su formato, en 35 ó en 16 mm. y catalogados por año de estreno. Oportunos índices alfabéticos ponen el dato preciso al alcance de la mano.

GEORGES MELIES, MAGE. Maurice Bessy y Joseph M. Lo Duca. Ed. J. J. Pauvert. París, 1961. 224 págs. — Con motivo del centenario de Méliès, Pauvert ha reeditado el álbum que en 1945 publicara Prisma. Este último es, empero, más manejable y de mejor calidad en las reproducciones, abundantisimas y de primera mano, ya que han sido recopiladas de todos los archivos y colecciones existentes.

EL CINE Y SU PUBLICO. Jacques Durand. Eds. Rialp, Madrid 1962, 380 págs. — Libro serio, profundo y documentadísimo sobre la actitud del público ante el cine. Manejando un material fabuloso, a la luz de la estadística matemática, el autor analiza toda serie de motivaciones que determinan la actitud del público, así como las constantes económicas de la industria cinematográfica. Abundantes apéndices y una amplia bibliografía cierran tan importante volumen.

«¡AQUÍ, BOMBEROS!...»

documental al rojo vivo
de Jesús Angulo y Antonio Antich

Constituye una grata satisfacción para OTRO CINE el hecho de que uno de sus hombres más representativos, Jesús Angulo, que con tanto entusiasmo como acierto cubre en estas páginas la rúbrica de «Última hora técnica», haya sido galardonado, al alimón con Antich, con el importante Premio «Ciudad de Barcelona» para cineastas amateurs. Reciba nuestro entrañable compañero, con estas líneas, la pública enhorabuena de la Revista.

LA cinemateca municipal barcelonesa se enriquece con otro valioso documento: el film de largo metraje (una hora y cuarto de proyección) en 16 mm., realizado por los cineastas amateurs Jesús Angulo y Antonio Antich con el título «¡Aquí Bomberos...!».

Este film ha merecido de la crítica barcelonesa juicios del siguiente tenor: «Largo metraje con las amplitudes y los méritos de un film profesional. Aun cuando los autores son amateurs auténticos, hombres que cultivan el cine por puro «dilettantismo», han llevado a cabo su labor con el rigor artístico, la probidad técnica y el detallismo minucioso y concienzudo de los mejores profesionales. El film es un himno a la labor que realiza el Cuerpo de Bomberos barcelonés, al propio tiempo que una síntesis histórica de su actividad.» («La Vanguardia», A. M. T. 17-2-62).

En realidad, hay que valorizar, por encima de todo, el esfuerzo que para unos hombres ocupados durante el día en sus negocios o profesiones, significa realizar una obra de esta envergadura que participa del laborioso estudio del documental y de la trepidante vitalidad del reportaje. El guión combina hábilmente diversas facetas del tema: una parte histórica y evocativa, basada en documentos que han sido certeramente «puestos al día» para que no desentonaran entre el cromatismo del conjunto; una parte didáctica en la que asistimos a la formación del bombero y que a nuestro criterio es la más valiosa y lograda; una parte de crónica social del Cuerpo, cuya inclusión habrá sido inevitable para los realizadores, pero que en rigor sobra en sus tres cuartas partes; y, finalmente, la durísima parte de demostración al rojo vivo (justa la locución en este caso) en que a lo largo de varios meses los cineastas recogieron el reportaje de diversas intervenciones del servicio (incendios, siniestros, casos de asfixia, colisiones de vehículos en la calle, salvamentos submarinos, etc.). El mérito de esta parte del film descansa sobremedida en su humanidad, tanto por la participación física, con sus riesgos, que los cineastas tuvieron que unir a la de los abnegados bomberos, cual dos elementos más del Cuerpo, como por la emoción que le presta el dramatismo de los temas.

A señalar, como muy acertadamente lo hizo el señor Oli-

Los dos cineastas en plena acción-



El que parece estar plantado en una maceta es Angulo. El que ha crecido menos es Antich.

vé en la presentación del film, el poético arranque con las hogueras en la noche verbenera de San Juan; la noche barcelonesa del fuego. Y en el aspecto técnico, la calidad nunca vista de las tomas nocturnas. Podríamos añadir por nuestra cuenta otras escenas muy bien logradas, como el montaje preciso de la alarma durante la guardia de noche, y los encuadres del servicio de retén de bomberos en el Gran Teatro del Liceo.

Y no puede silenciarse la participación de un tercer cineasta, Emilio de la Cuadra, en una bella secuencia subacuática.

«¡Aquí Bomberos...!» fue presentado oficialmente a las autoridades y Prensa en el cine Galerías Condal el 13 de febrero, precedido de la proyección de «Perfil del Parque Zoológico», de Juan Olivé, premio «Ciudad de Barcelona» 1960. En ese acto hizo uso de la palabra el teniente de alcalde don Pablo Roig Giralt, presidente del jurado que otorgó el premio. Dos noches después fue presentado al público en «Forum Xavier» con asistencia de todo lo más representativo del cine amateur catalán. En esa memorable velada hizo la presentación del film el cineasta don Juan Olivé, quien,



después de la proyección, «interviuó» a los dos autores cara al público. De las respuestas anotamos que invirtieron diez meses en la realización de esta película, de los que los tres últimos meses fueron empleados en el montaje. Durante el período de rodaje ambos cineastas estaban siempre pendientes del aviso de alarma y pasaron algunas noches de guardia en el cuartelillo. Hubo noche en que se levantaron tres veces. Y no siempre, ni mucho menos, el asunto resultaba filmable. A propósito de esas «noches de bombero» no faltó amigo que les dijo: «¡Vaya truco fenómeno habéis encontrado para salir de noche sin la esposa!».

El esfuerzo más intenso lo requirió el montaje.

—Tres meses sin ver una película —dijo Angulo—, acosándonos a altas horas de la madrugada.

Tal como ha sido dejado, el film mide 640 metros y contiene 2.500 empalmes, pero ellos habían hecho en total más de seis mil.

Se turnaron entre los co-autores graciosas anécdotas, entre las que reportamos la siguiente. Antes de la presentación oficial del film, los autores quisieron ofrecer las primicias del mismo al personal del Cuerpo de Bomberos. Se hicieron tres sesiones, una para cada turno, y fue necesario quitar algunos montones de papeles y legajos de la sala que se habilitó para la proyección. Y se dio la mayúscula paradoja de prenderse fuego en esos papeles donde fueron dejados provisionalmente, ocasionándose un pequeño incendio que dejó bloqueado en su despacho al Jefe de Servicio y hasta hubo dos heridos. El personal se extrañaba cuando, al oírse la sirena de alarma, el coche se metía hacia dentro en lugar de lanzarse a la calle.

El concejal ponente del Servicio de Incendios, señor Calpe, pronunció unas sencillas, pero afectivas palabras y entregó a los dos cineastas sendos cascos de bombero como obsequio simbólico, anunciando que habían sido propuestos para una distinción honorífica. Nadie podrá discutir su merecimiento.

2 - La V Competición de Estímulo

«LA GRANOTA». — (8 mm./20 m.). Una danzarina convertida en rana. Cámara y fotografía deficientes. Le falta expresividad en el relato visual para prescindir de una voz en «off».

SU PRIMER ANIVERSARIO. — (8/20). Pequeño y simpático tema, cuya narración no está lograda satisfactoriamente. También flaquea la interpretación.

EL ZOO. — (8/70). Tomas de diversos parques zoológicos sin identificación de lugar, divididas según el tipo de animales. Interés documental relativo. Algunas notas graciosas, como el «error» de poner el hipopótamo tras el epígrafe de «Insectos». Una equivocación, ésta de verdad, y mayúscula: el «Bolero», de Ravel, como fondo.

¡OH, EL AMOR!. — (8/40). Un chico enamorado de una chica que no le hace caso. Leve tema, desarrollado con simpático aire amateur. Buenos los detalles de la gran margarita dibujada cubriendo la cabeza del muchacho y el «gag» final con la ropa formando pareja en el tendedor.

«MIRAGE». — (8/25). Film intimista: un pintor que sueña la presencia física de la mujer que sirvió de modelo para su cuadro. No ofrece nada nuevo ni sobresaliente, pero su realización y su interpretación son correctas.

«ELS AVIS DE CATALUNYA». — (3/35). Visión no explicada de un matrimonio anciano en la ruralia catalana. El film no llega a manifestarse como documento ni como argumento ni como fantasía. La falta de primeros planos acaba de negarle interés cinematográfico.

«TOXIS». — (8/15 mm.). Visiones eróticas de un toxicómano y muerte del mismo. El film pretende ser «fuerte» (y el jurado, que estaba en la pista, lo visionó a puerta cerrada), pero se queda, tanto cinematográfica como dramáticamente, en bastante débil.

¡¡MIL BOMBAS! — (8/60). Visión a lo Wells del aceleramiento y final catastrófico de una pugna nuclear, desde un prisma humorístico-satírico. Hay bastante ingenio, no siempre compensado por una realización satisfactoria.

PUGNA. — (8/20). Film de animación, que intenta describir una lucha bélica entre cubos y regaderas. Tiene algunas ideas —especialmente en los efectos sonoros— pero el movimiento y la fotografía son poco logrados.

LA VIDA BREVE DE UN DIARIO. — (8/35). Realizado en grupo como ejercicio práctico al final de un cursillo de cine amateur, y sobre un tema dado, a llenar y desarrollar libremente —la vida efímera de un ejemplar de periódico— este film evidencia un agudo sentido del humor y la observación cinematográficas, que culmina en esta idea de gran clase: la deformación grotesca de un rostro fotografiado en el periódico al ser pisado en el suelo.

SARDANA. — (8/14). Ensayo de montaje de imágenes sardánicas de distinta factura y lugar, sobre un fondo musical único y continuado. Bastante bien de ritmo, con algunos buenos encuadres, le falta algo más de rigor en la selección de las tomas, dado que casi todo el interés ha de recaer en la imagen por sí misma.

DESTINO: LA LUNA. — (8/35). Otro tema futurista, pero bajo un prisma religioso y, por tanto, serio. Realización ingenua, sobre todo en la presencia divina en la luna, pero es de tener en cuenta el esfuerzo.

LA VIDA DE UN VIAJANTE. — (8/25). Chiste filmado, con escasas posibilidades de base —única secuencia: diálogo entre el viajante de comercio y la presunta cliente— y discretamente especuladas.

EL SOLITARIO. — (9,5/289). Historia, morosamente explicada pero bien, de un chico con complejo producido por defecto físico, del que cura por su aproximación a una chica con complejo de lentes. Una vez vista la solución el final se entretiene en demasía. Buena la puesta en escena, con la bien lograda naturalidad de los numerosos figurantes, especialmente la excursión de parejas en bicicleta. Mejor la fotografía de interiores que la de exteriores.

MENSAJE DE OTRA VIDA. — (9,5/120). Título un poco descabellado para el tema, basado en la idea de «El ratero», de Rafael Cavanillas, que se publicó en OTRO CINE (número 38). Tras unas tomas de introducción en un mercado —campo de acción del ratero— magníficamente resueltas, el personaje se encierra en su cuarto donde entre actor y cineasta se consigue un notable clima ambiental y anímico. Película muy equilibrada en todo —se advierte un estudio metódico de la guionización— consigue plenamente la meta que se propuso.

MONASTICA. — (9,5/30). Desfile de tomas de un monasterio románico (¿o de más de uno?) con una figura femenina que lo recorre. Tiene más preocupación plástica que cinematográfica.

LAURA. — (9,5/30). Breve episodio conyugal, sugerido. Bien de «tempo», de clima y de interpretación. Aunque su esquematismo a ultranza le resta emotividad.

INSOMNIO. — (9,5/100). Noche en blanco de un marido «viudo». Lo mejor es la interpretación y la luz. La lentitud uniforme del desarrollo diluye la gracia y cansa después de los primeros «gags». Por otra parte, estos —los distintos ruidos que desvelan al protagonista— carecen de gradación intensiva y de auténtica chispa algunos.

«ROBAIXUTA». — (9,5/35). Fantasía sobre la ropa tendida en una azotea, a través de cuatro tiempos: calma-lluvia-viento-calma. Logros plásticos y de movimiento, pero a pesar de la diversidad de fases se acusa excesiva reiteración en las imágenes y pierde gracia la insistencia en determinadas prendas interiores.

«SORRA» — (8/60). Hay elementos para una buena película, pero falta utilizarlos mejor. No se comprende porque, conociendo como se demuestra a partir de medio film el valor expresivo del primer plano, no se emplee en las primeras escenas, que no permiten establecer contacto con los

dos personajes — abuelo y nieto — ni con el nudo argumental. Se observan faltas de «racord» y de puntuación.

JOYAS ARQUITECTONICAS DE BARCELONA.—(8/50). Album fotográfico del que se aprovecha la intención estructural y didáctica. Pero, faltándole un texto, mengua su valor documental.

ATRAS QUEDO SU SUERTE.— (16/60). Esta es la aportación de debutante con mayor fuerza cinematográfica en potencia. Se trata de una conversación telefónica en la que, sin explicar nada (sólo se insiste en persuadir a un compañero de trabajo para que se junte con los otros en el bar donde están celebrando su suerte en la lotería), la riqueza de la imagen va dando el contrapunto del bar con el clima dramático del protagonista, al cual acaba de morirle la niña para quien había forjado sus ilusiones en el azar de una cifra. Hay una bella analogía visual entre las máquinas del alambre en que trabaja el protagonista y las vueltas que va dando la niña por la calle, pero entre otros fallos de menor cuantía debe deplorarse el error mayúsculo de visualizar en un final repelente lo que el clima y el montaje iban sugiriendo en concatenación de elipsis visuales. (Cuidado, de todos modos, con el abuso de «técnica», que está pasado.)

«O TERROR DAS RUTAS».— 16/185). Este graciosísimo film nos retrotrae a una época del cine amateur en que brillaba el sentido del humor en su faceta más sana. Nieto de aquella inolvidable «Volta al món» de Argemí, relata la azarosa expedición científica de dos exploradores por las selvas africanas... rodado todo en parajes cercanos a Barcelona y en el Zoo de la mismísima ciudad. Redondean la gracia del tema dos elementos definitivos: la «genoveva» en que viajan los expedicionarios, de nombre «Tomas», verdadera heroína del relato, y el comentario en «off», dicho en succulento portugués. Lástima que no se haya invertido un poco más de rigor en el guión, al que faltan algunos «gags», y en la interpretación, que es en extremo descuidada cuando debería haber sido un cuarto factor de comicidad.

J. TORRELLA

(Véase el fallo de esta V Competición de Estimulo en la Sección «Atención a los Concursos», pág. 32)



— Es una mención honorífica que le dieron en un concurso de cine amateur.

Los jóvenes de la Competición



- I. «Mensaje de otra vida», de Juan Roig (Sabadell), con Francisco Moragas, premio de interpretación.
- II. «Mirage», de Agustín Bascuas. (Barcelona).
- III. «El solitario», de Juan Rabell, (Igualada).
- IV. «Su primer aniversario», de Pedro A. Mompel, (Barcelona).

ZOOM PAN-CINOR 40 8 mm reflex



Del gran angular de 8 mm. al tele-
objetivo de 40 mm.

Abertura relativa de diafragma de 1:1'9

Sistema de enfoque telemétrico.

Calidad insuperable de la imagen en
todas las focales.

Todos los efectos de traslación (tra-
velling).

Con un Zoom "PAN CINOR 40", las
cámaras de bolsillo son las más
seguras, las más completas y las
que mejor se adaptan a todas las
necesidades de toma de vistas.



DE VENTA EN TODOS LOS COMERCIOS DEL MUNDO

Filmoteca
de Catalunya

Última hora técnica

por J. Angulo

Tomas nocturnas en color

EN diferentes coloquios, sostenidos con motivo de las proyecciones del film «¡Aquí Bomberos...!», Premio «Ciudad de Barcelona», 1961, de Cine Amateur, el titular de esta Sección, autor, junto con Antonio Antich, de dicho film, ha sido preguntado sobre la técnica con que fueron realizados los planos iniciales de la película, en que aparece, rodada en color, una panorámica de Barcelona vista de noche desde la montaña del Tibidabo, así como el Templo que corona la cima del mismo, el monumento a Colón, la Catedral, etc., iluminados en la noche, planos que por su posible originalidad o novedad dentro de nuestro ámbito amateur han sido, al parecer, favorablemente comentados, despertando el interés de más de un cineísta novel, sobre su realización.

Pulsando siempre lo que puede tener algo de interés para la Revista, nuestro querido amigo Torrella, Redactor-Jefe de «Otro Cine», nos ha invitado amablemente a exponer desde estas columnas la «clave» técnica y hacer pública la «fórmula» (son sus propias palabras) con que han sido filmados tales planos.

Gustosamente accedemos a ello, ya que al propio tiempo podremos atender a varios ruegos que en este mismo sentido nos han sido formulados por algunos lectores.

Lo que nos tememos es que quizás vamos a defraudar, ya que ni existen fórmulas «mágicas», ni hemos inventado nada nuevo. Simplemente hemos aplicado recursos ya conocidos, a unos fines quizá no vistos y que el guión de nuestra película, posiblemente audaz en este aspecto, exigía.

Pero nos daremos por satisfechos si con nuestras breves aclaraciones podemos contribuir a orientar a los cineístas que se sientan atraídos por este tipo de tomas nocturnas y que no estén familiarizados con las mismas.

Las cámaras de cine, rodando a 16 imágenes por segundo, dan una obturación que va de 1/30 a 1/50 de segundo, según las marcas y tipos. Como la sensibilidad de las emulsiones de color, para noche, suele ser de 14 a 17 DIN, a nadie escapa que es totalmente imposible filmar con la luz ambiente nocturna las calles de una ciudad, a no ser que se oriente la cámara hacia los socorridos neones y rótulos luminosos, de los que el amateur ha abusado excesivamente.

Si se filma a 8 imágenes por segundo, aumentamos ligeramente el tiempo de obturación, que entonces es de 1/18 a 1/25 de segundo. Pero ello no resuelve nuestro problema. Ni incluso disparando imagen por imagen.

Es preciso recurrir al dispositivo de imagen por imagen, pero con pose. Es decir, tratando a cada uno de los fotogramas como si fueran fotografías aisladas, dando a cada uno de ellos la exposición que requieren para ser impresionados, dispositivo del que no todas las cámaras están equipadas.

Este recurso puede afirmarse que es tan viejo como el propio cine y, como ya hemos anticipado, nada nuevo ha habido por nuestra parte en su utilización. Si acaso, lo no frecuente es que nuestro propio guión nos haya colocado en la necesidad de presentar a los espectadores un plano general de Barcelona, vista de noche, y luego unos monumentos iluminados en la noche.

¿Cómo se filmó el plano general de Barcelona de noche? Pues muy sencillo. Después de buscar pacientemente en la montaña del Tibidabo el lugar que nos pareció más adecuado para el encuadre que deseábamos (Palacio Nacional con su haz de reflectores en abanico, Castillo de Montjuich iluminado, avenidas y calles con más puntos de luz, etc), elegimos la noche propicia en que la atmósfera de la ciudad nos pareció lo suficientemente diáfana y esperamos pacientemente, con la cámara montada firmemente sobre el trípode, que los reflectores del Palacio Nacional de la Exposición fueran encendiéndose. Luego, provistos de un reloj con segundero, fuimos impresionando, uno a uno, todos los fotogramas necesarios.

Con la misma técnica, pero con menos exposición (luego trataremos de ello), fueron tomados los monumentos. Como, dada la altura del dedicado a Colón, no cabía todo él dentro del encuadre, tomamos primero un plano de la base y luego, con cambio de óptica y de punto de toma, otro de la estatua. Ambos planos fueron unidos mediante un fundido encadenado, a imagen por imagen con exposición, cierre gradual del diafragma, marcha atrás, etc. Es decir, la técnica del encadenado.

Con la catedral, dado que tampoco nos entraba entera en el visor, y para no repetirnos, la encuadramos en dos planos inclinados, con giro de 90° entre sí y unidos uno con otro «a palo seco».

Y llegados aquí, el lector preguntará: —Bueno, y a todo esto, ¿qué tiempo de exposición hay que dar? Y nosotros responderemos que este factor final depende de varias premisas: luminosidad del objetivo o diafragma elegido (pues puede no convenir a toda abertura). Rapidez de la película empleada. Cantidad de luz que ilumina el sujeto o que emite éste. Transparencia de la atmósfera y si hay o no Luna, en el caso de la vista general de Barcelona. Distancia al monumento o edificio, en los planos de éstos. Luz parásita que pueda haber, etc.

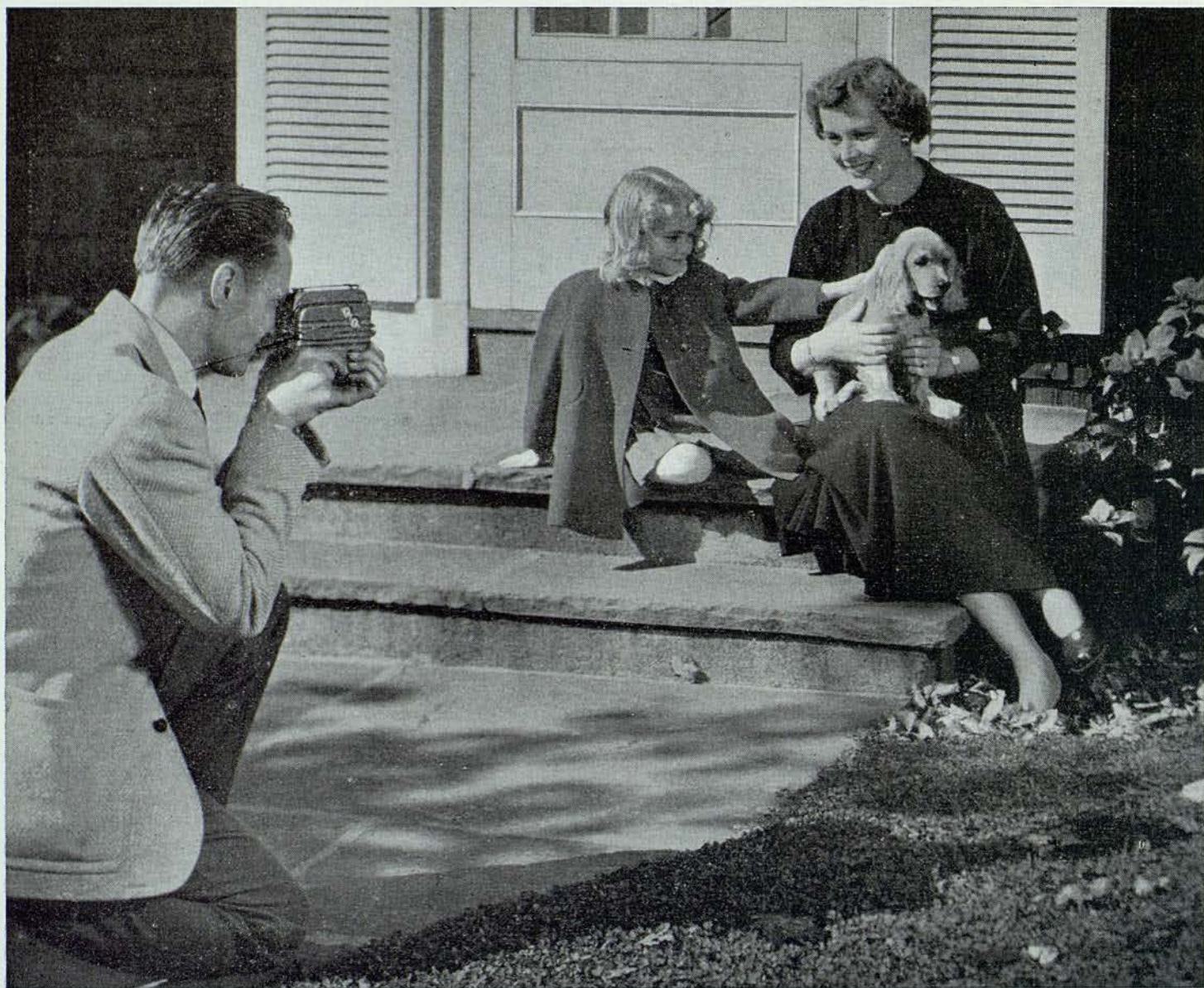
No es posible generalizar ni dar una norma exacta, ya que todo ha de ser estimativo y a «ojímetro», pues los fotómetros, ni aun los más sensibles y modernos a resistencia variable, no sirven para estos casos.

A título de orientación diremos, para terminar, que en las vistas generales, similares a la de Barcelona, con que se inicia nuestro film «¡Aquí Bomberos...!», hay que contar entre 8 y 25 segundos por cuadro y en los planos de edificios y monumentos, de 1 a 4 segundos por imagen.

Todo ello depende, naturalmente, de los factores enunciados y el amateur deberá recurrir a su ojo «clínico» o efectuar los tanteos necesarios antes de proceder definitivamente.

Unas recomendaciones finales: se necesita un buen trípode y una rútila que garantice fijeza absoluta. Procurar dar a todos los cuadros idéntica exposición, ya que de lo contrario las imágenes «centellearán» en la proyección. Y armarse de un poco de paciencia...

En la práctica todo ello es más sencillo de lo que parece y los resultados que se obtienen compensarán sobradamente los esfuerzos realizados. Y tiene una gran ventaja. Se emplea mucho tiempo y, sin embargo, se gasta muy poca película...



Kodak anuncia una película notablemente mejorada

Kodachrome II



sus principales ventajas son:

- 2½ veces más rápida
- imágenes más claras
- colores más fieles

La KODACHROME II, Tipo luz de día, tiene un índice de exposición de 25 ASA (15 DIN), y la KODACHROME II, Tipo A, un índice de 40 ASA (17 DIN). Esta mayor rapidez significa que puede usted filmar en condiciones de iluminación antes consideradas desfavorables. Su mayor latitud permite obtener más detalle en las sombras.

El precio de la KODACHROME II, es el mismo que el del tipo anterior.

Ensaye un rollo y comprobará la extraordinaria calidad de la nueva película KODACHROME.

FilmoTeca
de Catalunya

Otro cine le orienta para realizar su película

por Agustín Contel

II. - El guión

UNA vez en posesión de la idea temática prepararemos el guión que, como su nombre indica, nos servirá de guía durante el curso de nuestro rodaje.

Todo lo que mentalmente hemos planeado desarrollar en nuestra futura producción lo transcribiremos con el máximo detalle sobre el papel para que no se escapen las ideas, no pase nada por alto a la «hora de la verdad», y su confección nos lleve a despertar nuevos «gags».

Hay cineastas que no quieren estas preocupaciones y lo llevan todo de memoria sin servirse de esa guía precisa, como justificación de que ellos hacen cine sólo para divertirse y no para complicarse la existencia. Hasta cierto punto tienen razón los que no van más allá del film familiar o dominguero, pero no los que pretenden llevar su obra a algún concurso, ya que luego son los primeros en lamentar que su film no haya obtenido mayor puntuación.

Aunque nuestro cine no se haga con fines lucrativos, debemos tratarlo con cariño y atención, haciendo lo posible para poner más de lo que sin esfuerzo podemos hacer y preparar con todo detalle el guión lo mismo que si fuéramos arquitectos y trazáramos el plano de un edificio a construir.

Veamos, pues, la forma de desarrollar y planificar una idea. Para no complicar demasiado el asunto, ya que sólo se trata de dar una pequeña orientación, tomaremos una acción sencilla para que sirva de base o ejemplo.

Vamos a suponer que nuestro tema es el de un ladrón que penetra de noche en una casa solariega para robar. Ante todo tendremos en cuenta que debemos situar al espectador en el lugar y tiempo que nosotros deseamos. Lugar: una casa solariega. Tiempo: noche. Automáticamente sabemos, pues, que nuestro primer encuadre tiene que ser el de una casa aislada del centro urbano —para el caso, una torre u hotelito entre jardines— por lo que haremos nuestra primera anotación en el papel escribiendo:

1 — *Hotelito situado en un jardín. Es de noche.*

Sabemos que para ver en un solo encuadre el hotelito y el jardín deberemos tomarlo en un plano muy abierto, por lo cual pondremos las siglas de GPG, indicadoras de Gran Plano General. De esta forma el plano número 1 quedará expresado de la siguiente forma:

1 — GPG — *Hotelito situado en un jardín. Es de noche.*

Ya tenemos descrita y planificada la primera escena del film, mas para que todo quede completo, añadiremos unas anotaciones técnicas que nos interesa tener presentes. Estas son las de saber cómo haremos el efecto de noche filmando a pleno sol como es lo práctico.

Acto seguido, entre paréntesis o en columna aparte a la derecha, indicaremos: «Filmarlo con filtro rojo o naranja, procurando que haya contrastes de cielo para que no quede demasiado oscuro.» Esto si la cinta es en blanco y negro; y si es en color: «Filmarlo con filtro azul mediano.»

Con lo que quedará totalizada la descripción visual y técnica de nuestro primer encuadre.

1 — GPG — *Hotelito situado en un jardín. Es de noche. (Filmarlo a pleno sol empleando filtro naranja, procurando...).*

Y vamos por el segundo, en donde daremos entrada al ladrón.

Nos conviene hacer destacar el lugar donde se introduce el caca para que el espectador se dé cuenta que es el mismo recinto 'el Plano 1.º, por lo que tomaremos el encuadre en un PG —Plano General— que detallaremos seguidamente a continuación del número del plano.

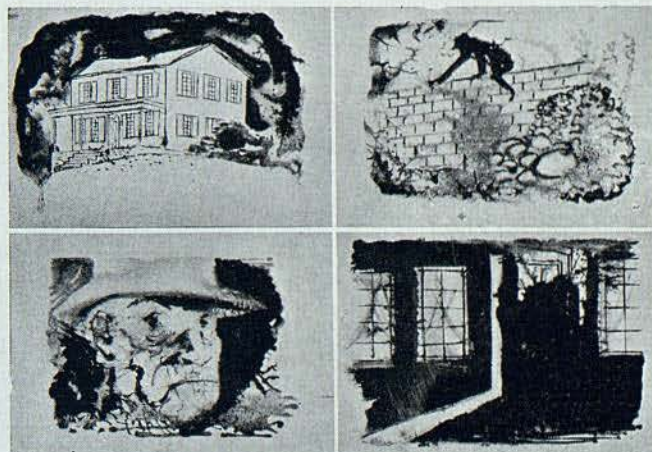
2 — *Muro del jardín por cuya parte superior aparece cautelosamente la silueta de un ladrón que salta al interior.*

El tercer plano será continuación del anterior, pero para dar mayor importancia al sujeto lo tomaremos en un PM —Plano Medio—.

3 — PM — *El ladrón escucha atentamente si oye algún ruido después de haber saltado.*

Y proseguiremos con el Plano 4.

4 — PG — *Interior del hotelito, que permanece a oscuras. En silueta se ven dos ventanas por las que entra la claridad de la luna. Por una de ellas pasa, también en silueta, la figura del ladrón que anda con tiento para no hacer ruido. Un momento después se abre sigilosamente una puerta situada entre las dos ventanas. El ladrón entra y vuelve a cerrar.*



El cine amateur tiene que ser conciso en su planteamiento y breve en su desarrollo para conservar su esencia de tal. Observemos, pues, como en sólo cuatro planos hemos dado entrada a nuestro asunto.

Plano 1.º.—Situamos el lugar y tiempo de nuestra acción.

» 2.º.—Sugerimos el asunto a tratar.

» 3.º.—Presentamos al personaje.

» 4.º.—El personaje ha llegado a su campo de acción.

Apuntadas estas breves indicaciones ya sólo corresponde a la imaginación de cada uno lo que debe hacer u ocurrirle a tal personaje, teniendo en cuenta que la dimensión de los encuadres estará siempre en relación directa con el interés de la acción.

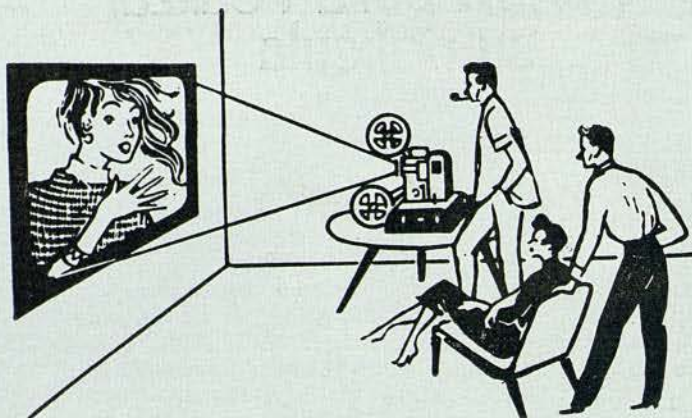
Si, por ejemplo, queremos que el ladrón introduzca una ganzúa por el ojo de la cerradura será más lógico que lo tomemos en un PP —Primer Plano— o PM —Plano Medio—, que no en un PG, con el que perdería emotividad y detalle.

Es conveniente para describir un plano, haberlo visto antes proyectado en la pantalla de nuestra imaginación, cerrando

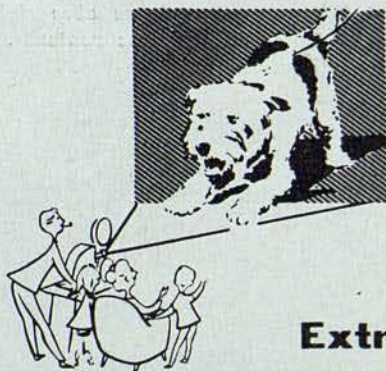
(Termina al pie de la página 25)

Filmoteca
de Catalunya

SEA DIRECTOR DE SUS PROPIAS PELICULAS



sus máximos éxitos en certámenes de cine aficionado,
con la película



PERUTZ

Extraordinaria latitud de exposición y nitidez
de imagen

PERUTZ PERKINE - U15

2x8 mm. y 16 mm.

PERUTZ PERKINE - U21

2x8 mm. y 16 mm.



SERVICIO DE REVELADO PERUTZ EN

24 HORAS

EN UN TIEMPO RECORD VD. RECIBE SU PELICULA
MONTADA EN UNA BOBINA DE PLASTICO, LISTA
PARA SU PROYECCION.



PRECIOS DE NUESTRAS PELICULAS REVELADO INCLUIDO

PERUTZ PERKINE U15, 2x8 mm.: 144,00 ptas. PERUTZ PERKINE U21, 2x8 mm.: 196,50 ptas.
PERUTZ PERKINE U15, 16 mm.: 321,00 ptas. PERUTZ PERKINE U21, 16 mm.: 369,00 ptas.

NOMBRES · NUEVOS · DEL · CINE · AMATEUR



VICENTE MASSOTTI LITEL. — Conocido en el ambiente cineístico de Murcia como «El nuevo», este cineísta, de nacimiento murciano (año 1929) y profesión bancaria, pertenece a la directiva de «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur», de aquella capital. Filma en 8 mm., con preferencia temas humorísticos, desde 1960, y cuenta con las siguientes realizaciones: «El amor y una primavera», «La verdad de la mentira», «A las seis», «Los calés» y «Misterio en el jardín». En el VIII

Concurso de Murcia obtuvo la Copa del Centro Excursionista de Cataluña al mejor debutante. También fue premiado en León.



SALVADOR MARTI MASIP. — Técnico textil, nacido en Barcelona el año 1914 y residiendo en la misma ciudad. Perteneció a la Agrupación Fotográfica de Cataluña y hace cine amateur desde 1958, en 8 mm., exclusivamente dedicado al reportaje, al menos por ahora. Una de sus tres primeras películas, «La rosa de Lourdes», obtuvo primera medalla en el último certamen de films de excursiones y reportajes del Centro Excursionista de Cataluña. Tiene entre manos un repor-

taje de montaña —porque otra afición suya es el excursionismo— y uno sobre París.



JUAN PARES PARRAMON. — Artista pintor, de Manlleu (provincia de Barcelona), de 26 años de edad. Aficionado a la fotografía, se ha sentido también interesado por el cine amateurs y filma en 16 mm. desde hace menos de un año, aunque sin haberse presentado por ahora a ningún concurso. Ha organizado algunas sesiones de cine amateur en Manlleu, donde intenta crear un núcleo adicto a esta afición.

“OTRO CINE” le orienta para realizar su película

II - El guión

(Viene de la página 23)

do los ojos e invocando las imágenes que después queremos impresionar en la película. Una vez «visto» el efecto del encuadre en nuestra «pantalla interior» lo pasaremos a la hoja de papel si es que estamos satisfechos del mismo y, si no, buscaremos otro hasta dar con el que nos satisfaga.

En nuestro guión y en determinados planos haremos constar igualmente, en la columna de la derecha, la expresión del personaje, detalles de vestuario y ornamentación, soluciones técnicas, composición del encuadre y todo aquello que nos lleve a un descanso cerebral en el momento del rodaje, ya que al empezarlo tiene que estar totalmente solucionado sobre el papel. A pesar de ello, siempre se tiene que hacer alguna modificación sobre la marcha, como veremos en el próximo capítulo dedicado a «La preparación».

FILME EN 9'5 mm.

con el estupendo
tomavistas inglés

“PRINCE”



**PATHÉ con objetivo 1:2,8 Colotar
de 23 mm. corregido para color**

**P.V.P. 1,925 Ptas.
con dos chasis y estuche**

Un tomavistas ideal para 9'5 mm., el formato ni demasiado pequeño ni demasiado caro. Abundante existencia de película 9'5 mm. en negro y color KODAK

Pida una demostración
en los establecimientos del ramo

Representantes exclusivos para España :

DISCOM, S. A. - Av. José Antonio, 55-MADRID



¡Como! ¿Todavía filmando a sus hijos en «mudo»?

Las películas «mudas» le permiten verles jugar, correr, moverse y hasta sonreír. Pero ¿Donde está su risa, sus palabras y sus gritos?

Están en el film, ¡cuando usted filma a sus hijos con la maravillosa cámara sonora de 8 mm. Fairchild Cinephonic!

Todo el mecanismo de grabación de la voz está en el interior de la cámara. Un simple botón controla el sistema de toma de imágenes y el sonido no debiendo enchufarse, porque va accionada por baterías. El enrollado de la película es automático.

Debe simplemente, colocarse el micrófono lo más cerca posible de la persona o escena que se quiere filmar. Mientras usted rueda, el sonido va grabando de una manera «viva», sincronizado automáticamente con la acción que se está filmando.

Las películas en color Fairchild Cinephonic

tienen una longitud de 30 metros por cada rollo, el cual lleva una banda magnética de grabación permanente. Usted obtiene imágenes soberbias, vividas y un sonido perfecto.

Esta sorprendente Cámara va equipada, con Fotómetro, Objetivo Standard Fairchild Cinphar de 13 mm f/1.8., micrófono y cable cargador de la batería. Los objetivos tele y gran angular se suministran a un precio asequible. También puede adquirir la motocámara Fairchild Cinephonic con objetivo Zoom Fairchild.

Una vez compruebe usted las ventajas de las Cámaras Sonoras Fairchild, nunca más pensará en adquirir otra cámara «muda». Oír es creer. Acuda a cualquier establecimiento vendedor de aparatos Fairchild y pida usted una demostración.



¡Solamente la cámara FAIRCHILD toma imágenes que hablan!

FilmoTeca
de Catalunya

La luna en mi tejado

por M.^a Asunción Vilella

ANDRES desea la luna... Y esta noche más que nunca. Está en el tejado de su casa extendiendo la mano hacia ella en ademán suplicante. Pero en vano. Una y otra vez ha subido al tejado intentado cogerla y no ha podido. Está sediento de su luz. Veía su casa a oscuras y ella es tan brillante, tan luminosa...

Desesperado ha vuelto al interior de su casa y allí, dormido en su cama, puede soñar que la posee.

De pronto, una brillante claridad le ha despertado. Ha seguido el rastro de la luz y con gran estupor ve que la luna está en su tejado, iluminándolo todo con sus reflejos de plata. Loco de alegría corre hacia ella queriendo abrazarla. Inconscientemente ha mirado al cielo. ¡Qué triste, sin la luna! ¡Qué negro estaba todo, alrededor! Sólo brillaba, en medio de la negrura, la casita con la luna en su tejado. ¡Qué bonita era la casa!... ¡Qué triste estaba el cielo!... ¡Qué negro el mundo!...

¿Y las estrellas? Estaban también en el tejado. Habían caído una detrás de otra en pos de la luna. Andrés es generoso. Una a una las va cogiendo, las deposita en su mano y, soplando, las eleva otra vez al cielo. Pasa muchas horas soplando. Hasta que al final sólo queda la luna. La toma con mucha precaución. Es tan suave y ligera como un capullo de seda y colocándola en su mano sopla para lanzarla otra vez al firmamento. Mas ella no quiere elevarse. Continúa allí, escapándose, se mete en todos los rincones, se escabulle, a pesar de todos los esfuerzos de Andrés. Este teme cogerla demasiado fuerte, no fuera a deslucirla. Al final, de un buen tirón, la despide hacia sus compañeras menos perezosas. Vol-



vía a estar en su sitio, al lado de una estrella muy brillante. El tejado está otra vez oscuro, pero el cielo brilla como antes. Las estrellas y la luna nos iluminan de nuevo a todos. Andrés ya puede dormir tranquilo.

Ilustración de S. Mestres

Los guiones que se publican en OTRO CINE están a disposición de los lectores para su realización, pero se agradecerá que lo comuniquen a la Revista, la cual, a su vez, lo comunicará al autor.

Donde hay algo que filmar en los meses de mayo y junio



por Carlos Almirall

BARCELONA

PARECE oportuno que al cineísta amateur ocupado en estas fechas en dar el mayor realce a las Bodas de Plata del Concurso Nacional, bien con la participación de sus últimas realizaciones, bien con la asistencia personal a los múltiples actos y sesiones convocadas para conmemorar la efemérides, le ofrezcamos la posibilidad de filmar hechos o aspectos interesantes de ambiente local que eviten desplazamientos, que no le serían factibles de compaginar con su presencia a los actos del Concurso.

Un reciente folleto editado por la Oficina Municipal de Turismo e Información nos permite por otra parte orientar en forma concreta al cineísta, y recomendarle los siguientes temas de captación para sus motocrámas:

MAYO, 11 — San Poncio. Feria típica de hierbas, miel y productos tradicionales, en la calle del Hospital.

MAYO, 26 — «Concurso provincial de ornamentación floral» en el antiguo Hospital de la Santa Cruz y San Pablo.

Mayo, 27 — Salida de los participantes en la «XVI VUELTA A ESPAÑA», con una interesante caravana publicitaria.

MAYO, 27 a JUNIO, 3 — «Concurso Hípico Internacional», en los terrenos del Real Club de Polo de Barcelona.

JUNIO 1 al 20 — XXX «Feria Oficial e Internacional de Muestras».

JUNIO 4 al 10 — XXXV «Concurso Internacional de Tenis» — «X Trofeo Conde de Godó» — organizado por el «Real Club de Tenis Barcelona».

JUNIO, 15 — Certámenes extraordinarios federativos a pichón organizados por la «Sociedad de Tiro de Pichón de Barcelona».

JUNIO, 17 — «VII Prueba Internacional de Motorismo de la Cuesta de la Rabassada».

JUNIO, 21 — Procesión del «Corpus Christi» que partirá de la Catedral Basílica.

JUNIO, 23 — Verbena de San Juan.

JUNIO, 24 — Procesión del «Corpus Christi» que partirá de la Basílica de Santa María del Mar.

JUNIO, 25 — Procesión del «Corpus Christi» que partirá de la Iglesia de San Miguel del Puerto.

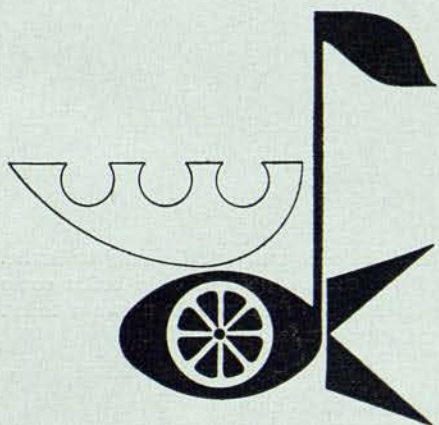
JUNIO, 28 — Verbena de San Pedro.

CINEISTA: Su proyector mudo, conviértalo en SONORO

CON UN

SONOCINE

PATENTADO



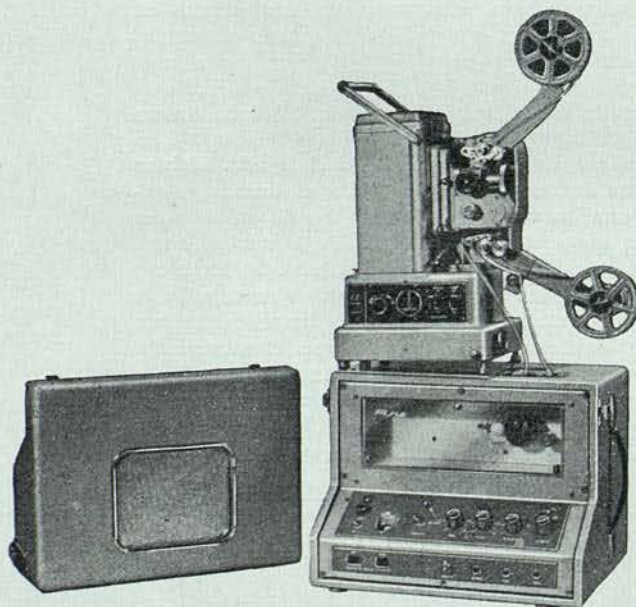
FABRICADO POR
INDUSTRIAS DEL SONIDO

PLS

Bonshoms, 23 - Tel. 230 73 52
BARCELONA - 14

Pida una demostración a los mejores
establecimientos del ramo

- El acoplador magnético SONOCINE, en sus tres pasos de 16-9'5-8 m/m cumple sus deseos, convertir sus películas de antaño mudas en SONORAS. Oiga la voz de sus protagonistas. Sorprenda a sus familiares, amistades y conocidos, haciendo cuantas combinaciones dialogadas le plazca con un SONOCINE.
- Para oficinas, para propaganda para técnicos, para comerciantes y fabricantes, para profesores, etc, un SONOCINE le resolverá el problema de su película muda



- Registra magnéticamente sobre pista en el mismo film.
- Mezcla dos canales: micro y fono.
- Faculta su uso como amplificador para ensayos de doblaje.
- Superpone el diálogo sobre fondo musical.
- Dispone de TRIK-TASTE a 70% de borrado.
- Control de borrado de 0 a 100% para efectos sonoros o para caso de error
- Control de registro por auriculares y visual.



Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

Sesiones de marzo

El día 7 se dio a conocer en el Centro Excursionista el film ¡AQUI BOMBEROS...!, de los socios Jesús Angulo y Antonio Antich, galardonado con el Premio «Ciudad de Barcelona» 1961. La sala registró un lleno impresionante y después de la proyección tuvo lugar un coloquio con ambos autores.

El 14, «Rueda de comentarios», dedicada a varios films del VI Certamen de Excursiones y Reportajes: ALTA GARROTXA, de O. Galcerán; LA ROSA DE LOURDES, de S. Martí; LONDRES, CAPITAL BRITANICA, de A. Velasco.

El 21, estreno del film inédito «EL PELEGRI DE TOSSA», de Joaquín Puigvert, con comentarios del autor.

El 28, films premiados en el «Concurso del Rollo 1962» celebrado por Film Club Manresa: LA ESPERA, de José M.ª Font; «PSYCUM», de Antonio Giménez; UN ARTISTA, de Miguel Fornells; «UN DIA D'ESTIU», de Luis Laporta; SIN TITULO, de Jaime Alberich; UN DIA EN EL ZOO, de Francisco Gasol; «CAPS I CUES», de Pedro Parera; HASTA 12 AÑOS, de Jaime Figueras; PARAISO DE LOS NIÑOS, de Ramón Fornós y Carlos Almirall.

El cineísta, su mascota y su característica

por Salvador Mestres



El cineísta: Joaquín Puigvert

Su mascota: El Lobito.

Su característica: Físicamente solitario en un pueblo de Gerona, convive en espíritu con los cineístas barceloneses, como divide su cámara entre el documental y el experimento.

Alta distinción

ESTA Sección se ha visto honrada con la noticia de que iba a ser condecorada con la Medalla de Oro al Mérito Fotográfico por el Sindicato Vertical de Industrias Químicas, singularísima distinción como puede apreciarse por el texto del escrito en que le ha sido comunicado tan alto honor y que reproducimos íntegro a continuación.

«A propuesta de la Comisión Organizadora de la II Fiesta de la Fotografía, que ha de celebrarse en Madrid el próximo 15 de mayo, esta Jefatura ha acogido con viva satisfacción la sugerencia de hacer un público reconocimiento a los singulares méritos cosechados desde hace años por esa Entidad en la noble e hidalga actividad del cine de aficionados, tanto en nuestra Patria como más allá de sus fronteras.

Y a este fin en uno de los actos que integran el programa que está confeccionándose, se tiene el propósito de condecorar con la Medalla de Oro al Mérito Fotográfico, al Centro Excursionista de Cataluña (Sección de Cine Amateur) que junto a la que se otorgue en el mismo día y ocasión al Excmo. Sr. D. José Ortiz Echagüe, serán las primeras y más altas distinciones pecificas de esta afición artística y deportiva de la Organización Sindical después de la única de Aficionado de Honor que se dignó aceptar S. E. el Jefe del Estado en 1957.

Espero de usted sus prontas noticias a este respecto como base para la programación de los actos a celebrar en dicho día, así como en su caso, el nombre de la persona física que recibiría la referida condecoración en representación de esa Entidad.

Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista.

En Madrid, a 9 de febrero de 1962.

Por Delegación del Jefe Nacional, El Secretario Nacional, Eusebio Donoso-Cortés (firmado).»

El precedente escrito ha sido contestado por el Presidente del Centro Excursionista de Cataluña con la carta que sigue.

«Barcelona, 14 de febrero de 1962.

Muy Sr. mío: Con la consiguiente satisfacción ha sido en poder de este Centro, que me honro en presidir, su comunicación al margen referenciada, de fecha 9 de los corrientes, en la que dan cuenta del propósito de condecorar con la Medalla de Oro al Mérito Fotográfico a la Sección de Cinema Amateur de este Centro Excursionista de Cataluña.

La constante labor de propagación del cine amateur y los numerosos lauros nacionales e internacionales conquistados por sus miembros durante más de veinticinco años de existencia de la Sección, impiden todo razonamiento contrario a tan alta distinción y obligan a acatar tan alto honor que nos impondrá el deber de superarnos en la labor cineística y enaltecimiento del pabellón nacional en el ámbito del cine amateur.

Para recibir dicha condecoración no hay duda que la persona más indicada es el actual Presidente de la Sección de Cinema Amateur, don Felipe Sagués Badía, a quien agradeceré consideren nombrado para tal fin como representante de esta Entidad.

Me es muy grato ofrecerme de V. afmo. s. s. Alberto Mosella (firmado).»

En el próximo número daremos cuenta del acto de imposición de la Medalla.

Filme con

**GEVACOLOR
FILM**



8 m/m



9,5 m/m



16 m/m



GEVAERT





Instrucciones
para las

Vacaciones en VIENA

(UNICA - 1962)

EL Concurso Internacional y el Congreso de la UNICA tendrán lugar en la capital de la bella Austria, del 19 al 26 de agosto de 1962.

INSCRIPCIÓN. — Agradecerán que cuanto antes se solicite la «carte de congrès», al «WIENER KONGRESS SEKRETARIAT, VIENA VII, Neubaugasse 36 (Austria)» y se gire, antes del 30 de junio, su importe de 980'— schillings austríacos, al «Bankhaus Pinschoff & Co., Spielgasse 3, Viena I, compte N.º 4024/III». Este giro lo efectúan los Bancos españoles por sencillísimo trámite ante el IEME, y es independiente de las 16.500'— pesetas que todo turista puede solicitar, en billetes, con anotación en su pasaporte, cada año natural.

HOTEL Y EXCURSION POSTERIOR. — La reserva de hotel se realiza en impreso que recibirá el que se haya inscrito, pero que ya puede solicitar al «Centro Excursionista de Cataluña»; el cual, relleno, debe enviarse al «Reisbüro Cosmos, Karntnerring 15, Viena I (Austria)». En tal impreso se anota ya la inscripción, voluntaria, a una excursión que, para vivirla conjuntamente los Congresistas, se organiza durante tres días, al terminar los actos oficiales (noche del 27 en Villach, del 28 en Salzburg y del 29 de regreso en Viena). El suplemento es de 1050'— Schillings (cambio de hoy: 2,32 pesetas). El importe de estas partidas puede adelantarlos cualquier agencia de viajes.

Quienes conocemos de Congresos anteriores al actual Presidente de la UNICA, E. Gary Gruber y al Presidente del Comité Organizador, Herbert Apfelthaler, cineístas amateurs muy simpáticos, proponemos a cuantos puedan organizar sus vacaciones en tales fechas, que aprovechen la ocasión para disfrutar de unas proyecciones interesantes y gozar de un ambiente que no dudamos resultará agradabilísimo.

D. de C.

Estatutos de la UNICA

PROSEGUIMOS la publicación del texto íntegro de los Estatutos de la UNION INTERNACIONAL DEL CINE-MA AMATEUR (UNICA), iniciada en el número anterior y que terminará en el próximo.

Artículo 9. — ASAMBLEA GENERAL

a) La asamblea general es la máxima autoridad de la UNICA y ostenta todos los poderes. Está presidida por el Presidente de la UNICA, asistido por el Vice-Presidente del Comité.

b) Cada organismo nacional, miembro activo de la UNICA, debe nombrar un delegado oficial quien ostentará el derecho de voto. Este delegado puede ser acompañado por un asistente y, a petición del organismo, el Presidente puede admitir otros oyentes.

c) El miembro que no pueda enviar un representante debe delegar el voto en el de otro país ya que, de no hacerlo, su voto será contado como de abstención.

d) Ningún delegado puede disponer de más de dos votos, el suyo incluido.

e) El representante de un organismo nacional que no haya pagado la cuota corriente no tiene derecho al voto. Será considerado como suspendido en sus funciones a partir de la iniciación de la asamblea general.

f) Ninguna persona extraña a la UNICA puede participar en las deliberaciones.

g) Las convocatorias, acompañadas de la Orden del Día, deben ser cursadas a todos los miembros de la UNICA, por el Secretario General, al menos tres meses antes de la fecha de apertura de la asamblea.

h) El Comité debe convocar una asamblea general extraordinaria, cuya composición y forma de voto serán idénticas a la ordinaria, a petición formulada, por carta certificada y dirigida al Comité, por un número no inferior al de cinco miembros. Convocará dicha asamblea en el plazo de seis semanas.

i) La Orden del Día de toda asamblea general debe comprender obligatoriamente:

- 1 — Comprobación de los poderes de los delegados nacionales.
- 2 — Nombramiento de dos escrutadores de votos.
- 3 — Memoria anual, presentada por el secretario general, del acta de la precedente asamblea general y adopción de la misma.
- 4 — Lectura de las cuentas del tesorero e informe de los contadores, correspondientes al ejercicio anterior.
- 5 — Aprobación de la gestión del tesorero general.
- 6 — Lectura del informe de los servicios de la UNICA y de las Comisiones.
- 7 — Lectura del informe del Comité.
- 8 — Aprobación de la gestión del Comité.
- 9 — Presentación de presupuestos.
- 10 — Fijación de las cuotas.
- 11 — Nombramiento de los contadores para el ejercicio siguiente.
- 12 — Discusión de los temas presentados por el Comité o por los miembros.
- 13 — Elección del lugar donde se celebrará la próxima asamblea general.
- 14 — Elección del Comité siguiendo las normas del art. 10 y nombramiento del delegado en la UNESCO.
- 15 — Diversos, sin voto.

j) Excepto si se refiere a modificación de estatutos, toda propuesta que se presente para ser discutida en la asamblea general, deberá ser notificada al secretario general tres meses antes de su celebración.

k) Las votaciones son secretas y los acuerdos tomados por mayoría absoluta. No obstante, la modificación de estatutos, la disolución de la UNICA, las peticiones de admisión y los acuerdos de expulsión, requerirán una mayoría de dos tercios de los votos.

- 1 — El presidente de la UNICA, designado por la asamblea general, entra en funciones inmediatamente.
- 2 — Se le otorga el nombramiento por el período de un año.
- 3 — Su única misión será la de organizar el Congreso y el Concurso, de acuerdo con el Comité.
- 4 — Firmará el texto de las proposiciones y el resultado de las votaciones, junto a los dos escrutadores.

(Continuará.)





& LOS CONCURSOS
 & LOS CONCURSOS
 & LOS CONCURSOS
 & LOS CONCURSOS
 & LOS CONCURSOS

CONVOCATORIAS

XXV CONCURSO NACIONAL

Cuando este número de OTRO CINE verá la luz se estarán celebrando, o quizá se hayan celebrado ya si se produce un ligero retraso, las sesiones y demás actos del XXV Concurso Nacional de Cine Amateur, del cual daremos fallo e información amplia en el próximo número.

V COMPETICION DE ESTIMULO

Sección de C. A. del Centro Excursionista de Cataluña

FALLO

Films de argumento

Medallas de primera. — MENSAJE DE OTRA VIDA, de Juan Roig Girbau (Sabadell). O TERROR DAS RUTAS, de Claudio Hoyos y Alberto Prats (Barcelona).

Medallas de segunda. — LA VIDA BREVE DE UN DIA RIO, de F. Viñas y su equipo (Sabadell). MIRAGE, de Agustín Bascuas (Barcelona). EL SOLITARIO, de Juan Rabell (Igualada). INSOMNIO, de Agustín Contel (Barcelona).

Medallas de Tercera. — ATRAS QUEDO SU SUERTE, de Antonio Mora Morales (Barcelona). LAURA, de Agustín Contel (Barcelona). DESTINO LA LUNA, de José M.^a Muñoz (Cáceres). ¡OH, EL AMOR!, de Antonio Puerto (Murcia).

Mención honorífica. — SORRA, de Bernardo Lafont (Vich). TOXIS, de Pedro A. Mompel (Barcelona). SU PRIMER ANIVERSARIO, de Pedro A. Mompel (Barcelona). LA VIDA DE UN VIAJANTE, de José M.^a Muñoz (Cáceres).

Films documentales

Medallas de tercera. — EL ZOO, de Miguel Carrera (San Juan Despí). JOYAS ARQUITECTONICAS DE BARCELONA, de Francisco de P. Ribera (Manresa).

Films de fantasía

Medallas de segunda. — ¡MIL BOMBAS!, de Juan Carlos Orlaria (Barcelona).

Medallas de tercera. — ROBAIXUTA, de Agustín Contel (Barcelona). SARDANA, de Manuel Isart (Barcelona).

Mención honorífica. — MONASTICA, de Agustín Contel (Barcelona). PUGNA, de José Reventós (Barcelona).

Premios de Cooperación

«Centro Excursionista de Cataluña», al mejor film sobre alguna de las varias modalidades de excursiones, montaña o alta montaña: Desierto. — «Paillard-Bolex», al mejor film realizado con cámaras de esta marca de 16 mm. y de 8 mm.: ATRAS QUEDO SU SUERTE y MIRAGE, respectivamente. — «Sonocine, Industrias del Sonido R.B.S.»: a la sonorización más adecuada: INSOMNIO. — «Rolla», al mejor film impresionado con película de esta marca: ATRAS QUEDO SU SUERTE. — «Proyector Niloga-Moexsa» (a destinar por el Jurado), a la mejor interpretación masculina: al protagonista de MENSAJE DE OTRA VIDA. — «Discom, S. A.»: al mejor film de 9'5 mm.: MENSAJE DE OTRA VIDA. — «Kodak, S. A.» (Placa de Plata) al mejor film impresionado con película de esta marca: O TERROR DAS RUTAS. — «Kodak, S. A.» (Placa dorada), a destinar por el Jurado a una película impresionada con película Kodak: O TERROR DAS RUTAS, por sus facetas humorísticas.

Jurado: Salvador Baldé, Presidente; Carlos Almirall, Secretario; José Torrella, Salvador Mestres, Juan Llobet, Vocales.

Barcelona, 5 de marzo 1962

11.º FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILM DE MONTAÑA Y DE EXPLORACION. TRENTO (Italia).—Del 30 de septiembre al 6 de octubre 1962. Para flms de 35 y 16 mm. Entrega de films antes del 5 de septiembre.

1.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ANDORRA —Organizado por la «Agrupació Fotogràfica d'Andorra». Del 4 al 9 de junio. Entrega de films antes del 20 de mayo.

4.º CONCURSO DE LA PROVINCIA DE TARRAGONA Y 5.º DE LA CIUDAD DE REUS — Convocado por la Delegación de Cine del Reus Deportivo. Plazo de inscripción: 10 de junio.

XV FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILM AMATEUR, CANNES — Celebración: del 1 al 11 de septiembre. Entrega de películas antes del 15 de julio. 15 a 30 % descuento en hoteles.

De las convocatorias que se anuncian en estas páginas, el lector interesado puede consultar o pedir las bases en la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, Paradís, 10, pral., Barcelona -2, o a esta Redacción de OTRO CINE.

«El Paraguas» en la Gran Gala Anual de la Sala Pleyel de París

Todos los años la Federación Francesa de Clubs de Cine Amateur ofrece al gran público parisién una Gala del film amateur en la Sala Pleyel, con una selección de películas francesas y extranjeras; acto que patrocina el Director General del Centro Nacional de la Cinematografía. En el programa de la sesión de este año, que tuvo lugar el 9 de marzo, fué incluido el film español EL PARAGUAS, del cineísta don Juan Pruna de Mataró.

El programa completo fue: HOMBRE, de J. Defontaine (Francia); SKAAR, de J. Thoms (Dinamarca); NATTLING INTERMESO, de P. Omer (Noruega); ESCALE A MYKONOS, de P. Robin (Francia); EL PARAGUAS, de Juan Pruna (España); LA LONGUE MARCHE, de G. Guer (Francia); METAMORPHOSE, de Tilman y Colombe (Francia) y AETHER, de H. Wuyts (Bélgica).

La sala, de grandes proporciones, con pantalla gigante y excepcionales condiciones acústicas, ofrecía un aspecto brillantísimo. Nuestro compatriota señor Pruna, especialmente invitado por la Federación Francesa, asistió a la velada, juntamente con su esposa, la cual, al reunirse al día siguiente en un almuerzo de amistad los Directivos y Delegados, se le pidió que ocupara el lugar de honor en la presidencia del acto.

Unos días antes en el «Club des Amateurs Cinéastes de France» se había celebrado una sesión en cuyo programa figuraron los films españoles MARIONETAS, de Pedro Font y EL PARAGUAS, de Juan Pruna.

«La Espera» en Vancouver

El film amateur «LA ESPERA», de Pedro Font Marcet, obtuvo el «premio del público» de la segunda sesión pública en el 2.º Festival Internacional de Vancouver (Canadá).

HOMENAJE AL DIRECTOR DE KODAK, S. A.

Con motivo de su jubilación, y después de casi cuarenta y siete años de servicios ininterrumpidos de don Angel Herranz Garrido, director-gerente de Kodak, S. A., el Consejo de Administración de la compañía le ofreció el pasado día 1.º de marzo un caluroso homenaje al que asistieron altas personalidades de las diferentes fábricas Kodak de América y Europa, así como todos los empleados de la empresa, jubilados y familiares del agasajado.

Para cubrir la vacante del señor Herranz ha sido nombrado director-gerente don Ricardo A. Esperón.



CON
MUCHA
O
POCA
LUZ
FILMARA
SIEMPRE
PERFECTO
CON



eumig

**LA CAMARA QUE NO
"FALLA" NUNCA**

CAMARA ELECTRIC 8 mm.

MOTOCAMARA C 3 8 mm.

MOTOCAMARA C 16 16 mm.

EN TODOS LOS
ESTABLECIMIENTOS DEL

FilmoTeca
de Catalunya



Agfacolor

Película estrecha inversible

8 y 16 mm



Con este material de filmar, le será posible captar toda la magia de color de la NATURALEZA, con excelente definición, sin necesidad de filtros ni dispositivos suplementarios. Sus características principales son la finura de grano, gran margen de latitud de exposición y brillo espléndido de los colores.