



AÑO XI - 1962 - N.º 56

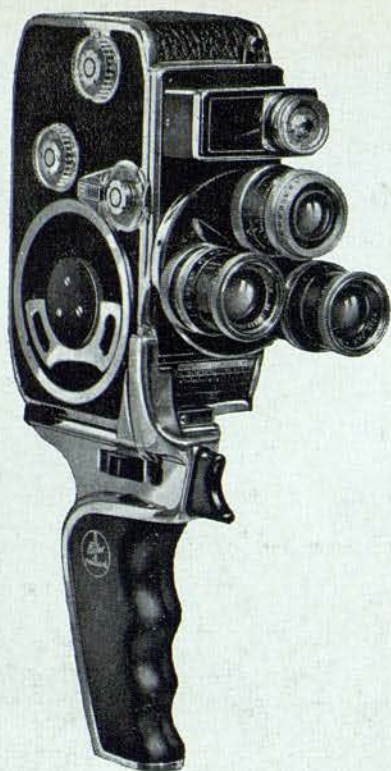
SEPTIEMBRE - OCTUBRE



Elsa Martinelli
en "¡Hatar!!"
(Foto Paramount)

FilmoTeca

AL SERVICIO DEL CINE AMATEUR Y DEL BUEN CINE PROFESIONAL



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, continua e imagen por imagen. Visor de campo variable para focales de 12,5 a 36 mm. Carretes de 7,5 metros de película "doble ancho"

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.



FilmoTeca
de Catalunya

DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL MUNDO



presentará
próximamente

LA ISLA DESNUDA

Director: Kaneto Shindo

El film japonés que ha
obtenido los máximos
galardones dondequiera
que ha sido presentado



NOBUKO OTAWA

TAIJI TONUYAMA

CINEMASCOPE

PREMIOS:

«FIPRESCI», SAN GREGORIO y FEDERACION NACIONAL DE CINE-CLUBS en la Semana Internacional de Cine Religioso en Valladolid.

PRIMER PREMIO

en el Festival Internacional de Moscú 1961.



Un film que marca una época en el cine

Filmoteca
de Catalunya

HATARI!!

HOWARD HAWKS



JOHN WAYNE

HARDY ELSA
KRUGER · MARTINELLI

GERARD y RED
BLAIN · BUTTONS

DIRECTOR Y PRODUCTOR

HOWARD

HAWKS

GUION DE

LEIGH

ARGUMENTO DE

HARRY

MUSICA DE

HENRY

BRACKETT · KURNITZ · MANCINI

ES UN FILM
PARAMOUNT

FILMADA EN TANZANIA, AFRICA EN
TECHNICOLOR



mac.





AÑO XI - Septiembre - Octubre 1962 - N.º 56

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, Feriandina, 9. BARCELONA
Distribución:
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA
Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 221 41 86
Depósito Legal B. 2102. - 958

Sumario

- Portada** — «[Hatari]», de Howard Hawks.
- Editorial** — «Cartas al director y doblaje».
- Artículos** — J. Munsó Cabús. «Greta Garbo sigue siendo divina».
Francisco Pérez-Dolz «Curso de lenguaje cinematográfico»
Enrique Ibáñez «¿Quién es Anthony Mann?»
Carlos Almirall «Una estadística del Concurso Nacional tras sus bodas de plata»
Agustín Contel. «La preparación».
A. Roig. «La unión entre los cineamateurs».
- Crítica e Información** — «Carlos Saura escribe sobre los nuevos sistemas de rodaje»
Topi. «Un reloj atrasado. Comentarios de un espectador irregular de cine».
Juan Pruna «Nosotros y las manzanas».
«Dos bajas sensibles: Eusebio Ferré y Francisco J. Cirera»
J. Angulo. «Última hora técnica».
«Estatutos de la UNICA»
C. Almirall «Donde hay algo que filmar en octubre»
J. A. «El I Festival Internacional de Andorra».
- Temas** — M.ª Asunción V. Anguera. «El círculo».
- Diversos** — J. R. «Mosaico de la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt» «Algunos films destacados del Concurso Nacional» (página gráfica)
Salvador Mestres. «El cineísta, su mascota y su característica».
- Secciones** — «Papeles de cine».—«Nombres nuevos del cine amateur».—«El cine amateur en su salsa».—«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 »

EDITORIAL

Cartas al director y doblaje

UNAS «cartas al director» ponían sobre el tapete de un difundido semanario barcelonés cuestiones muy interesantes en relación con el doblaje de películas extranjeras. No se trata ya del fraude artístico fundamental que el doblaje supone al suplantar la voz de un artista, a veces de talento, por un profesional anónimo del doblaje que presta sus servicios «en cadena». Este aspecto inmediato de la cuestión ha sido denunciado por la crítica desde que el doblaje existe. Hoy hemos de reconocer — en el cine comercial mayoritario, se entiende, y sobre todo en películas muy dialogadas — la consolidación del doblaje, y más sabiendo que el fraude lo es ya un poco menos cuando en el rodaje se ha separado lo inseparable, registrando el diálogo aparte del momento interpretativo, creacional, y doblándolo, aunque por el mismo cuadro de intérpretes, pero con la frialdad y el cálculo de un laboratorio.

Pero aun admitido, hasta cierto punto, el hecho consumado, los autores de las cartas a que nos hemos referido denuncian aspectos del doblaje que son corregibles y valdría la pena de una fuerte campaña de prensa en pro de una mejoría.

Se trata del monopolio del doblaje en un grupo reducido de dobladores, cuyas archiconocidas voces oímos aplacadas a una gran diversidad de actores y actrices, lo cual produce monotonía y tedio, y de la condición de locutores de radio de la mayoría de esos dobladores. Resulta interesante a este respecto el texto de la carta firmada por S. Cros l'aiens, de la cual son los siguientes párrafos:

«Un actor de radio, para quien no cuentan ni el gesto, ni la expresión facial, ni la caracterización, debe fiarlo todo a su dicción, recargando ésta para transmitir al oyente las situaciones y estados de ánimo de su personaje. Un actor de cine debe, al contrario, limar su declamación para ceñirse a las contenidas expresiones de la vida normal. Su mirada, la crispación de sus manos, las luces, el montaje, el fondo musical, o las propias palabras que pronuncia, bastan para transmitir al espectador de sensibilidad medianamente cultivada las emociones planeadas por el autor. ¿Cómo es posible, pues, que quienes todo lo fían en la palabra presten su voz a actores que son maestros en dar a su actuación toda la sugestión portentosa del gesto y la imagen? El resultado es la discordancia entre lo que vemos y oímos: por un lado, sobria naturalidad; por el otro, el estilo amanerado, chato, metálico y presuntuoso de profesionales viciados en el comercialismo y la repetición.»

Nos sumamos a la denuncia de estos dos agravantes del doblaje en España: el reducido monopolio de voces y la formación radiofónica de éstas. Y aprovechamos la oportunidad para unir nuestro voto al de tantos que desde hace tantos años vienen clamando por un régimen tolerante en la cuestión del doblaje de películas; régimen que por lo menos excluyera a determinadas obras excepcionales de la tajante obligatoriedad del doblaje.

J. Munsó Cabús



Greta Garbo sigue siendo "divina"

Véase el trabajo
"Greta Garbo ¿mito o realidad?"
de nuestro número anterior.

Greta en el pináculo de su carrera («Margarita Gautiers») y a los quince años de edad.



HACE dos años, el Festival Internacional del Cine de San Sebastián, dentro de un ciclo dedicado a la producción nórdica, presentó «GOSTA BERLING SAGA» (1924), el famoso trabajo de Mauritz Stiller que reveló a la Garbo. Por estos días reaparece en las pantallas españolas «MARGARITA GAUTIER» («Camille», 1936), una de las obras culminantes de la etapa final de la ilustre actriz y, al decir de muchos especialistas, aquélla en que su fotogenia y sensibilidad brillaron a mayor altura. Por los Cine-Clubs españoles circuló recientemente «NINOTCHKA» (1938); en el Festival de Venecia de 1960 se exhibieron «GRAND HOTEL» (1932), «ANNA KARENINA» (1935) y «LA REINA CRISTINA DE SUECIA» («Queen Christina», 1934).

Como se verá, el fenómeno Garbo vuelve a apasionar, a los intelectuales y al público. De ahí que quepa considerar un gran acierto la inclusión en el último

Festival donostiarra de esas cinco importantes obras suyas que son: «BAJO LA MASCARA DEL PLACER» («Die Freudlosse Gasse», (1925). «LA TIERRA DE TODOS» («The Temptress», 1926), «EL DEMONIO Y LA CARNE» («Flesh and the Devil», 1926), «MARGARITA GAUTIER» y «EL BESO» («The Kiss», 1929).

En un párrafo del comentario marginal que insertaba el programa del referido «ciclo Garbo» de San Sebastián, leemos: «Hemos preferido atender a lo más difícil mejor que a lo más fácil, mostrando las creaciones de la Greta Garbo menos conocida, la que en Alemania confirma (1925) todo lo que de ella puede esperarse, y la que, en Hollywood, se impone con inusitada celeridad». En efecto, doblemente interesante fue la proyección de tales films, ya que, al mismo tiempo que se le rendía homenaje a Greta, éste se le tributaba al calor de algunas de sus obras más lejanas en el



El más antiguo de los films exhumados en San Sebastián: «La calle sin alegría» de Pabst. (1925)

«Mata-Hari» de G. Fritzmaurice (1931) y «El velo pintado» de Boleslawsky (1934)



tiempo, y, por lo mismo, más expuestas al fracaso. Sin embargo, esto último estuvo muy lejos de producirse. En consecuencia, el ciclo-homenaje en cuestión revisió, sino caracteres extraordinarios, sí perfiles dignos de ser tenidos en cuenta, llegado el momento de calibrar las virtudes interpretativas de la «divina». Por otra parte, semejantes actos han entrañado también una doble virtud; primero, por la oportunidad que han brindado al espectador joven de establecer contacto con las creaciones primeras de G.G., y, luego, porque ésta se ha producido, a nuestros ojos, como una artista rotundamente fuera de serie. Sin disputa de ninguna especie: el mito Garbo sigue gozando de absoluta vigencia.

La prueba se presentaba «a priori», un tanto difícil, arriesgada. El tiempo, por lo general, no perdona; mucho menos en cine, donde, a veces, diez años son suficientes para hundir lo que en su día parecía el «non plus ultra». Sin embargo justo es reconocer que el corolario interpretativo de Greta Garbo permanece incólume frente a los embates del tiempo. No nos detendremos a calibrar con toda exactitud si su gesto en «TIERRA DE TODOS» — pongamos por caso — es mejor o peor que el de Ann Bancroft — otro ejemplo — en «El milagro de Ana Sullivan», o si su seducción personal, su femineidad, superan o no las de Lilli Palmer en «Mi esposa Constanza» (para seguir con ejemplos de películas vistas en el Festival). No, no pretendemos establecer ahora ningún balance; entre otras cosas, porque no hay necesidad de hacerlo. Ahora bien, lo que sí podemos afirmar con plena seguridad es que la Greta Garbo de 1926 actuaba ante las cámaras con una capacidad, con una penetración del personaje, con una economía de ademanes — esto es, con un estilo — muy parecido al de las más ilustres actrices de hoy. El gran mérito de la G. G. revisada radica precisamente en esto: en la anticipación.

Sobre la calidad de las películas vistas ahora — consideradas como obras totales — no vamos a hablar. Sin embargo, si diremos que una de las pocas cosas por las que merecen la revisión es sin duda la labor de Greta Garbo. En «LA TIERRA DE TODOS», seguimos con el mismo ejemplo, todo se nos antoja inefable, desde el asunto de Blasco Ibáñez hasta la realización (de Mauritz Stiller y Fred Niblo); no obstante, en medio de semejante antigualla, surge potente, arrolladora, la personalidad de la artista sueca, capaz, por sí misma, de transfigurar todo a su voluntad, de eclipsar cuánto la rodea con su sola presencia. Vemos danzar en derredor suyo nombres otrora célebres: Marc Mac Dermott, Lionel Barrymore, Roy D'Arcy, Antonio Moreno, etc.; sin embargo, se observa entre el trabajo de ellos y el de Greta una visible disociación, un abrumador divorcio de ideas y conceptos. Aquéllos, posiblemente, caminaban con el cine de su tiempo; Greta, en cambio, andaba con el cine de mañana. Después de todo, por algo era considerada, ya entonces, «única». Por esta misma razón, uno, viendo esas películas, cree que lo único que rompe su «armonía» es precisa y paradójicamente, Greta Garbo. El resto se corresponde entre

La trayectoria americana: «Tierra de todos» (Fred Niblo, 1926) — «Margarita Gautier» (Georges Cukor, 1936) fijada en San Sebastián y analizada por el autor del artículo.





sí a las mil maravillas. En cambio, ella, en relación con aquél, no. Son dos mundos opuestos, dos sistemas que, hasta cierto punto se repelen. Como es natural, semejante distanciamiento entre el «modo» de G.G. y el de los demás actores de su tiempo va suavizándose a medida que el tiempo avanza. Es lógico. Así, por ejemplo, existe ya una casi absoluta relación entre todas las partes interpretativas que intervienen en «MARGARITA GAUTIER»; circunstancia que, como acabamos de apuntar, no se daba (ni mucho menos), en «LA TIERRA DE TODOS», o «BAJO LA MASCARA DEL PLACER».

Para abreviar —y terminar—: Greta Garbo sigue siendo hoy, en 1962, una actriz, sino única —que sobre esto mucho cabría escribir— sí exquisita, encantadora, en posesión —además— de una personalidad que no admite parangón. Uno, que —salvo «MARGARITA GAUTIER»— desconocía los títulos dados en San Sebastián, se congratula de haber «descubierto» —por sí mismo, no al amparo de determinadas literaturas— lo que fue la Garbo de los años veinte. Lo que «fue» y lo que «queda», que es todo, o casi.

J. MUNSO CABUS

«Orquídeas salvajes», de Franklin, y «El beso» de Feyder, ambas de 1929, con las que se cierra la etapa silente (La segunda ha sido proyectada en San Sebastián)

FILMOGRAFIA

En Europa

PELICULAS MUDAS:

- 1924 — «Gösta Berling». M. Stiller.
- 1925 — «La calle sin alegría» («Bajo la máscara del placer»). G. W. Pabst.

En América

PELICULAS MUDAS:

- 1926 — «El torrente». Monta Bell.
- 1926 — «La tierra de todos». Fred Niblo.
- 1926 — «El demonio y la carne». Clarence Brown.
- 1927 — «Ana Karenina». Edmund Goulding.
- 1928 — «La mujer divina». Victor Seastrom.
- 1928 — «La mujer misteriosa». Fred Niblo.
- 1928 — «La mujer ligera». Clarence Brown.
- 1929 — «Orquídeas salvajes». Sydney Franklin.
- 1929 — «Tentación». J. S. Robertson.
- 1929 — «El beso». Jacques Feyder.

PELICULAS SONORAS:

- 1930 — — «Ana Christie». Clarence Brown. (Versión alemana: Jacques Feyder).
- 1930 — «Romance». Clarence Brown.
- 1930 — «Inspiración». Clarence Brown.
- 1931 — «Susana Lenox». R. Z. Leonard.
- 1931 — «Mata Hari». G. Fritzmaurice.
- 1931 — «Como tú me deseas». G. Fritzmaurice.
- 1932 — «Grand Hotel». Edmund Goulding.
- 1934 — «La Reina Cristina de Suecia». Rouben Mamoulian.
- 1934 — «El velo pintado». R. Boleslawsky.
- 1935 — «Ana Karenina». Clarence Brown.
- 1936 — «Margarita Gautier». Georges Cukor.
- 1937 — «Maria Walewska». Clarence Brown.
- 1938 — «Ninotchka». Ernst Lubitsch.
- 1940 — «La mujer de las dos caras». Georges Cukor.



«Ninotchka», de Lubitsch (1938) donde Greta comenzó la comedia silenciosa para terminar con todo en un segundo y más atrevido ensayo.

CURSO DE LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

ANIMADOS por la buena acogida de nuestra serie de artículos «Apuntes sobre lenguaje cinematográfico», hemos confiado al prestigio-so técnico realizador don Francisco Pérez-Doiz una segunda parte de dichos apuntes, incidiendo en los mismos temas, pero tratándolos con mayor hondura, o sea considerando a la primera parte como un curso elemental y a la segunda como un curso superior de una misma asignatura.

Iniciamos en este número la publicación de los artículos de Pérez-Doiz con «Introducción» y «Métodos de expresión»; capítulos a los que seguirán: «Evolución de los medios de expresión», «Relación de los encuadres», «Mecánica de la atención y distintas formas de pason», «El ritmo» y «El sentido del cine».

INTRODUCCION

QUIENES hayan seguido con la debida atención la serie de artículos publicados en estas páginas bajo un título hermano del que precede, pueden considerarse conocedores de una elemental y suficiente especie de gramática cinematográfica que les permita introducirse en el lenguaje de las imágenes. Dicho en otras palabras: se pueden conocer las bases gramaticales de un lenguaje llamado cine. Podríamos — en una mera suposición — tomar una cámara e intentar un primer ensayo de escritura cinematográfica. Pero, ¿sería el resultado una verdadera obra cinematográfica? Tal vez no lo fuera en toda la extensión de la palabra. No cabe duda que para poseer el dominio absoluto de un lenguaje no bastan los simples conocimientos primarios, ni la sola intuición, ni el tan mal entendido «genio» creador que no necesita de nada y crea por generación espontánea. Con el simple conocimiento de las estructuras externas no se posee el dominio de un lenguaje, amén que para que este lenguaje se convierta en arte, debe estar al servicio de una creación poética.

El cine tiene raíces más profundas y, hasta cierto punto, aún ignoradas, que se entremezclan y confunden en sus orígenes con las otras artes, para luego brotar con luz propia y reclamar un sitio indiscutible entre las seis Artes mayores y ocupar el séptimo lugar.

Todavía hoy no nos planteamos suficientemente el «por qué» de la aparición del cine en nuestro mundo. Como decía Jean Epstein, el problema estriba en poder comprender la razón por la cual un pequeño invento nacido con la ínfima categoría de pasatiempo científico, ha crecido de forma tan gigantesca, multiplicándose cual cizaña, propagándose como la peste y transformándose, en fin, en un monstruo sagrado al que adoran las multitudes para saciarse de una extraña mezcla de luces y sombras, pobladas de fantasmas.

El hecho comprobado de cuanto venimos señalando, nos hace sospechar que el cine llega ante nosotros en un momento histórico preciso en que era profundamente necesario y que realiza lo que podríamos llamar un diseño providencial. ¿Qué aportaba esta máquina de cuyo éxito desconfia-

ban hasta sus propios inventores? Pues aportaba esencialmente el medio de comunicación del pensamiento visual, de hombre a hombre, de un modo mucho más directo, rápido y preciso del hasta entonces conocido intermediario que lo desnaturalizaba: el pensamiento verbal y el lenguaje hablado.

Analizando la importancia del cine, observamos la presencia frecuente de ciertos procedimientos, como los símbolos, la transferencia de sentido de una imagen a otra, la fragmentación de las imágenes, el aislamiento y la ampliación repentina de un detalle, el empleo de la sinécdoque — la parte por el todo —, la variación del tiempo y del espacio, etc. Todas estas especiales características, así como la naturaleza visual del lenguaje cinematográfico, se hallan también — en mayor o menor grado — en el sueño y en el ensueño. El cine se nos puede aparecer, si no como un sueño, al menos como una especie de ensueño prefabricado para uso de una mayoría.

Tal vez hoy día estemos viviendo precisamente una época en que los excesos y debilidades de una especie de superracionalismo que alcanza a todo el sistema humano, nos haga sentir la apremiante necesidad de volver a poner en marcha la gran fuente del romanticismo, de la fantasía. Es lícito considerar, por consiguiente, que al responder a esta urgente necesidad, el cine cumpla con su designio «providencial». Entre una masa que concluye por conformarse con su identificación con el delirante enamorado o el delincuente heroizado, muchos se ven ciertamente alentados a liberar sus más elementales emociones gracias «a la más fácil y caritativa de las poesías existentes: la del cine». (Jean Epstein.)

Pero retornando a las ideas anteriormente expuestas, el mero y simple hecho de «rodar» uno o mil metros de película, nunca determinarán el hecho cinematográfico de por sí. Projectados sobre una pantalla, aquellos metros, no serán «cine». La visión del film no empieza en el movimiento de las imágenes en la pantalla, sino en el propio ojo del espectador cuando este ojo percibe todo un proceso de creación artística. Y aunque es verdad que cualquier intento de situar este proceso de creación artística dentro de los rigores de un método o de una técnica, será intento condenado al fracaso, porque todos sabemos que no existen fórmulas para producir obras de arte, también sabemos que entre el artista y su obra puede existir — y existe de hecho — un lazo, un nexo, una especie de puente constituido por el lenguaje que emplea el artista para comunicarnos su mundo poético. Y aunque este lenguaje puede revestir formas mil, en el cine debe tener una forma concreta y sensible de manera tal que se encuentre en el mismo mundo de sensaciones, tanto del que las comunica, cuanto del que debe recibirlas y gozar de ellas.

Será, pues, el conocimiento de este lenguaje el que debemos adquirir de manera ordenada, metódica y progresiva, de modo que nos permita sentar unas bases prácticas y así poder llegar a la expresión artística del cine, obteniendo la absoluta identidad de la forma con el contenido.

Métodos de expresión

TODAVIA hoy resulta conveniente proclamar una vez más, la necesidad de una mayor y mejor cultura visual. Paradójicamente, aún se encuentran quienes afirman que el estudio y conocimiento de una posible gramática o estilística cinematográfica dificultan precisamente el impacto emotivo que un film puede producirnos. Este error nace de un inconsciente y tenaz menosprecio del cine y de una ignorancia del trabajo intelectual.

De la misma forma que el estudio de las reglas del lenguaje escrito nos permite llegar a las más ocultas bellezas de la «Iliada», también el estudio y conocimiento de las reglas del lenguaje visivo-cine nos permitirá percibir la belleza, no siempre fácil, del cine de un Ingmar Bergman, o las sutilezas, no siempre evidentes, de un Valerio Zurlini. Está claro que el conocimiento de este lenguaje nos abrirá, paso a paso, los arcanos de la belleza de la forma y de la riqueza de ideas que forzosamente escapan a los no iniciados. Si el cine, por sus propios medios, es capaz de suscitar simples emociones primarias, para ser comprendido en su totalidad hay que penetrar en el conocimiento de su técnica y de su lenguaje.

Aprender, pues, a ver, mirar y seleccionar el inmenso material humano o no que ante nuestros ojos discurre, será el fin de todo estudioso que quiera penetrar en el conocimiento del lenguaje filmico. Según el método de expresión que escojamos, «un simple revólver escondido en un cajón puede elevarse a la categoría de personaje dramático. Mostrado en un G. P. P., este revólver deja de serlo para convertirse en un personaje-revólver, y significar el deseo o el remordimiento del crimen, de la desesperación, del suicidio. Será oscuro como la noche, brillante como un rifle dorado, taciturno como una pasión, pesado, frío, desconfiado, amenazador. Tiene carácter, recuerdos, voluntad; tiene alma» (Jean Epstein).

Así podemos afirmar ya, que una toma —plano— nunca debe ser hecha de un modo arbitrario en nombre de una mal entendida libertad artística, sino en función de lo que se quiera expresar. Y así el plano —toma— estará compuesto de unos determinados elementos, siendo eliminados otros para concretar exactamente lo que se quiera hacer ver y de «cómo» se quiere hacer ver.

En el cine, las cosas, los objetos, la naturaleza y las personas en sí no nos ofrecen, en su aspecto abstracto, ninguna particularidad expresiva, pero pueden adquirirla cuando se nos muestran desde una angulación determinada y además las limitamos, en cierto modo, por los márgenes del encuadre. En el film de Duvivier «SEIS DESTINOS», un largo movimiento de grúa ascendente nos muestra, en picado, una orquesta en pleno ensayo. Partiendo de un primer plano de su director (Victor Francen), llegamos a un G. P. G. precisamente cuando la orquesta se encuentra en un «tutti» musical; en aquel momento, aparece, empujueñecido e insignificante, un personaje sin relieve alguno. (Charles Laughton).

En el mismo film, el triunfo del músico ignorado (Charles Laughton) es subrayado por un cuadro enfático que lo eleva y engrandece, y además, la gran lámpara del teatro que coincide con su cabeza, le corona con una auténtica aureola de gloria.

En el film de César Ardavín CERCA DE LAS ESTRELLAS, el encuadre de unos zapatos de mujer vistos desde debajo de una cama y la súbita aparición de unos pies desnudos que los calzan, nos explican claramente la entrega de la muchacha (Marisa de Leza) hacia su amado (Antonio Cebrián).

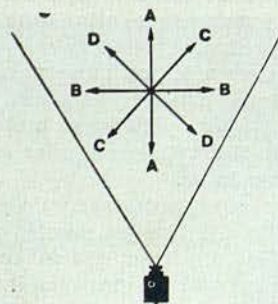
El primero de los ejemplos nos muestra cómo la expresión ha sido hallada mediante un encuadre en el cual se encuentran dos elementos de expresión: el hombre y el ambiente que le rodea añadiéndose, además, un movimiento de cámara y una distancia cinematográfica. En el segundo ejemplo estos dos elementos, el hombre y el ambiente, se yuxtaponen para crear una imagen nueva con una nueva fuerza expresiva. En el tercero, se unen elementos visibles a otros invisibles o sólo visibles en parte, para crear con la misma fuerza que en los anteriores ejemplos un encadenado de ideas —planos-palabras— que nos den una oración-secuencia y un film según veremos más adelante.

Por consiguiente, aquel elemental lenguaje va enriqueciéndose por medio de los métodos de expresión a través del cuadro-plano, del ritmo, de la construcción, de la poesía, permitiéndonos percibir insospechadas profundidades. Sacándonos de nuestra visión rutinaria, el cine nos debe enseñar a sorprendernos nuevamente ante «una realidad de la cual quizás nada ha sido aún del todo comprendido, ni quizás nada sea del todo comprensible» (Jean Epstein).

Además de los elementos internos que componen el cuadro-plano, sabemos (parto del supuesto de que se ha seguido la primera parte de estos apuntes), que este cuadro o plano, se puede mover en cuatro sentidos básicos (ver el núm. 43 de «Otro Cine»). Se debe tener en cuenta que, independientemente de estas angulaciones, los planos se pueden clasificar en relación a los efectos de perspectiva que se originan en el cuadro y que llamamos composición del cuadro (ver el núm. 44 de «Otro Cine»). Añadamos, sin embargo, que estas composiciones del cuadro —que podemos llamar figurativas—, son iguales a las conocidas en otras formas de Arte como la Pintura y la Arquitectura; pero aclaremos en seguida, que en este caso —en el cine— es substancialmente distinto. Los planos filmicos están generalmente en un continuo movimiento y, por consiguiente, una «composición» no será más que un «momento evolutivo» que tiene que dar paso a una composición siguiente. Así, no tendrá otra importancia que ser el paso hacia otra composición ya sea por el movimiento interno del cuadro —movimiento de los actores—, o bien del propio cuadro —movimiento de la cámara—.

Los movimientos que los actores pueden desarrollar dentro del cuadro son tres:

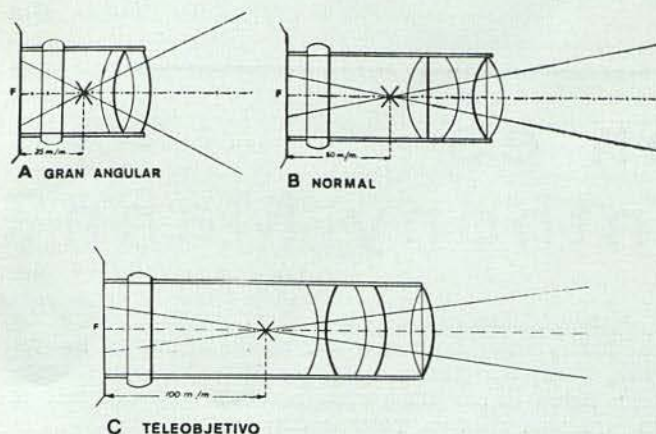
- A) Hacia la cámara o alejándose de ella.
- B) Transversalmente a la cámara y a derecha o izquierda.
- C) En cualquier otro ángulo formado por las trayectorias anteriores y también en ambos sentidos.



No podemos seguir adelante, sin antes detenernos unos momentos en el estudio de las características de los objetivos desde el punto de vista que para el estudio de cuanto venimos exponiendo nos interesa. Se trata de la llamada «distancia focal», y que es la que mide en mm. la distancia existente entre el «centro óptico» del objetivo y la superficie sobre la cual debe ser reflejada la imagen a fotografiar. De acuerdo con esta característica los objetivos se clasifican

en:

- A) Gran angulares.
- B) Normales.
- C) Teleobjetivos.

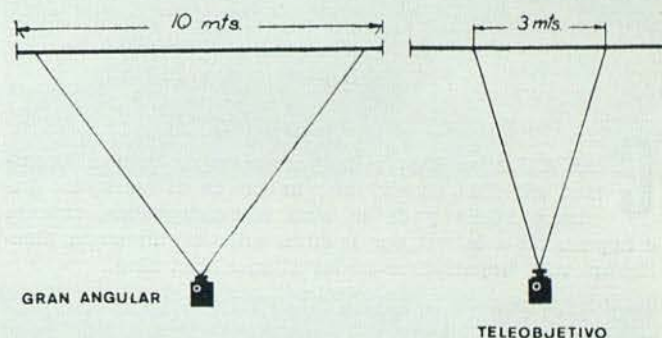


"F" (a la izquierda) representa el film o superficie a impresionar. El punto X representa el centro óptico. La distancia en mm. desde este punto al film (25, 50 y 100) es la distancia focal.

Como regla general y fija diremos que cuanto «menor» es la distancia focal, «mayor» es el campo abarcado y mayor también es la «profundidad del foco»; o sea: mayor es el campo sobre el cual la imagen a fotografiar puede desplazarse, en sentido del eje óptico, o bien mayor es la cantidad de elementos que permanecen nítidos sobre la superficie a impresionar —film— y mayores son también las deformaciones de las perspectivas.

Estas características hacen posible que una misma amplitud de campo se pueda obtener mediante la utilización

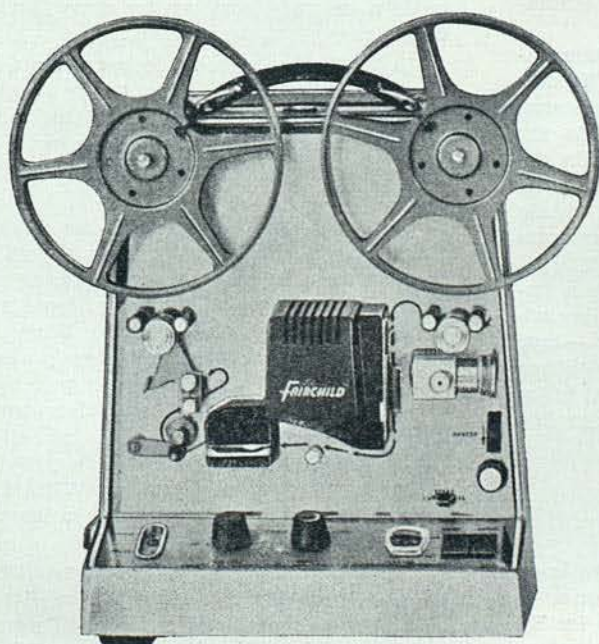
de distintos objetivos. Sin embargo, debemos señalar otra característica de los objetivos en relación al movimiento, observando que en los angulares se obtiene un «aceleramiento» y un «retardamiento» en los teleobjetivos siempre que el objeto o personaje se desplace en el sentido del eje óptico; en los desplazamientos en sentido transversal al eje óptico, el movimiento es reproducido exactamente en cuanto a su velocidad, pero no en cuanto al «tiempo», puesto que teniendo por constante una misma distancia entre objetivo y objeto el gran angular abarcará más campo que el teleobjetivo.



Por consiguiente, también aquí se debe tener en cuenta un proceso de «aceleración» y «retardamiento» pero en sentido inverso al anterior: en el gran angular tardará más tiempo que en el teleobjetivo.

El autor de estas líneas vivió el fracaso total de una escena de un atropello por un error cometido en el empleo de los objetivos. Aunque la velocidad del vehículo fue en todo caso idéntica, un arbitrario empleo de los objetivos de diferente distancia focal dio por resultado la imposibilidad material de un montaje correcto. Por cada objetivo empleado se obtuvo un «tiempo cinematográfico» distinto.

El Proyector Sonoro para films de 8 mm. que Vd. esperaba... "FAIRCHILD CINEPHONIC"



de
Proyección y Sonido
«maravillosos»



Es un producto de «FAIRCHILD CAMERA AND INSTRUMENT CORP.» New York - U. S. A.

Pida una demostración
sin compromiso en:

"CASA PALAU" - Pelayo, 34 - BARCELONA

Anthony Mann, sí
"El Cid", no

¿Quién es Anthony Mann?

CONOCIDA en España la producción de Samuel Bronston «El Cid», es necesario hablar de su realizador Anthony Mann y de su obra cinematográfica, extensa e importante a la vez, que le sitúa entre los directores americanos más importantes de los últimos diez años..

EL HOMBRE

Anthony Mann nació el 30 de junio de 1907; tiene, pues, 55 años. Ha dirigido hasta el momento presente 36 películas, la primera, en 1942: «Dr. Broadway»; la última, en 1961: «El Cid». En España se han proyectado 18 de sus films, y su verdadero orden cronológico es el siguiente: «Railroaded» (El último disparo, 1947), «T-Men» (La brigada suicida, 1947), «Reign of Terror» (El reinado del Terror, 1949), «Devil's Doorway» (La Puerta del Diablo, 1950), «The Furies» (Las Furias, 1950), «Winchester 73» (Winchester 73, 1950), «Bend of the River» (Horizontes lejanos, 1951), «The Naked Spur» (Colorado Jim, 1952), «Thunder Bay» (Bahía Negra, 1952), «The Glenn Miller Story» (Música y Lágrimas, 1953), «The far Country» (Tierras lejanas, 1953) «The man from Laramie» (El hombre de Laramie, 1954), «Serenade» (Dos pasiones y un amor, 1955), «Men in war» (La colina de los diablos de acero, 1957), «The tin star» (Cazador de forajidos, 1957), «Man of the West» (Hombre del Oeste, 1959), «Cimarrón» (Cimarrón, 1960) y «El Cid» (El Cid, 1961).

Dado que los diez primeros films de Anthony Mann carecen de importancia, según declaró él mismo, en España se ha visto lo más destacado de su obra. Otro film de Mann, «Strategic Air Command» (1954), estuvo a punto de ser estrenado en nuestro país con el título de «Comando del Aire» pero coincidió con la no renovación del tratado cinematográfico entre España y los Estados Unidos, siendo retirado. Anthony Mann inició la dirección de «Spartacus» (Espartaco, 1960), que luego continuó Stanley Kubrick.

Los films de Mann de la década del cincuenta son importantes y merecen la atención especial de todos los aficionados al cine. No importa que hayan altibajos —¿qué obra humana no los tiene?—, ni siquiera que su último film represente quizás el inicio de decadencia propia de los años. Su obra está realizada; Anthony Mann ha cumplido ya su compromiso con el cine.

EL «WESTERN»

El cine americano dio al «western» carácter mitológico. Realmente, el «western» era ya un mito histórico antes de que apareciera en las pantallas; es la prehistoria de los Estados Unidos de América del Norte. El cine de Hollywood creó unos héroes a la medida de la mitología existente y así todos recordamos a estos personajes que cabalgan invencibles, que superan todos los peligros sin posibilidad de ser aniquilados, etc.

Anthony Mann es el auténtico «hombre del oeste» que nos ha dado el cine americano después de la guerra, ya que para otros, como Robert Aldrich o Nicholas Ray, el «western» figura en sus filmografías como una muestra más de su capacidad creadora, pero no como entrega total.

En principio, a Mann le gustan los «westerns» porque los actores no tienen necesidad de hablar mucho y la imagen tiene más valor. Ahora bien, esto que parece superficialmente una visión parcial del cine, se complementa cuando Mann justifica su gusto por los exteriores, afirmando que con ellos se duplica la verdad de una escena y los actores resultan mucho más verdaderos.

Se ha afirmado que Anthony Mann es el continuador de John Ford; no obstante, su visión del hombre es distinta. En general, los personajes de Ford son héroes desde el principio del film y su triunfo está asegurado de antemano; les acompaña la verdad. Los tipos de Mann son mucho más humanos. No son seres perfectos: a veces son antiguos «fuera de la ley», como en «HORIZONTES LEJANOS» y «HOMBRE DEL OESTE»; en «WINCHESTER 73» y «EL HOMBRE DE LARAMIE» tienen sentimientos vengativos; en otras ocasiones les empuja el afán de lucro, como en «COLORADO JIM» y «CAZADOR DE FORAJIDOS»; en «TIERRAS LEJANAS», les guía el egoísmo... Todos estos personajes, a pesar de sus taras humanas, poseen, entre otras virtudes, enorme voluntad de superar todas las adversidades y esto, unido a sus relaciones con los otros protagonistas de la historia, les convertirá en héroes.

La constante en todos los «westerns» de Anthony Mann puede reducirse a la visión de un hombre que lucha solo y, en ocasiones, es ayudado por indeseables que luego se volverán contra él, o por gente que no le comprende aunque le aprecia; pero, en ambos casos, influirán en su manera de ser.

Quizás esta unidad temática en sus films, ha llevado a Mann a la utilización del mismo equipo e intérpretes. Anthony Mann ha realizado seis de sus obras con el gran escritor del «western» Borden Chase e, igual número con Philip Yordan. Su buen amigo James Stewart ha interpretado ocho papeles, en seis «westerns» y dos películas («THE GLENN MILLER STORY» y «STRATEGIC AIR COMMAND») con June Allyson de oponente femenina. Dan Duryea y Robert Ryan han trabajado en tres películas cada uno; Arthur Kennedy, Aldo Ray y Rock Hudson en dos films cada uno (este último en «WINCHESTER 73» y «HORIZONTES LEJANOS», se dio a conocer prácticamente ante el público).

El tándem Anthony Mann - James Stewart se me antoja algo parecido al equipo Marcel Carné-Jacques Prévert-Joseph Kosma o al dúo Vittorio de Sica-Cesare Zavattini, por lo que tienen de utilización de las cualidades individuales al servicio de una película; y las características interpretativas de James Stewart han sido bien aprovechadas por Mann y no sólo en los «westerns» (basta recordar su Glenn Miller).

Precisamente, la siempre correcta interpretación de los

actores dirigidos por Anthony Mann nos ofrece las secuencias más auténticas del cine: la violencia, en «LAS FURIAS», queda reflejada en el momento en que Bárbara Stanwyck lanza las tijeras sobre el rostro de la amante de su padre, o en el grito desgarrador de la madre al ver ahorcar a su hijo; cuando James Stewart descubre a Arthur Kennedy a punto de ser colgado, en «HORIZONTES LEJANOS», sentimos como él la angustia del que está en el umbral de la muerte; en «COLORADO JIM», las dificultades de Stewart para escalar la montaña donde se esconde el bandido y el posterior rescate del cadáver caído al río, tienen todo el sabor de la autenticidad; en «TIERRAS LEJANAS», vivimos plenamente la recuperación de Stewart de sus heridas físicas, ayudado también por su enorme voluntad; en «CAZADOR DE FORAJIDOS» sentimos la fortaleza moral de un sheriff novato que se enfrenta a todo un pueblo y evita un linchamiento; en «HOMBRE DEL OESTE», asistimos, al final del film, a un duelo de pistolas entre Gary Cooper y Lee J. Cobb, ambos en el mismo campo de la cámara; en «CIMARRÓN», diversas secuencias nos demuestran también la perfección del cine de Anthony Mann, un cine que sólo es en la pantalla ya que es imposible que al ser contado conserve todos sus valores. Doce importantes «westerns» de Anthony Mann confirman todo lo dicho.

«MEN IN WAR»

«LA COLINA DE LOS DIABLOS DE ACERO», es la simple historia del resto de una patrulla que debe llegar, a través de territorio enemigo, a una colina que se supone en poder de la compañía a que pertenecen. El film es una buena lección de cine, sabe mantener el interés del espectador desde el principio (con el «suspense» de la llamada, sin respuesta, a la compañía). Mann nos da un film donde hallamos todas sus constantes habituales y así supera el encasillamiento de los «géneros», porque esta película está muy por encima de las denominadas «de guerra»; es verdad que empieza con un poco prometedor cartel que dice: «Cuéntame la historia del soldado de infantería, y me habrás contado la historia de todas las guerras», pero, ¡qué lejos estamos de los brillantes desembarcos de los «marines» en las playas de Guadalcanal! Al final, oímos el himno de la infantería, pero Mann nos evita su contemplación plástica y nos da, a cambio, una de las mejores secuencias del film: el teniente Benson va citando a los caídos en la conquista de la colina y el sargento Montana les va ofreciendo el premio a su holocausto.

No hay héroes en el film, sino seres humanos. El sargento considera que ya ha luchado bastante y huye en un «jeep» con su coronel, que se halla enfermo. Montana no es un cobarde pero tiene sus ideas propias sobre la guerra; nos parece de carácter cruel, pero sólo aspira a que el coronel le llame hijo. El teniente procura cumplir con su deber, pero tiene sus dudas sobre la manera de ocupar la colina: sus hombres sí que tienen fe en él. Para el héroe no existe la muerte; Benson está casi convencido de que no saldrá vivo de allí, incluso parece que se despide de los suyos al contemplar la fotografía, colocada en el interior de su casco. Su humanidad queda patente al increpar a Montana por la muerte de los tres enemigos que se hacían pasar por americanos: «—usted no les veía la cara, no podía saber que eran japoneses—. Esta es la excusa, pero la ira del teniente viene provocada por la fotografía de la esposa e hija de uno de los muertos.

Quizá resulte gratuita la secuencia de la muerte del sargento de color, ya que es pueril que el «black», con la misión de cubrir la retaguardia de la patrulla, se siente cómodamente para colocar flores en su casco en territorio enemigo, aunque es posible que Mann quisiera por un lado aumentar el aire de «suspense» de todo el film, y, por otro establecer un paralelaje con la secuencia siguiente con el sargento Montana.



«Winchester 73» (1950)

«Horizontes lejanos» (1951)

«Cimarrón» (1960)



«El Cid» (1961)

EL RACISMO

El problema racial que ha suscitado un sinfín de discusiones en todo el mundo, es muy importante en los Estados Unidos, donde no tienen necesidad de regímenes totalitarios y nacionalistas para establecer las más antihumanas diferencias entre las gentes de distinto color o raza.

El cine ha reflejado en varias ocasiones dicho problema y Anthony Mann lo ha abordado, principalmente, en dos ocasiones partiendo de diferentes principios: el del grupo, capitaneado por un individuo racista, como ocurre en «CIMARRON», o el de toda una sociedad que oficialmente condena a una raza, en «LA PUERTA DEL DIABLO». Además, Mann posee la ironía suficiente para situar estas diferencias raciales a la altura de lo grotesco. En «LA PUERTA DEL DIABLO», el indio es un héroe condecorado de la guerra de secesión... En «CIMARRON», cuando la pequeña india no es admitida en la escuela, ondea al fondo la bandera americana... Aunque lo trágico está presente, ¿qué diferencia existe entre la «reserva» destinada a los indios, donde morirán de estaticismo, y los «ghettos» para los judíos?

EL CID

Confieso que «EL CID» me ha desengañado totalmente, aunque creo que por diferentes motivos que a otros. A los inquietos, no les ha gustado «EL CID» por el Super-Technirama-70, por el Technicolor y por Sophia Loren, y esperaban con interés la réplica de Miguel Picazo: «Jimena». Para el gran público, siempre puntilloso con lo poco que sabe de Historia de España, ha causado indignación el poco respeto que Mr. Mann ha demostrado por la cronología. «¡Si las hijas de El Cid ya estaban casadas cuando su padre murió!» —exclaman los enterados—. Todos estos puntos de vista son muy respetables, pero ninguno va conmigo porque: a) el cine es un complejo artístico-industrial que no está obligado en absoluto a seguir al pie de la letra la Historia; y b) es totalmente errónea la idea de que un film en color y para gran pantalla deba ser forzosamente comercial y sin calidad artística; basta recordar dos excelentes cintas: «Exodo» y «Espartaco».

A mi entender, Anthony Mann no estaba preparado para realizar esta película; no creo que bastara el asesoramiento de don Ramón Menéndez Pidal, ni el tener una esposa natural de la provincia de Ciudad Real, ni mucho menos Charlton Heston.

Anthony Mann conoce muy bien la epopeya americana y los mitos del «western», pero en la Península Ibérica la posición es distinta, son moros y cristianos en lugar de indios y rostros pálidos. Se trata de una reconquista y no de una colonización. Y, por último, la épica castellana no ha cantado nunca la búsqueda de oro o

la conquista de Oklahoma. Creo que a Mann le ha fallado el espíritu; por eso los personajes de «EL CID» no respiran verdad, esa verdad que no tiene nada que ver con la exactitud histórica —exactitud relativa, por otra parte— o con el blanco y negro y la pantalla pequeña.

Parece que Anthony Mann, de nuevo con Samuel Bronston y Philip Yordan, prepara un film sobre la caída del Imperio Romano. Quizá nos dé la respuesta al fracaso de su «Cid», o nos abra la esperanza para su obra de los años sesenta.

Enrique IBÁÑEZ

papeles de cine

LE CINEMA A TRAVERS LE MONDE. Louis Chauvert, Jean Fayard y Pierre Mazarc. Ed. Hachette, París, 1961. 352 páginas. — Panorama completo del cine mundial puesto al alcance del lector medio. Una introducción de tipo histórico da paso a un análisis somero del cine de postguerra de cada país. Como obra de divulgación es interesante, pero la necesidad de abarcar tanto y la heterogeneidad de los tres autores restan profundidad y eficacia a la obra.

IL CINEMA DI ANIMAZIONE, Walter Alberti. Ed. Radio Italiana, Turin, 1957. — El autor, conservador del Archivo de la Cinemateca de Milán, traza un amplio panorama histórico-crítico del cine de animación, desde Reynaud a las marionetas checas, a la U. P. A. y Mac Laren. Se trata de una visión general, orientada al aficionado, y establecida con un criterio seguro y eficiente.

LISTA DE MATERIAL PARA LA TEMPORADA 1962-1963

UNA SENSACIONAL SELECCION DE TRIUNFOS PARA CONMEMORAR EL

XX ANIVERSARIO
DE LA FUNDACION DE C.B. FILMS, S.A.

UNITED
ARTISTS

UNA PRODUCCION HAROLD HECHT
TARAS BULBA
TONY CURTIS - YUL BRYNNER
CHRISTINE KAUFMANN - BRAD DEXTER PANAVISION
DIRECTOR: J. LEE THOMPSON EASTMANCOLOR

MENSAJERO del MIEDO
FRANK SINATRA - LAURENCE HARVEY
JANET LEIGH - ANGELA LANESBURY
DIRECTOR: JOHN FRANKENHEIMER

el Milagro de **ANA SULLIVAN**
ANNE BANCROFT
PATTY DUKE
DIRECTOR: ARTHUR PENN

UNO DOS TRES
JAMES CAGNEY - HORST RUCHHOIZ
FRANCA TITFI - CECILEE PULVER
DIRECTOR: BILLY WILDER

LA TERCERA DIMENSION
SOFIA LOREN - ANTHONY PERKINS
GIG YOUNG - JEAN P. AUMONT
DIRECTOR: ANATOLE LITVAK

EL HOMBRE DE ALCATRAZ
BURT LANCASTER
KARL MALDEN - THELMA RITTER
DIRECTOR: JOHN FRANKENHEIMER

UN FILM DE MARCEL CAMUS
EL AVE DEL PARAISO
NARI HAN
MEAS SAM EL
PANTALLA PANORAMICA
EASTMANCOLOR

UN DESTELLO DE ESPERANZA
BURT LANCASTER - JUDY GARLAND
GENA ROWLANDS - STEVEN HILL
DIRECTOR: JOHN CASSAVETES

ELECTRA
IRENE PAPAS - ALEKA CATSELLI
YANNIS FERTIS - THEANO IOANNIDOU
DIRECTOR: MICHAEL CACOVANNIS

DR. NO
SEAN CONNERY - JACK LORD - URSULA ANDRESS
TERENCE YOUNG
TECHNICOLOR

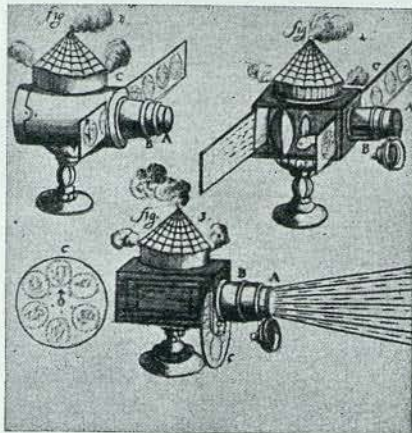
la gran familia
ALBERTO CLOSAS - AMPARO SOLER LEAL
JOSE ISBERT - J.L. LOPEZ VAZQUEZ
DIRECTOR: FERNANDO PALACIOS

Esa Picara Pelirroja
ETHEL ROJO - ISMAEL MERLO
ANTONIO GARISA - MANUEL G. BUR
DIRECTOR: J.M. ELORRIETA

WEST SIDE STORY
NATALIE WOOD
RICHARD BEYMER
RUSS TAMBLIN
RITA MORENO
GEORGE CHAKIRIS
DIRECTOR: ROBERT WISE
JEROME ROBBINS
PANAVISION
TECHNICOLOR
10 "OSCAR"

EL CINE DE HACE 400 AÑOS

El cine de hace cuatrocientos años se llamaba nada menos, «Magia Catóptica». Lo inventó el padre jesuita Athanasius Kircher en 1640 y permitía la proyección, mediante el poder reflector de los espejos, de imágenes pintadas sobre unas placas de vidrio.



Para desvelar el secreto diremos que tan curioso aparato es, ni más ni menos, el más conocido por el nombre de «linterna mágica» del que todos ustedes tendrán alguna noción. Son varios los libros que figuran en la Biblioteca sobre tal asunto y sobre los antecedentes del cine, entre ellos uno magnífico del propio P. Kircher en edición de su tiempo y que ya fué comentado en estas páginas en cierta ocasión. Hoy reproducimos varios modelos de «linterna mágica» que, sobre la experiencia de Kircher, perfeccionaron otros físicos de la época, como Johann Zahn, Gaspar Schott y William Molyneux y que se encuentran en el interesante libro de Martin Quigley, jr. *Magic Shadows* (núm. 1.666) dedicado a la historia de los orígenes del cine.

UN HOMBRE DE TEATRO HABLA DE CINE

«El cine mudo era el arte de imprimir, de fijar y de difundir la pantomima.»

Del mismo modo que la invención de la imprenta tuvo una gran influencia sobre la literatura, la invención del cine mudo tuvo una gran influencia sobre la pantomima: Charlot, Gance, Griffith, René Clair han reinventado la pantomima.

El cine sonoro es el arte de imprimir, de fijar y de difundir el teatro.

El cine sonoro, que aporta al teatro nuevos recursos, debe reinventar el teatro.

De estas cuatro conclusiones, podemos extraer el primer principio de realización:



Toda la técnica particular del cine mudo, que tenía por fin reemplazar la palabra, no puede ser utilizada para el cine sonoro.

También podemos definir esta ley de otro modo:

Todo film sonoro que se pueda proyectar mudo, y que visto así resulte comprensible, es un mal film sonoro.

He aquí un segundo principio:

Todo film inspirado en una obra de teatro y que no añade nada a dicha obra de teatro, es un mal film sonoro.»

Podríamos seguir, pero ya es suficiente. Esto lo escribía Marcel Pagnol en 1933, en la revista «Les Cahiers du Film», y en parte tiene plena vigencia hoy día, al menos en el enunciado de los dos últimos principios. Por otra parte, la opinión de Pagnol resulta interesante ahora que un director moderno ha vuelto a revalorizar su famosa trilogía marselesna.

SUGERENCIA FOTOGRAFICA

Del libro «Instantanés» (Editions du Chêne), del que ya dimos anteriormente una foto humorística, reproducimos esta otra tan bella y agudamente sugestiva.



SAENZ DE HEREDIA EN ALEMANIA

Los cuadernos «Dokumente» publicaron en 1955 un álbum especial dedicado al cine europeo, titulado «Der Film in Europa» que figura en la Biblioteca con el número 3127 de registro. En él se agrupan una serie de artículos sobre el cine de cada país europeo, ilustrado con fotos, dibujos y algunas caricaturas de realizadores. Una de las más graciosas hace referencia, precisamente, a un director español, Sáenz de Heredia, visto por el dibujante Szewczuk Hamburg.



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

UN RELOJ ATRASADO

POR
TOPI

COMENTARIOS DE UN IRREGULAR
ESPECTADOR DE CINE

SE me ha pedido que escriba comentarios sobre películas y no sé porqué, pues yo no soy crítico. Además, voy al cine con irregularidad, y veo unas películas sí y otras no. Sin contar el retraso con que acudo a algunas de ellas.

Claro que se me dice que no se pretende de mí una crítica-crítica, sino un comentario a mi manera, como espectador-observador más que como crítico, y que el retraso no es problema en una publicación bimestral que además necesita llevar los originales a la imprenta con mucha anticipación a su aparición en la calle.

En fin, lo siento por usted, lector, y espero que cuando se cansé de mí, usted mismo o el alto mando de la revista, me lo dirán con toda franqueza.

ROMEO, JULIETA Y LAS TINIEBLAS ha sido el primer film checo que he visto después de las guerras. Y me recordé mucho «Los de catorce años», el primer film checo que vi en mi vida. Puede que porque «sabía» que estaba viendo otro film checo. Pero creo que no era sólo por eso. Reencontré en éste de ahora un mismo deseo de penetración lírica —que no es igual que penetración psicológica— del alma joven, y un idéntico sentido de la honestidad cinematográfica. La pareja había crecido unos años, no tantos ni mucho menos como los transcurridos en el tiempo, pero también su drama era más intenso y llegaba a ensombrecerse con los tintes de la tragedia. Pero no por ello perdía su pureza juvenil y aún en el desenlace el realizador conservaba la misma sobriedad de medios expresivos; mejor dicho, los potenciaba al máximo. ¡Qué impresionante clima de silencio forzado el que gravita sobre esa Praga sometida por el yugo hitleriano; un silencio contrastado por el altavoz de la radio reiterando prohibiciones y anatemas!

Después de mucho leer y oír sobre EL MANANTIAL DE LA DONCELLA llegué a ver la película. Y bien; cada opinante es una opinión en casos como el de la discusión de orden moral y religioso promovida por esta obra de Bergman. La mía no tendría valor alguno en este terreno. Sólo diré que me parece poder defenderse la necesidad de mostrar en su crudeza la violación y la venganza para que nadie, ni el más gamberro, ni el más bruto, se resista a su repelencia —que es imposible se resista—, como puede defenderse lo inconveniente de tales extremos por su ofensa a la moral y al buen gusto. Digo yo. Estéticamente creo que nos pondremos de acuerdo en seguida. Hay que convenir que la película es una joya. Consigue una unidad muy cohesionada entre el dramatismo de la acción, el tratamiento narrativo y la ambientación escénica. Y resiste la difícil prueba de los largos y continuados silencios sin música de fondo y alterados por escasos y parcos diálogos. Porque, ¿se ha fijado usted, lector, en que los espectadores de hoy, tan acostumbrados a tener la radio o la televisión conectados todo el día, no se sienten bien en los silencios cinematográficos? Quizá usted es uno de tales espectadores...

Formados en el cine de la acción violenta y de la furibunda denuncia social, es posible que a los jóvenes no les haya dicho gran cosa un film como NO ME DIGAS ADIOS, tan asquerosamente burgués. A lo mejor sea, en efecto, un cine pasado. Ahora no se cultiva ese género, por lo menos con la finura, con el «sprit», con que lo hace Anatole Litvak, maestro fiel a sí mismo, que aún reflejando el París de los «sesentas» ha sabido infundirle el delicioso sabor de los

«veintes». Aquí lo que pueda haber de escabroso se deja adivinar por un simple y fugaz portazo. Todo lo demás consiste en la penosa indecisión de una cuarentona —Ingrid Bergman— entre un hombre maduro al que ama y que se resiste a consolidar una unión y un joven de veinticinco años, enamorado rendido del que la separa un recelo casi maternal. El título original era «Aimez-vous Brahms?» (¿Le gusta a usted Brahms?), frase que tiene un juego paralelo



Ingrid Bergman e Yves Montand en
"No me digas adiós".

en la acción, pero, en fin, aquí lo hemos cambiado por ese otro tanto acaramelado, cuando el film no lo es ni una pizca.

El lector ya se habrá percatado, desde mis primeras líneas, de que no soy joven. Sin embargo, me interesa, por las posibilidades que apunta, más que por sus momentáneas realidades, el joven cine de LA CHICA CON LA MALETA. Un cine que prescinde de fórmulas intocables, pero que se pierde en ciertas ambigüedades. Hay que estar a la expectativa porque la cosa puede dar mucho juego.

No me convence, en cambio, ese actor joven que algunos jóvenes aplauden como resurgidor del viejo cine cómico. Me refiero a Jerry Lewis, protagonista de YO SOY EL PADRE Y LA MADRE. Su actuación me parece la de un buen excéntrico de «music-hall». Es cómico cuando hace su número. En cuanto lo ha terminado pasa a ser un hombre distinto; un joven corriente a pesar de su buena fe y su ingenuidad. La película acusa también en su línea argumental esos baches. Y tras la secuencia de la manguera, al principio, tan prometedora y de tan perfecta mecánica hilarante, se sume en un tedioso sentimentalismo, con sus cancioncillas y todo, que no consigue superar ni siquiera en la cría de los tres mellizos, de la que, francamente, yo esperaba mucho más.

¿Les gustó el Marlon Brando dirigido por Marlon Brando? No estaba mal, ¿verdad? Estéticamente, sobre todo, la película es un regalo para los ojos. Tiene un sugestivo aire de friso decorativo, con la novedad de introducir el elemento «mar» en el género «western». El asunto tiene sus más y sus menos. Poco explicable la contradictoria personalidad del amigo-enemigo, ayer presidiario y hoy «sherif». Demasiadas incidencias a partir de la segunda fuga de Marlon, con aquella proeza-suspense de la mesa y del carcelero, tan de la época del biberón de los films de «cow-boys». En cuanto al propio Marlon, mucho narcisismo y quizá demasiado ROSTRO IMPENETRABLE.

Mientras discurría la extensa película VENCEDORES O VENCIDOS, me estaba llamando la atención el hecho de que, siendo una producción americana, el fiscal americano apareciese tan antipático —basta decir que es Richard Wid-

mark— y el defensor alemán fuese tan simpático y joven —ese nuevo, Maximiliano Schell, que creo le han dado un Oscar—. Incluso ambos se exceden en su mera función jurídica llevándola a extremos de apasionada cuestión personal y patriótica o idealista. Resulta, empero, que todo es un juego que se lleva Stanley Kramer, el productor-realizador, para despistar al respetable. Porque, si no fuese que uno tiene alguna idea sobre los hechos históricos que se reflejan en la película, estaría previendo durante la misma un final feliz con declaración de inculpabilidad de los encartados. Pero no; que allí está el juez Spencer Tracy,



Spencer Tracy en "Vencedores o vencidos"

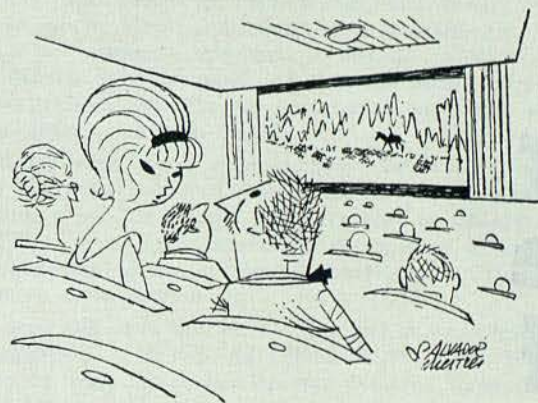
desapasionado y humano (con los conflictos de conciencia que le ponen en esta película se le han multiplicado las arrugas de la cara) para decir la última palabra con serena justicia, sin sentimentalismos pero sin rencor.

Ese Stanley Kramer es un tío. Sus películas, primero como productor y más tarde como productor-realizador, suelen llevar una fuerte carga extra-cinematográfica y producen lo que se llama un impacto. VENCEDORES O VENCIDOS en este sentido ultrapasa todo lo que hasta ahora podíamos imaginar en cine. Vaya, yo lo veo así; le encuentro, ciertamente, un interés superlativo por su intento de penetrar en el meollo humano de la cuestión del nazismo alemán y en el delicado intríngulis de las responsabilidades. Creo que es una labor encomiable del cine ese esfuerzo por airear a la luz de un sentido objetivo y cristiano una fase histórica de tanta magnitud y que tanto nos afecta a todos. ¡Alto!, sin perder de vista el ropaje cinematográfico, que, después de todo, se trata de que la cosa entre también por los ojos. La dialéctica juega un primerísimo papel en este film, pero la puesta en escena, con su técnica fotográfica, sus giros de cámara, sus pinceladas ambientales entre sesión y sesión del tribunal, y sus brillantes interpretaciones —algunas de ellas impresionantes—, importan también lo suyo. Es cierto que Kramer tiene un estilo muy «cuadrado», como ha escrito un crítico, pero, amigos, es el suyo. No vamos a pedir que todos los realizadores se ajusten a un patrón único que dicte la moda.

Otro tanto a favor del cine americano: FANNY. No sé si ustedes acudieron a visionar —así es más inteligente, ¿no?— esta película con el recelo que yo fui. Porque FANNY no dejaba de ser Pagnol, y Pagnol era Marsella y su puerto y sus tipos y su jerga. Joshua Logan me inspiraba confianza, pero no tanta. Y resultó que sí; que Logan había acertado. Uno debe admitir ciertas mermas, porque nosotros vemos —digo: visionamos— la traducción —amañada para el doblaje— de una transposición. Pero, admitido esto, la cosa marcha sobre ruedas. Bueno; dejando aparte el extenso epílogo. La película termina para mí en la definitiva despedida de Marius y Fanny, con la salida de ésta al balcón. ¿No les parece? Todo lo del niño ya mayorcito y su inocente simpatía hacia su verdadero progenitor huele a

serial o a película argentina. Lo más extraordinario del film creo que es Chevalier. Su creación de «Panisse» supera en mucho a la de Charles Boyer como «César». Incluso sus intervenciones en el lamentable epílogo siguen siendo suculentas y lo hacen aguantable.

En la nueva versión de «El puente de Waterloo», titulada GABY, han suprimido el puente y le han cambiado la guerra. No sé porqué. Lo considero un error —o, mejor dicho, dos errores—. El nexos argumental del puente era para la historia un elemento —¿cómo diré?— de patetismo poético. En cuanto al «clima guerra del 14», justamente el hallarnos a más distancia de él hubiera aún acentuado el posible encanto lírico de la película. La verdad es que sin ese tono poético, la historia pasa a ser una de tantas y su romanticismo subidito huele a chamusquina.



— Debe ser una película estupenda, porque no entiendo nada.

TALLER MECANICO, FABRICACION DE

ACCESORIOS CINEMATOGRAFICOS DE

8, 9½, 16, 35, 70 m/ms.

REPARACION CINES

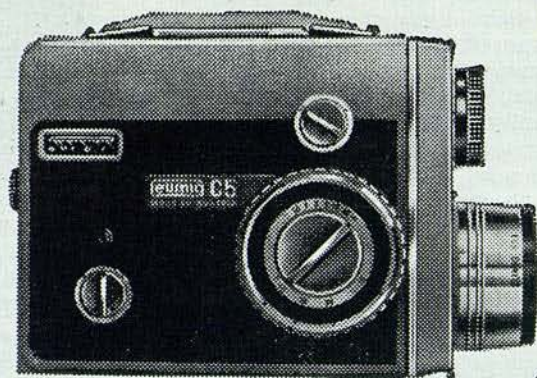
"JUCA", BEAULIEU etc.

Julio

Julio Castells

FERLANDINA, 20
TELF. 231-07-39
BARCELONA

**z
o
o
m**



**r
e
f
l
e
x**



eumig C5

***La cámara amateur con
resultados de profesional***

●
Objetivo Zoom con 14 lentillas
●

Distribuidores exclusivos: Pablo A. Wehrli, S. A.

FilmoTeca
de Catalunya

Los nuevos sistemas de rodaje

De «Nuestro cine» (núm. 10) resumimos el artículo «Por una mayor libertad de la cámara (Los nuevos sistemas de rodaje)», original del joven realizador español Carlos Saura.

Obsérvese cómo los nuevos sistemas de rodaje en el cine profesional tienden a disminuir la gran distancia que le separa del cine amateur. Y es precisamente acercándose el gran cine a la simplicidad técnica del pequeño cine. Téngalo muy en cuenta el cineista amateur, que a veces parece obsesionado por lo contrario: por acercarse a la complicación técnica del profesional.

SEGUN Carlos Saura el reportaje fotográfico, tanto como el periodístico, ha creado un estilo muy peculiar de decir y gran parte del nuevo cine tiene allí sus raíces. La gran tramoya del cine, con su aparatoso equipo técnico, está en trance de evolucionar, gracias al uso de las emulsiones ultrarrápidas en blanco-negro o en color que se prestan para determinadas películas. Toda una corriente del cine actual tiende a respetar los escenarios naturales por su mayor «verdad», recurriendo a los estudios solamente en casos excepcionales. En los interiores o exteriores naturales, con las nuevas emulsiones, se pueden rodar ya escenas respetando la luz o los puntos de luz existentes o, en todo caso, basta un pequeño refuerzo para hacerlo factible. Características del nuevo cine son también el uso de tele-objetivos, el aparente descuido fotográfico, la composición más libre, el rodaje con la cámara oculta y la técnica de reportaje, la improvisación...

Así como en el arte fotográfico, hoy, que las normas de la composición clásica están al alcance de cualquier aficionado, que hacer un contraluz o conseguir una gama de grises adecuada no tiene mayor secreto, y que hacer fotografías en color es más un problema de exposímetros que otra cosa, el fotógrafo se ha visto liberado de las trabas formales de antaño y puede dedicarse más fácilmente a desarrollar su personalidad; de igual modo el director de cine debe buscar una mayor frescura en sus procedimientos narrativos, liberando a la cámara de los inflexibles puntos de toma marcados de antemano, acudiendo a las ligeras máquinas de reportaje y utilizando magnetófonos portátiles para la grabación del diálogo, de los ambientes y ruidos.

El noticiario ha aportado también al cine nuevos procedimientos de montaje. El noticiario suele recoger fragmentos del mismo suceso desde diferentes ángulos o puntos de vista, sin que sea necesario para su inteligencia la continuidad en la frase o en el movimiento de personajes.

Quizá en el futuro pueda el director de cine grabar las imágenes por procedimientos magnéticos, como el «video-tape» que ya emplea la televisión. La imagen puede ser borrada tan fácilmente como se grabó, evitando complicados procesos de laboratorio y facilitando la supervisión en el acto de lo que la cámara acaba de recoger.

Finalmente analiza Saura la situación del cine español en este terreno de la evolución de las técnicas cinematográficas y afirma que, aferrados a la rutina y al llamado cine de oficio, poco o nada se hace en este sentido. Justamente en países como el nuestro, una cinematografía más modesta, basada más en la calidad temática, en la reducción de los equipos, en el empleo de decorados naturales y de materiales ultrarrápidos, sería la solución momentánea para elevar la calidad del producto y podría contribuir a poner en marcha a nuestro cine hasta equiparlo con el resto de Europa.



LA UNION ENTRE LOS CINEAMATEURS

SIEMPRE he tenido el criterio (y conmigo varios aficionados que opinan de igual modo), que nuestra revista, además de su elevada finalidad de asesoramiento, reseña de cine técnicamente estudiado, avisos de concursos y demás, debería también servir de nexo de unión entre todos los practicantes del cine no profesional, nexo que si bien existe, debería ser más amplio.

Me explicaré: somos muchos los partidarios del amateurismo que nos hallamos desperdigados por toda el área española, y por las razones que sean, bien en Cáceres, como en Málaga o en las Canarias, y no tenemos apenas trato con elementos afines en ideas cinematográficas, pero residentes en otras localidades.

Y creo que sería una buena idea que se estableciese una centralización, a través de OTRO CINE, para tener un fichero de todos los aficionados que desearan formar en esa «comunidad» que podría crearse.

¿Cuántas veces no hemos llegado a una población más o menos importante, y nos hemos hallado desorientados en cuanto a las posibilidades cinemáticas que podríamos llevar en nuestra cámara...? A grandes rasgos siempre sabemos algo del punto a donde vamos, pero, ¡cuántas cosas (costumbres, fiestas, artesanías, etc.), quedan inéditas por desconocimiento de los hábitos locales! Pues bien: si existiese esa centralización, fichero o como se llamare, siempre habría la posibilidad de hallar un corresponsal (o, digamos, correligionario) que nos atendería en nuestros posibles desplazamientos, y que, en caso necesario, nos podría informar por carta de aquello que en su población nos interesara conocer.

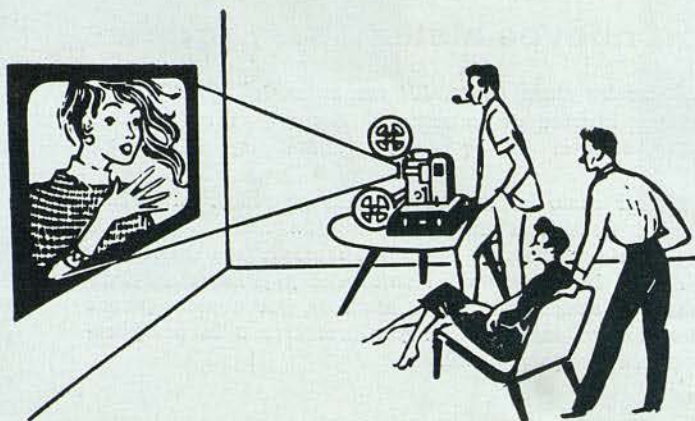
Precisamente en cierta ocasión necesitaba yo unos pequeños planos cinematográficos de una fiesta del norte de España, y que en mi estancia no había podido obtener por haberse tenido que celebrar parte de la misma en un interior debido a la lluvia. Y como es lógico deseaba terminar aquellos rollos, para lo cual no me fue posible hallar a nadie que residiese por allí para que (pagándole el material claro está) me lo impresionara y me lo enviase.

Precisamente recuerdo que en Málaga, donde el censo de amateurs más o menos conocido no pasa de la media docena, al confeccionar una relación para las Primeras Jornadas de Cine Amateur que se celebraron en Oviedo a petición de Agora Foto Cine, obtuve un censo de más de 80. caso que, a no dudar, también ocurriría en otras capitales de llevarse a efecto el censo o centralización que vengo indicando.

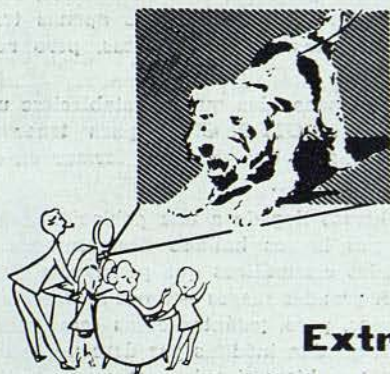
Mentes más documentadas existen en OTRO CINE que podrán indicar si la idea es viable; pero de todos modos, sería interesante conocer el criterio de la mayoría de los que leen estas páginas, para lo cual podrían dar su opinión más o menos escuetamente.

Y si la cosa fuese factible, de llevarse a la práctica, por mi parte sería el primero en ofrecerme a todos los amateurs que necesitaran algo (por carta o por imagen) de la Costa del Sol y de Málaga su capital.

SEA DIRECTOR DE SUS PROPIAS PELICULAS



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



**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.



El cineísta:

JUAN PRUNA

nos habla de su película:

«NOSOTROS Y LAS MANZANAS»

Premios en el Concurso Nacional.

Premio Extraordinario, medalla de honor, mejor film de argumento, film destacado por su originalidad, mejor desarrollo discursivo (guión) e interpretación infantil (conjunto).

Desarrollo argumental.

La película consta de cuatro historias distintas, enlazadas por el interior de un restaurante donde los personajes que habrán de protagonizar dichas historias están cenando, vestidos, naturalmente, de época actual. El camarero pone en marcha la televisión y, simulando ser transmitidas por ella, empiezan las cuatro historias de las manzanas más célebres de la Historia, por orden cronológico.

La primera, EVA, es la historia ocurrida en el Paraíso, interpretada por niños, con su serpiente y todo. Terminado el «sketch» la pequeña Eva llora en el restaurante cuando el camarero le sirve una manzana como postre.

La segunda historia que da el televisor es LA MANZANA DE LA DISCORDIA. De la Biblia hemos pasado a la Mitología. Paris recibe de la diosa una manzana con la inscripción «A la más hermosa», y tras Helena, esposa de Menelao, emprende la navegación hacia Troya y se desencadena la famosa guerra de este nombre. En el restaurante, el mismo Paris, actualizado, al ver la manzana que le sirven y a la mujer que le mira, se retira a tiempo... (He querido dar a esta secuencia un tono ligero, inclinado al humor.)

La tercera historia, GUILLERMO TELL. El diestro tirador de flechas provoca al tirano de su país y se ve obligado a disparar contra una manzana colocada en la cabeza de su propio hijo. También el personaje cena en el restaurante, con su hijito.

Por último, NEWTON, el sabio inglés que saliendo al jardín para descansar y sentándose a la sombra de un manzano, la caída de uno de los frutos del árbol a sus pies le lleva al descubrimiento de la ley de la gravitación universal en la que se apoya todo el conocimiento actual del Universo.

Uno tras otro, los personajes han ido abandonando el restaurante, sin probar siquiera las manzanas que les han servido como postre. El camarero se asombra al encontrar el comedor vacío, mientras las manzanas aparecen misteriosamente en la pantalla del televisor convirtiéndose en la imagen de nuestro planeta.

Cómo surgió la idea del film.

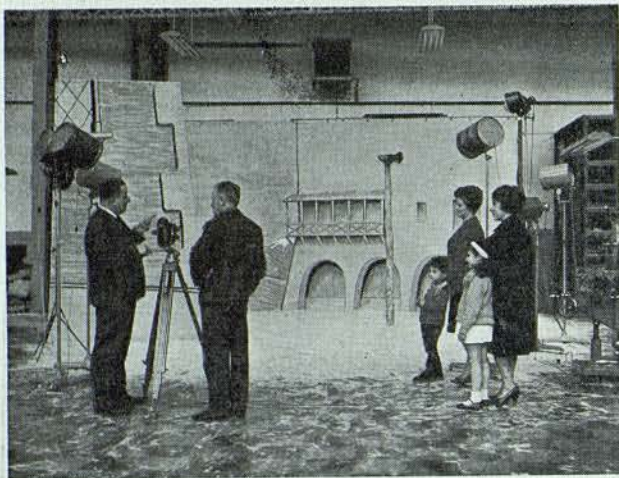
Leí en un libro de lecturas de mi hijo la leyenda de Guillermo Tell y me pareció adecuada para un film. Luego pensé en Eva y me di cuenta de que la manzana ha dado su juego en la historia. Busqué otras manzanas célebres y hallé las otras dos. Me documenté, aunque lo que más me costó no fue precisamente esto sino el hallar un nexo que uniera las cuatro historias para darles unidad cinematográfica. La solución de mi gran problema fue el televisor y el restaurante, pero estuve tiempo dándole vueltas antes de encontrarla.

Qué se propuso con esta película.

En términos generales me propuse hacer una película lo más interesante y agradable posible. Los films amargos no me gustan; los morbosos no los consiento; mi cine preferi-



Las cuatro «manzanas» del film.



Pruna explica el episodio de «Guillermo Tell» a unos visitantes en el «plateau». Obsérvense los focos amañados con bidones de aceite.

do es el argumento mezclado con fantasía y que resulte simpático al espectador. Eso sí, pretendo hacer siempre cosas lo más originales posible y para ello me veo precisado a recurrir a lo difícil. «Nosotros y las manzanas» creo que ha resultado ser mi más ambiciosa película, la más difícil y la de más contenido.

Colaboraciones.

Intervienen en el film 14 intérpretes y 8 extras, más 6

ayudantes y colaboradores diversos, total 28 personas. Todos amateurs y entusiastas. Mi esposa cuidó del vestuario, mi futura hija política tuvo a su cargo las siluetas en sombras chinescas con que resolví la guerra de Troya y además fue la intérprete de «Minerva». El hallazgo de la diminuta y graciosa Eva es también un punto importante. La música de fondo es de Hindemith, Respighi, Katchaturian, Milhaud, Dunning, Bela-Bartok y otros, en fragmentos de 8 discos.

Datos técnicos.

El film tiene exactamente 140 metros y 217 planos y está rodado en cámara Paillard. El material es Kodachrome del tipo A (antiguo). Sonido con banda magnética. Iluminación totalmente artificial, dando a cada secuencia el ambiente luminoso apropiado: «Eva», luz suave, azulada y natural; «Discordia», luz natural de cromo; «Tell», luz color ocre; «Newton», luz más dura con sombras de color violáceo, rojo y amarillo. Los decorados son estilizados y lo más simples posible. El «Paraíso» lo re-creamos en una habitación ambientándolo con ramas, árboles y «varias hierbas». Lo demás se montó en una nave de mi taller. Empleé 6.000 vatios que tomé de la fuerza motriz de mi industria. Los focos son de construcción propia y hechos con bidones de aceite pintados.

un guión para un cineísta

EL CIRCULO

UNA casa de vecinos. Con su patio abierto a las mil comidillas y las múltiples anécdotas ignoradas de cada día.

Una casa enorme de forma cuadrangular. Por la puerta de entrada, de la calle se pasa a un patio desde donde se dominan todas las galerías. A este patio dan todas las puertas y todas las escaleras que suben a los pisos.

Entre sus habitantes se establecen simpatías y corrientes como esta que vamos a ver:

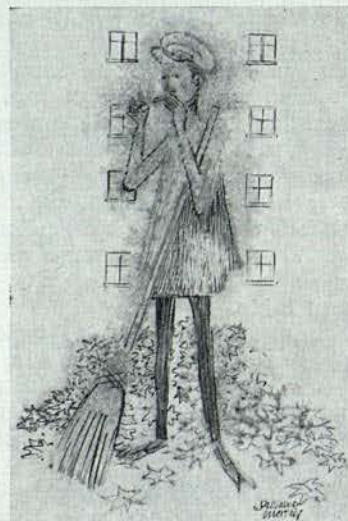
Pedro es el barrendero. Con su escoba de largas pajas va arrastrando toda la hojarasca del patio y la echa fuera. Allí la reúne con las hojas caídas de los árboles de la calle. Arduo trabajo para terminarlo en un montón informe de color amarillento. Pero al finalizar, Pedro se siente satisfecho, y para celebrarlo enciende un pitillo.

A esta hora, otro vecino, José, se dirige a su trabajo y subido en su moto sale disparado del patio y diciendo adiós amorosamente a su mujer, que lo contempla desde el balcón y... adiós también al montón de hojas. La moto hace de verdadero huracán y las dispersa en todas direcciones, ante la mirada perpleja de Pedro.

Las hojas vuelan y vuelan, se agitan, caen lentamente y otra ráfaga, venida de Dios sabe dónde, las eleva de nuevo y se confunden con los pájaros que, con sus idas y venidas, de la calle al patio, del patio a la calle, dirigen sus mensajes en trinos a un compañero suyo, prisionero en una jaula. Este les contesta y les agradece sus visitas.

La jaula del pájaro prisionero pende de un balcón desde el cual un nifito, prisionero también por las rejas de este mismo balcón, mira compungido a otros niños, más felices que él, que juegan libres en el patio.

Los niños son revoltosos, saltan, corren, se persiguen unos a otros. Uno, sin embargo, tiene un juego muy paci-



(Ilustración de Salvador Mestres)

fico. Con una cajita redonda de la cual pende una pelotita atada por una larga goma, intenta repetidas veces introducir la pelota en la caja con impulso, sin conseguirlo. Los demás niños con sus juegos violentos le dan un empujón y casi le tiran, momento preciso que es aprovechado por la pelotita para entrar en la cajita sin ningún esfuerzo del niño, sólo con su movimiento brusco para conservar el equilibrio.

El niño, sobresaltado por el poder infernal de su juguete, lo deja en cualquier quicio para huir de él y correr con los demás niños. El niño del balcón lo ve e intenta alcanzarla con las manos. Vano intento. Acaba sollozando. El pájaro se desespera en su jaula. Pasan los demás pájaros piando ruidosamente y saliendo del patio se mezclan en el aire de la calle con las hojas que, lentamente, van cayendo. Pedro, que las espera fumando tranquilamente, las vuelve a reunir con su escoba y lentamente las va recogiendo en su carrito.

M.^a ASUNCION V. ANGUERA

Algunos films destacados del Concurso Nacional



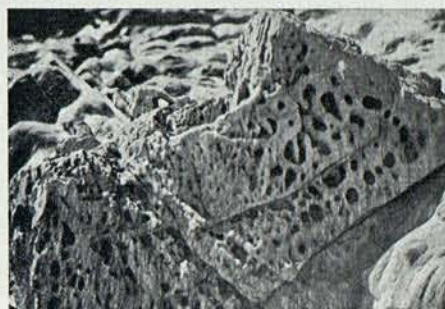
ZEA MAYS,
de Felipe Sagués



SINFONIA EN GRIS,
de Arcadio Gill



"DALÍ, PORTLLIGAT"
de José Mestres.



PSIQUIS, de
A. Medina-Bardón



MIRAGE, de
A. Bascuas

MENSAJE DE
OTRA VIDA,
de Juan Roig,
con Fco. Moragas,
premio de
interpretación



SOMNIUM,
de Juan Olivé



LA JAULA ABIERTA
de Jesús Martínez

Una estadística del Concurso Nacional

tras sus
Bodas de Plata

I. LOS PREMIOS EXTRAORDINARIOS

TRAS las veinticinco convocatorias del Concurso Nacional, iniciado en 1932, es del mayor interés proceder a desmenuzar las mismas para obtener lo que podríamos llamar el «Concurso Nacional en cifras», es decir, una serie de datos estadísticos que servirán para concreción y resumen de lo que ha sido el Concurso Nacional, que es tanto como decir nuestro cinema amateur nacional, hasta la fecha.

Si bien creemos que estos resúmenes estadísticos han de ser del mayor interés para los cineístas, pues los veteranos recordarán en ellos sus reiteradas palestras y los nuevos encontrarán antecedentes que les estimularán en su afición, no queremos fatigar a los lectores con demasiado cúmulo

«Porta closa»,
de Enrique Fité



de signos, pues muchos y variados pueden hacerse con el gran número de films y cineístas que el Concurso Nacional ha visto desfilar durante este cuarto de siglo de su existencia, y distribuiremos la estadística en varios trabajos empezando por los Premios Extraordinarios otorgados:

Concurso	Año	Obra	Autor
I	1932	«La dansa més bella»	Delmiro de Caralt
II	1933	«Abejas»	Juan Prats
III	1934	«Memmortigo?»	Delmiro de Caralt
IV	1935	«L'home important»	Domingo Giménez
V	1936	Desierto	
VI	1943	Desierto	
VII	1944	Desierto	
VIII	1945	«Cupido»	J. Castelltort y A. Moncunill
IX	1946	«Alter ego»	Enrique Fité
X	1947	«Porta Closa»	Enrique Fité
XI	1948	«Desengaño»	Pedro Font y Juan Español
XII	1949	Desierto	
XIII	1950	«Fantasía Trágica»	Enrique Fité
XIV	1951	«Gotas»	Pedro Font
XV	1952	«El campeón»	José Castelltort y José M. ^a Lladó
XVI	1953	Desierto	
XVII	1954	Desierto	
XVIII	1955	«Consumatum est»	Felipe Sagués
XIX	1956	«Las tijeras»	Pedro Font
XX	1957	«Hybris»	Felipe Sagués
XXI	1958	Desierto	
XXII	1959	Desierto	
XXIII	1960	Desierto	
XXIV	1961	Desierto	
XXV	1962	«Nosotros y las manzanas»	Juan Pruna

Sobre 25 convocatorias vemos que se han concedido sólo quince premios extraordinarios, lo que valora mayormente los mismos y prueba la severidad de los Jurados al discernir tan preciado galardón, cuyo record ostentan al alimón, con tres cada uno, los cineístas Enrique Fité y Pedro Font, si bien el primero lo ha obtenido siempre como individual y el segundo lo alcanzó una vez en colaboración con Juan Español. Es muy interesante comprobar esta labor de equipo de los cineístas y los buenos resultados conseguidos. El anterior palmarés es fiel expresión de ello con los galardones alcanzados por el citado «tandem» y los de Castelltort-Moncunill y Castelltort-Lladó. (Más recientemente tenemos el

«Paillard Provincial», al mejor film de cada provincia, ción Angulo-Antich). Sin duda la mutua ayuda entre los cineístas da óptimos resultados por poca compenetración que exista entre ellos, pues provoca una mayor constancia en la obra emprendida, atenúa los desalientos que puedan producirse durante su desarrollo y es una doble autocritica para el momento «de la verdad»: el del montaje, que ha de permitir convertir la realización en el éxito deseado. Aparte de los ejemplos citados, los extranjeros así lo han comprendido y son muchos los films presentados por dos o más cineístas que trabajan en equipo.

Sin embargo en el palmarés transcrito destacan también

los triunfos individuales reiterados, como son los conseguidos por Delmiro de Caralt (1932 y 1934) y Felipe Sagués (1955 y 1957), y los unitarios de Juan Prats y Domingo Giménez, con obras que se han convertido en antológicas dentro del cine amateur, y que sin duda se hubieran también reiterado de no haberse truncado su trayectoria por el «lapsus» de convocatorias provocado por nuestra Guerra de Liberación.

Otro aspecto muy interesante a comentar es el predominio del argumento, entre las obras premiadas, en relación a los otros dos géneros: fantasía y documental. Así mientras aparecen tres documentales entre los films «extraordinarios»: «Abejas» de Prats; «La danza más bella» de Delmiro de Caralt (si bien fue premiado como reportaje), e «Hybris» de Sagués, debieron transcurrir diez y ocho convocatorias del Concurso para premiar este último documental y entre las mismas sólo una vez ha merecido el Premio un film de fantasía: «Consumatum est» de Sagués, en el año 1955 y 18 del Concurso. Así tendremos que de los quince Premios otorgados, once lo han sido a argumentos, con lo que una vez más se acreditará la verdadera dificultad del cineasta en realizar una obra extraordinaria a base de documental o fantasía.

Y para terminar este primer trabajo estadístico sólo nos restará ofrecer una clasificación individual de nuestros cineastas galardonados con los citados Premios Extraordinarios a través de las veinticinco ediciones del Concurso Nacional y si para ello concedemos diez puntos por cada Premio Extraordinario conseguido (puntuación que relacionaremos en su día con los demás premios de cada Concurso) obtendremos la siguiente CLASIFICACION INDIVIDUAL:

1.º	ENRIQUE FITE	30	puntos
2.º	PEDRO FONT MARCET	25	» *
3.º	DELMIRO DE CARALT	20	» x
4.º	FELIPE SAGUES	20	»
5.º	JUAN PRATS	10	»
6.º	DOMINGO GIMENEZ	10	»
7.º	JOSE CASTELLTORT	10	»
8.º	JUAN PRUNA	10	»
9.º	A. MONCUNILL	5	»
10.º	JUAN ESPAÑOL	5	»
11.º	JOSE M.ª LLADO	5	»

* Los premios obtenidos por más de un autor, dividimos los 10 puntos entre sus autores.

x En la puntuación ex-aequo damos preferencia al Premio más antiguo.

Apéndice al fallo de Concurso Nacional 1962

Damos a continuación la lista de OBSEQUIOS COMERCIALES, que no tuvo cabida en el número anterior:

Al mejor film con cámara «Paillard-Bolex»: 16 mm., NOSOTROS Y LAS MANZANAS; 8 mm., LA JAULA ABIERTA.

«Paillard Provincial», al mejor film de cada provincia, excluida Barcelona: Girona, HIVERN, León, SUCEDIO; Madrid, KOM ISRAEL; Murcia, PSIQUIS; Oveido, LA CINECUTA; Zaragoza, LA CENIZA Y LA LLAMA.

«Agfa», al mejor film con película «Agfacolor»: DESTINOS.

«Rolla», al mejor film impresionado con película «Rolla»: VOLVER A VIVIR.

«Discom, S. A.», al mejor film en 9'5 mm.: EL SOLITARIO.

Bajas sensibles

EUSEBIO FERRE

HA fallecido en Madrid, donde residía desde una veintena de años, el cineasta amateur catalán Eusebio Ferré, uno de los nombres sobresalientes de la época inicial de anteguerra.

Concretamente, Eusebio Ferré dio a nuestro cine amateur el primer triunfo pleno, redondo, en el extranjero. Fue en el año 1934, al celebrarse por segunda vez la Bienal de Arte de Venecia, en la que se incluyó el cine amateur. El film de Eusebio Ferré FESTA MAJOR, seleccionado oficialmente para representar al cine amateur catalán, obtuvo el premio al mejor film extranjero, o sea no italiano. En pocos años, Ferré realizó varios films de categoría, siendo



«El vino», de Eusebio Ferré (1934)

el primer documentalista de aquel período. Sus títulos son, además del citado FESTA MAJOR: VARA DE FREIXA, EL VI, LA TAULA PARADA, LAIE BARCINO, CERAMICA SERRA, LA MUJER Y EL DEPORTE, BAJO EL CIELO MALLORQUIN Y LA VIDA ES UN JUEGO DE MANOS.

El paréntesis bélico no volvió a cerrarse para Ferré en cuanto a cine amateur activo. Sus asuntos profesionales le llevaron a Madrid y allí enfundó su cámara, aunque estuvo siempre en contacto con la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, a la que no dejó de pertenecer y con cuya colaboración intentó arraigar una agrupación de cineastas amateurs en el seno del Círculo Catalán de Madrid. El 21 de febrero de 1953, aprovechando uno de sus viajes a Barcelona, la Sección ofreció una revisión de sus películas más importantes, y se le tributó con tal motivo un pequeño pero cariñoso homenaje de simpatía, siéndole impuesto el emblema de la entidad.

Reciban sus familiares el más sentido pésame de OTRO CINE, en cuyas páginas el nombre y la obra de Eusebio Ferré han encontrado repetidas veces el eco que merecían.

FRANCISCO J. CIRERA

También hemos perdido este verano al cineasta manresano Francisco J. Cirera, igualmente de la «vieja época». Cirera fue de los primeros que en la ciudad del Bages coqueteó con el cine amateur y se afanó por dotarlo de sonoridad por otros medios que el rutinario disco fonográfico. Uno de sus films mejores es MEL I ABELLES, que hace apenas dos años fue visionado en Barcelona (C. E. de C.) dentro de un ciclo de revisión de cine amateur «rancio». Cirera formó en las filas de cine amateur, con su entusiasmo perenne, hasta los últimos momentos de su vida, siendo adscrito a la nueva agrupación «Film Club Manresa».

Nuestro sentido pésame a sus familiares, amigos y consocios.

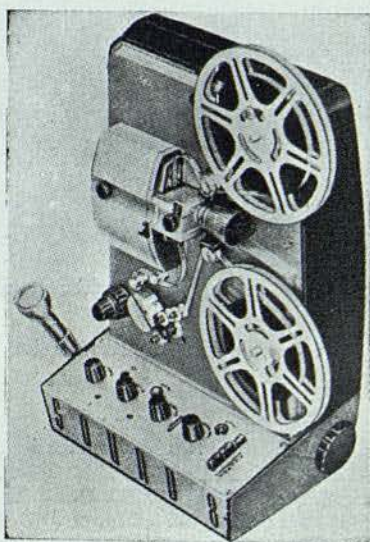
última hora técnica

por J. Angulo

EL NUEVO PROYECTOR «CIRSE SOUND»

En la última Feria de Muestras de Milán, la casa italiana Cirse ha presentado el nuevo modelo de su proyector sonoro, de 8 mm., «Cirse Sound», del que tanto se había hablado y que, como puede apreciarse por el grabado, difiere notablemente en su aspecto exterior de los dos hasta ahora conocidos.

Las características técnicas más importantes de la nueva



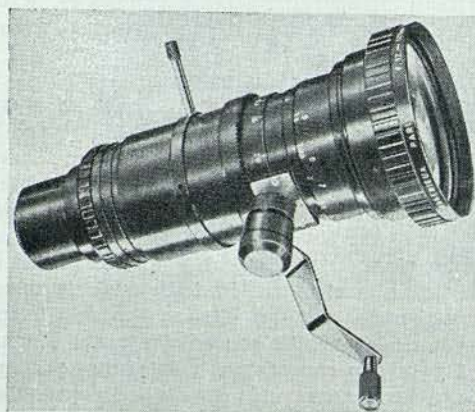
versión son, en el aspecto electrónico, las siguientes: Amplificador a circuito impreso. Control de grabación por ca co o por altavoz. Respuesta de lectura, de 50 a 8.000 Hz. más menos 3 decibeles. Potencia efectiva en el altavoz, 3 vatios con 4 por 100 de distorsión. Borrado gradual de la grabación.

En la parte mecánica nos encontramos con 3 motores, en vez de los 2 que ya conocíamos en los modelos anteriores. Uno para el arrastre óptico, otro para la parte sonora y el tercero para la refrigeración. Dos velocidades: 18 y 24 imágenes por segundo. Marcha atrás en proyección, con y sin lámpara. Rebobinado rápido. Paro sobre imagen. Mando sincronizado del motor de arrastre óptico y del correspondiente a la parte de sonido, con regulación micrométrica de la sincronización o ajuste entre ambos.

En cuanto a la iluminación se refiere, también hay cambios importantes, incorporando la nueva lámpara americana Super Tru-Flector, de 21,5 voltios 150 vatios, con espejo metálico, lámpara de alto rendimiento luminoso, Objetivo f. 1, 3 de 20 mm. o bien Zoom, a elección.

ZOOM «ANGENIEUX» 10 × 12

La casa francesa Angénieux ha lanzado un nuevo Zoom para el paso de 16 mm., que bate todas las marcas establecidas hasta el presente en este renglón, ya que el factor de ampliación o cociente entre la focal mayor y la menor es, nada menos, que 10.



El nuevo ingenio, con un recorrido focal que va de 12 milímetros a 120 mm., es decir, desde un auténtico gran angular a un tele × 6, llena todos los requisitos que el más exigente de los amateurs puede apetecer. La luminosidad sigue siendo de f.2.2 como en el modelo anterior de 17 a 68 mm.

El nuevo Zoom lo suministra la casa constructora en 3 tipos: con visor reflex, sin visor, para cámaras reflex standard y en modelo especial, para la Paillard-Reflex.

A título de curiosidad consignamos los respectivos precios en Francia: 3.098 francos nuevos, 2.621 y 2.621, respectivamente.

BINOMIO «SONECTOR AGFA-CIRSE SOUND»

Aunque propiamente no se trata de una novedad técnica, de las que normalmente aparecen en esta sección, vamos a referir, por considerar puede ser de interés para nuestros lectores, una pequeña experiencia acaecida en el curso del I Festival Internacional de Cine Amateur de Andorra.

La casa Agfa, una de las firmas patrocinadoras del Festival, desplazó a Andorra a uno de sus técnicos, el señor Blanckenhorn, a fin de efectuar algunas exhibiciones de material Agfa.

Una de las pruebas consistió en proyectar, durante el descanso de una sesión del Festival, con un Sonector, un film de 8 mm. rodado con película Agfacolor y sonorizado con pista magnética.

La proyección fue un éxito. La calidad de sonido era de profesional. Ni distorsión, ni «lloro», ni claqueos.

El autor de estas líneas, que actuaba en el Festival dentro del equipo técnico, propuso a Herr Blanckenhorn hacer, una vez terminada la sesión, una prueba en privado, que fue aceptada con gusto.

Pasamos con el proyector Cirse Sound del Festival, la película de propaganda Agfa, con el mismo resultado que en el Sonector de Agfa. Sonoridad irreprochable.

La segunda parte de la experiencia consistió en pasar una película grabada en Cirse Sound, con el proyector Sonector Agfa. Resultado perfecto. Idéntica calidad y sincronismo en uno y en otro proyector.

Así, pues, podemos resumir diciendo que, indistintamente, las grabaciones o reproducciones en ambos proyectores son intercambiables. Un dato importante a tener en cuenta.

ANTORCHA «LOTT-A-LITE»

En Estados Unidos ha aparecido recientemente una nueva y revolucionaria lámpara de iluminación a base de tubo de cuarzo yodado, con filamento de tungsteno.

Estas lámparas, basadas todas ellas en el mismo principio técnico, del que luego hablaremos, son fabricadas por General Electric, Westinghouse y Sylvania. La que reproducimos en el grabado corresponde a una Uniflood de General Electric.



La potencia varía de 1.500 a 2.000 watios, dando una temperatura de color, siempre constante, de 3.400° K. y su duración sin pérdida de intensidad ni ennegrecimiento progresivo, es de 16 horas. Un dato importante es que, pese a su gran rendimiento luminoso, apenas consumen de 600 a 700 watios. Ello da al amateur una capacidad de iluminación, en interiores, que nunca había podido disponer por las limitaciones de los contadores domésticos.

La lámpara en sí es sumamente reducida — apenas un 5 por 100 de una lámpara sobrevoltada de 500 watios — y consta de un tubo horizontal de cuarzo protegido, ya que el cuarzo es muy frágil y el sodio que existe en la epidermis es suficiente para alterar sus cualidades.

El reflector tiene en su parte frontal un gofrado en forma lenticular que concentra la luz y da un flujo apaisado, de unos 45°, es decir, superior a las lámparas de espejo, lo que permite operar, aún de cerca, con objetivos granangulares.

Aparte de usar el cristal de cuarzo, en lugar del corriente, la mayor novedad de estas nuevas lámparas consiste en inyectar dentro de las mismas, después de hecho el vacío, una determinada cantidad de yodo, el cual, al ponerse incandescente el filamento y aumentar la temperatura, se asocia con el tungsteno formando un yoduro de wolfrámico, que evita el «bombardeo molecular» del filamento, característico de todas las lámparas. Este desprendimiento de partículas del tungsteno produce el ennegrecimiento progresivo del cristal de la lámpara y debilita el filamento, provocando la fusión del mismo y, con ello, la inutilización de la bombilla.

Gracias al yodo inyectado, la lámpara no se ennegrece, dura de 15 a 16 horas y la temperatura de color permanece constante hasta el momento de fundirse, cosa que no sucede con las lámparas sobrevoltadas convencionales, en las que, a partir de la primera hora de trabajo, la temperatura de color desciende progresivamente, inutilizándolas para el uso con película de color.

Las antorchas que nos ocupan pueden ser orientadas en sentido vertical basculándolas sobre su eje, que permite una inclinación de 90°. Dirigiendo la luz hacia el techo puede conseguirse una magnífica luz ambiente, con la que es po-

sible filmar fácilmente con las nuevas emulsiones en color, más sensibles.

Las lámparas, una vez fundidas, pueden ser cambiadas, conservándose siempre la antorcha que permite ser acoplada fácilmente a cualquier tipo de cámara. En el grabado puede verse montada con una Kónica-Zoom.

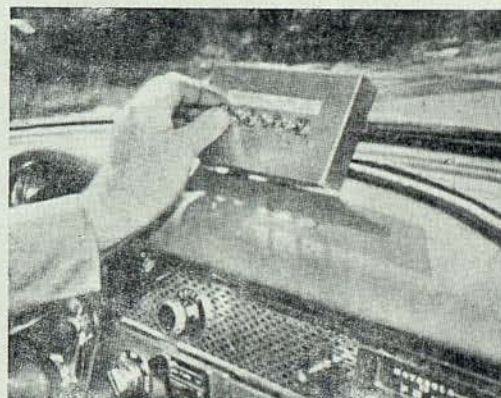
Sólo nos resta comentar otra de las ventajas de estas nuevas lámparas, que quizás es la más importante: su poco consumo, en relación con el alto rendimiento luminoso que proporcionan. Ello permite al aficionado conectar en su contador eléctrico una mayor cantidad de «watios luz» con los mismos «watios consumo». Por ejemplo: si su contador tiene una capacidad de 2.000 watios, con las lámparas sobrevoltadas corrientes obtiene un rendimiento de 2.000 watios, con 4 lámparas de 500 cada una. Con las nuevas antorchas puede conectar 3, con un consumo de 1.800 watios, pero con un rendimiento de 6.000 watios. O bien obtener los mismos 2.000 watios pero con sólo 600 watios de consumo.

COMO APROVECHAR EL COCHE

Todos los cineastas amateurs que posean automóvil y deseen sacar el máximo partido de él en beneficio de su afición, no tienen más que imitar el ejemplo que nos ofrece Roy Zeper, sobre el que ilustran suficientemente las fotografías que publicamos.

Para simplificar la cosa y poder disponer de varios ángulos de toma, lo que nos facilitará la labor de montaje, lo aconsejable es instalar tres cámaras en la forma que puede apreciarse.

No podemos garantizar que un modesto «600» pueda con todas ellas, pero sí aseguramos que el Chevrolet del grabado arrastró a las tres en cuestión.



(Termina al pie de la página 27)



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, as 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

otro cine le orienta para realizar su película

III. — LA PREPARACION

BIEN. Ya tenemos el guión terminado y nuestro objetivo inmediato será el de preparar su filmación. A partir de este momento empezaremos a buscar todo aquello que precisemos para el rodaje.

Ante todo, y aunque parezca incongruente decirlo, necesitaremos una cámara tomavistas. Es de desear que ésta esté lo mejor equipada posible ya que, de no ser así, tendremos que repasar el guión y ver si hay algún plano que nuestra filmadora no nos permita realizar, como, por ejemplo, algún Plano General dentro de una habitación, si es que no disponemos de un objetivo gran angular. En este caso, o hemos de rectificar el plano o procurar de alguna manera el objetivo que nos hace falta.

Luego adquiriremos los rollos que han de consumirse en el rodaje y que calcularemos aproximadamente a razón de un metro por plano, en 16 mm y 9'5 mm, y de 50 centímetros en 8 mm. Al comprarlos hemos de tener en cuenta los que necesitamos para luz artificial y los que precisamos para luz diurna y, a poder ser, procuraremos que todos los rollos sean del mismo tipo emulsivo a fin de conseguir una mayor uniformidad fotográfica.

Ultima hora técnica

(Viene de la página 25)

Bromas aparte, estas fotografías son una buena muestra de hasta donde puede llegar el ingenio y la audacia de los amateurs.

Por si algún lector se decide a seguir este camino añadiremos que las tres cámaras están dotadas de motores eléctricos, alimentados con la batería del coche. La Paillard H 16, montada delante del parachoques, está equipada con un objetivo Zoom accionado asimismo eléctricamente. El cuadro de mandos se sitúa en el «tablier», como puede apreciarse, siendo factible hacer funcionar las cámaras una a una o simultáneamente.

Para evitar las vibraciones del coche deben emplearse soportes o aislantes de goma. Los mejores resultados se consiguen rodando a 32 imágenes por segundo y empleando objetivos gran angulares.

Como es sabido, rodando a mayor cadencia de la normal se aminoran los baches y oscilaciones de la marcha, que en la proyección se reproducen con más fluidez. El único inconveniente es que la sensación de velocidad queda sumamente reducida. Por ello se recomienda el empleo del gran angular, cuyo efecto principal en este caso es que aumenta la sensación de velocidad, aparte del mayor ángulo que proporciona.

De esta manera los dos efectos — que son de sentido contrario — se contrarrestan y el resultado obtenido corresponde a la realidad.

Las fotografías y datos han sido tomados de la revista «Der Film Kreis», que, a su vez, los reproducía de «Amerikan Cinematograph».

Es muy conveniente disponer de un fotómetro, ya que ello significa ahorro de película y tiempo al evitarnos el tener que repetir planos por haber equivocado el diafragma, consecuencias de nuestro «ojímetro».

Si la película es de argumento necesitaremos actores, con lo cual nos enfrentaremos con uno de los problemas más difíciles de nuestra condición de simple «amateur».

Anticipadamente, en la confección del guión, ya habremos tenido en cuenta el no complicar el asunto y habremos limitado al mínimo la participación artística, pero a pesar de ello tendremos que recurrir inevitablemente a los actores que han de dar vida al argumento. En primer lugar, como es lo usual, buscaremos a los protagonistas de nuestra futura realización entre los componentes de nuestra familia, nuestros compañeros de trabajo y entre nuestros amigos.

No se debe ser muy transigente con el tipo de personaje que uno ha pensado mientras lo ha ido escribiendo en el papel para cambiarlo por otro ante la dificultad de encontrarlo. Si no es preciso que el personaje tenga alguna característica determinada entonces el asunto ya cambia de aspecto, pero si hemos pensado que el galán tenga planta de tal: alto, bien parecido, elegante, etc., y la chica, guapa, «gildita» y tal, no debemos cesar en nuestro empeño de hallarlos y no conformarnos con dos tipos sin relieve que hagan perder el aire distinguido que habíamos pensado dar a nuestra producción.

Todos los mínimos detalles son importantes en esta clase de cine que tratamos, ya que precisamente por el conjunto de toda la obra se valora la película, y hemos de procurar que todo sea lo más exacto posible a nuestra idea, ya que, a pesar de ello, en el mejor de los casos, sólo nos queda al final un 50 por 100 de lo que habíamos imaginado.

Los escenarios donde ha de filmarse la película son, igualmente, de vital importancia, ya que ellos serán el fondo visual de nuestra obra. Y si éste corresponde al ambiente propuesto por nosotros, habremos conseguido un tanto importante en el orden de valores.

Para mayor facilidad en nuestro próximo trabajo de filmación, confeccionaremos un «plan de rodaje» dividido en escenarios que luego tendremos que localizar.

Por ejemplo: Nuestro guión se compone de 120 planos que transcurren en seis escenarios diferentes: «Calles de barrio», «Una escalera interior», «Un saloncito», «Unos jardines», «Un paseo elegante» y «Una estación de ferrocarril».

En nuestro «plan de rodaje» lo detallaremos de la siguiente forma:

ESCENARIO núm. 1. — «CALLES DE BARRIO».

...y después de haber visto los lugares donde podremos filmar las secuencias correspondientes, anotaremos (Lugar: Barriada de San Pedro).

Después pasaremos al...

ESCENARIO núm. 2. — «ESCALERA INTERIOR».

y anotaremos (La de mi amigo Antonio), después de habernos puesto de acuerdo con él, naturalmente, para la filmación.

Y así iremos buscando todos los escenarios precisos.

ESCENARIO núm. 3. — «UN SALONCITO» (En casa del tío Ernesto.)

ESCENARIO núm. 4. — «UNOS JARDINES» (Montjuich.)

ESCENARIO núm. 5. — «PASEO ELEGANTE»
(Diagonal-Pedralbes.)

ESCENARIO núm. 6. — «ESTACION DE FERROCARRIL»
(La del Norte.)

Ya tenemos, pues, la cámara, los accesorios y el material virgen para nuestra película. Hemos encontrado los personajes apropiados y localizado los escenarios oportunos, después de todo lo cual podemos empezar prácticamente el rodaje, cosa que trataremos en el próximo capítulo.

Filme con



8 m/m



9,5 m/m



16 m/m



NOMBRES · NUEVOS · DEL · CINE · AMATEUR



JUAN ANTONIO MOLINA SERRA-NO. — He aquí un nuevo cineísta jovencísimo: 17 años. Es estudiante. Nació y reside en Murcia, capital. Le gusta la pintura y la música, y desde principios de este año se prepara para el cine amateur. Por de pronto lleva ya realizada una película: «Lectura clandestina», premiada en el concurso de Murcia. Es de argumento y en 8 milímetros. Piensa seguir realizando otras películas de argumento y como inmediata «El hallazgo». Pertenece a la entidad «Amigos de la Fotografía y del Cine amateur».



JOSE M.ª FONT VILASECA. — Nacido hace cuarenta y ocho años, aficionado a la fotografía y al montañismo, se le despierta una nueva afición, el cine amateur, hace aproximadamente un año y medio. A pesar de ser tan reciente, cultiva todos los géneros. Sus títulos consagrados en el Concurso del Rollo de su ciudad, Manresa, son «Reixes», 3.º premio del año pasado, «La espera», 1.º premio del presente año (8 mm). Pertenece al Film Club Manresa y se propone continuar filmando.



ISIDRO GUBERNA VIDAL. — Igualadino de 28 años. Fuera de su profesión de electricista, se interesa por el cine, la música y la fotografía, sin olvidar la buena lectura. Coquetea con el cine como argumentista, guionista y director desde hace seis años, al formarse la Unión Cinematográfica Amateur Igualadina. Es directivo fundador de «Prisma Cine Club». Su filmografía (en 9'5 mm) comprende: «¡Qué jaleo de ladrones!», «Día de Reyes», «Falsa ilusión» (sin salir del ambiente local) y «El solitario», que ha participado en la Competición de Estímulo y en el Concurso Nacional. Aspira a una superación dentro de unos medios modestos, con el deseo de realizar un cine amateur que refleje los problemas del hombre de hoy. «Fácil decirlo — reconoce — y muy difícil de realizar.»



JUAN RABELL GIRALT. — También en esta galería de cineístas amateurs nuevos caben los no propiamente realizadores o camarógrafos, si su colaboración trasciende la mera zona de una especialidad marginal. Rabell está metido como actor en las tareas del cine amateur desde la fundación de la Unión Cinematográfica Amateur en Igualada, su ciudad; es directivo y fundador de «Prisma Cine Club» y hasta figura como socio en las filas de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Ha actuado y colaborado en los films: «¡Qué jaleo de ladrones», «Espías», «Día de

Reyes», «Una página de la vida» y «El solitario». Tiene 26 años y le gusta además del cine el teatro, la música, el baile y los deportes, primordialmente fútbol y hockey sobre patines. Desea colaborar con sus compañeros en la consecución de un cine amateur más moderno y actual.



JUAN SOLERNOU DABANT. — Comerciante manresano, aunque nacido en Castellbell y Vilar. Cuarenta y cinco años. Como a tantos otros el cultivo de la afición a la fotografía le lleva al cine amateur. Esto sucedió en 1957 y actualmente preside el «Film Club Manresa», del Centro Excursionista de la Comarca de Bages, siendo además miembro de la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Su filmografía (títulos distinguidos con premios y menciones): «Vacaciones 1957», «Bagá», «Ultimos de Agosto», «La Prometença» y «Mi calle». Tiene en gestación un film para el IV Concurso del Rollo, y uno de fantasía para el Concurso Nacional de 1963. Todo en 8 mm.



PEDRO PERERA VALL-LLOSERA. — Otro manresano, éste nacido en Manresa. Industrial. Un poco más joven, civil y cinematográficamente: 38 años de edad y cuatro de cineísta. Pertenece al Film Club Manresa y filma en 8 mm. Títulos: «Suiza», «Acrobacia», «Vacaciones 1961» y «No es tan fácil»; esta última premiada con Medalla de Cobre en el Concurso Nacional. Lamenta que sus escasas realidades no sincronicen con sus muchos proyectos, para los que le falta tiempo. Primero la obligación que la devoción, dice un viejo refrán.



JUAN-CARLOS OLARIA PUYOLES. — Zaragozano de nacimiento — hace de esto veinte años — reside en Barcelona donde estudia (E.T.S.I.I.) y, desde 1958, hace cine amateur. Su especialidad: argumento-fantástico («El planeta Plinio», «Barcelona sonríe» y «¡Mil bombas!»). Su formato: 8 mm. Aspira a la máxima perfección que pueda conseguirse en los trucajes y efectos especiales. Quiere experimentar con la combinación de color y blanco-negro para aplicar a documentales y, si le da resultado, generalizarlo a argumento. En cuanto a films en proyecto no se queda manco: adaptar «Los motivos del lobo», de Rubén Darío; «Cinco semanas en globo», de Julio Verne; «El barril de amontillado» y «William Wilson», de Edgar A. Poe, y realizar un tema original de tipo policiaco y uno de tipo exótico. Practica también tenis, literatura, excursionismo.



ANTONIO PEREZ BAS. — Fotógrafo profesional, cultiva por afición el cine en 8 milímetros desde este año. Ha realizado un film titulado «Mara-villas de la Naturaleza», que fue distinguido con mención honorífica en el Concurso de Murcia. Tiene varios proyectos en relación con el cine amateur, aunque resultan algo difíciles de concretar pues dependen de diversas contingencias. Pertenece a «Amigos de la Fotografía y del Cine amateur», de Murcia, donde nació y reside. Tiene treinta y siete años de edad.



Estatutos de la **U. N. I. C. A.**

(Conclusión)

Artículo 10. COMITE

a) La UNICA está administrada por un Comité compuesto de siete miembros nombrados por la Asamblea General en la siguiente forma:

1. El Presidente de la UNICA, designado por un año, no reelegible.
2. El Presidente del Comité, nombrado por dos años, reelegible.
3. El Vice-Presidente del Comité, por un año, reelegible.
4. El Secretario General, elegido por un año, reelegible.
5. El Tesorero, de nacionalidad suiza, elegido por un año, reelegible.
6. El Delegado de Prensa, elegido por un año, reelegible.
7. El Consejero, elegido por un año, no reelegible hasta haber transcurrido el periodo de otro año.

b) El Presidente de la UNICA y el Consejero deben ser de distinta nacionalidad y variar cada año. No se tendrán en cuenta las de los restantes miembros del Comité.

c) Durante su mandato, ostenta el Comité los máximos poderes de administración y gestión, dentro de los límites de los Estatutos. El Presidente del Comité representa a la UNICA, en todos los actos de la Unión, debiendo dar cuenta de su gestión, a la Asamblea General anual.

d) El cargo de miembro del Comité es puramente honorífico.

e) Mientras desempeñen sus funciones los miembros del Comité, no representarán al organismo nacional a que pertenecan.

f) El Comité se reunirá por mandato del Presidente y por convocatoria del Secretario General. También será convocado a petición de un mínimo de tres de sus miembros.

g) Todas las decisiones del Comité serán tomadas válidamente por mayoría absoluta de votos.

h) Todo miembro que no pueda asistir a una reunión, debe delegar el poder, mediante una simple carta, a otro miembro del Comité, no pudiendo éste disponer de más de dos votos, incluido el suyo.

i) Si un miembro del Comité, por cualquier causa, abandonase su cargo, la plaza quedaría vacante hasta la Asamblea General siguiente, pudiendo el Comité, hasta entonces, designar un sustituto, sin derecho al voto.

j) En el apartado a), por el término de «un año» se entiende el tiempo comprendido entre la celebración de una Asamblea General anual y la siguiente.

k) En caso de ausencia del Presidente de la UNICA, el Presidente del Comité le substituirá con plenos poderes.

l) El Comité puede hacerse asistir por un equipo técnico, compuesto de seis personas, incluido el Presidente. Serán nombradas por el Comité, previa consulta con la Asamblea General. Dicho equipo tiene por misión estudiar los problemas relacionados con los estatutos y los reglamentos; vigilar su aplicación e informar a la Asamblea General.

Artículo 11. — NOMBRAMIENTO DEL COMITE

a) Las candidaturas presentadas por los Organismos Nacionales deben ser enviadas al Vice-Presidente del Comité, un mes antes de la Asamblea General, dirigiendo al mismo tiempo copia al Consejero. Estas dos personas constituirían la mesa electoral.

b) La Asamblea General elige los miembros del Comité escogiéndolos entre la lista de candidatos. Estos deben haber participado, al menos dos veces, como Delegados Nacionales en la Asamblea General de la UNICA.

c) Las elecciones se realizan por votación secreta. Se

procede a una votación para cada cargo a proveer, por el orden citado en el artículo 10. a). El candidato que obtenga mayor número de votos resulta nombrado. En caso de empate se procederá a un segundo y a un tercer turno; y de persistir, se sorteará entre los ex-aequo.

Artículo 12. — FINANCIACION

Los ingresos de la UNICA se componen de:

1. Las cuotas anuales obligatorias, satisfechas por los Organismos Nacionales afiliados.
2. Todos los donativos o subvenciones eventuales, adquiridos con carácter definitivo.
3. Recaudaciones diversas.

Los fondos se depositan en el Banco que designe la Asamblea General. El año presupuestario comienza en 1.º de enero. Los pagos, aprobados por la Asamblea General, se cumplen por orden del Presidente del Comité. Las cuotas obligatorias son fijadas por la Asamblea General. El Tesorero es el encargado de llevar la contabilidad, presentar y redactar los presupuestos. Todas las operaciones se liquidarán en la moneda del país donde la UNICA tenga su Banco. Los movimientos de fondos, cheques, mandatos, recibos, letras de cambio, endosos y transferencias serán firmados por el Tesorero o por el Presidente del Comité.

El Patrimonio social únicamente responderá de los compromisos contraídos en nombre de la UNICA.

Artículo 13. — MODIFICACIONES DE LOS ESTATUTOS

Toda proposición de modificación de estatutos debe ser enviada al Comité cuatro meses antes de la Asamblea General. El acuerdo será tomado por mayoría de dos tercios de los votos.

Artículo 14. — DISOLUCION DE LA UNICA

Sólo una Asamblea General puede decidir la disolución de la UNICA; la decisión debe ser tomada por mayoría de dos tercios de los votos.

Esta Asamblea General decidirá sobre los bienes de toda clase, pertenecientes a la UNICA, y nombrará liquidadores.

Artículo 15. — ESTATUTOS.

Los estatutos serán publicados en francés, inglés, alemán y español; siendo el texto francés el válido para solventar las dudas que pudieran surgir por posibles diferencias en las traducciones.

ULTIMA HORA

RESULTADOS DEL CONCURSO INTERNACIONAL

España ocupa un honorable sexto lugar entre las diecinueve naciones participantes, precedida de Austria, Bélgica, Francia, Suiza y Alemania, por este mismo orden.

NOSOTROS Y LAS MANZANAS, de Juan Pruna, conquista la Medalla de Oro y la Copa Battistella; ZEA MAYS, de Felipe Sagués, Medalla de Plata; SINFONIA EN GRIS, de Arcadio Gili, y SOMNIUM, de Juan Olivé, Menciones honoríficas.

Se crea la Insignia de Oro de la UNICA y se impone la primera al Delegado de España, don Delmiro de Caralt.

En el próximo número serán comentados los films del Concurso Internacional y la vida de la UNICA en 1962.



Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

Cena de entrega de premios

Se celebró con mucha concurrencia en el Gran Casino del Parque de la Ciudadela, el 16 de junio. En ella se hizo entrega no sólo de los premios del Concurso Nacional, sino también de los del Certamen de films de excursiones y reportajes y de la Competición de Estímulo, o sea los tres concursos que celebra al año esta Sección. También fue entregado el premio correspondiente a los ejercicios del cursillo «Apuntes sobre lenguaje cinematográfico», publicado por OTRO CINE.

A continuación el Presidente de la Sección, don Felipe Sagués, hizo entrega a don Alberto Mosella como Presidente del Centro, de la medalla de oro impuesta a la entidad en Madrid, durante la II Fiesta de la Fotografía, por el Grupo Nacional de la Industria Fotográfica; acto del que se informó ampliamente en el número anterior.

Finalmente la Sección obsequió a su presidente honorario don Delmiro de Caralt, con motivo de su participación (primero como concursante y más tarde como jurado) en los veinticinco concursos nacionales de cine amateur, con un valioso objeto artístico realizado expresamente por el orfebre Serrahima, que representa una proyección de cine en la que aparece la imagen de San Juan Bosco con una leyenda que dice: «Libranos de mal... y de mal cine».

La fiesta estuvo animadísima y tanto el elemento joven —que este año era más numeroso que nunca debido a la «nueva ola» de juventud que está entrando en el cine amateur— como el elemento maduro, gozó de lo lindo al son de la orquesta.

Sesión pública

El 20 de junio, en el Fórum Xavier, lleno hasta los topes, tuvo lugar la sesión en la que se da a conocer al público barcelonés una selección de los films premiados en el concurso nacional. El programa estaba integrado por los siguientes films: A MI, PARIS, de Carlos Barba; SINFONIA EN GRIS, de Arcadio Gili; SOMNIUM, de Juan Olivé; O TERROR DAS RUTAS, de C. Hoyos y A. Prats; PSIQUIS, de A. Medina Bardón; DALI PORTLLIGAT, de José Mestres; ZEA MAYS, de Felipe Sagués; NOSOTROS Y LAS MANZANAS, de Juan Pruna.

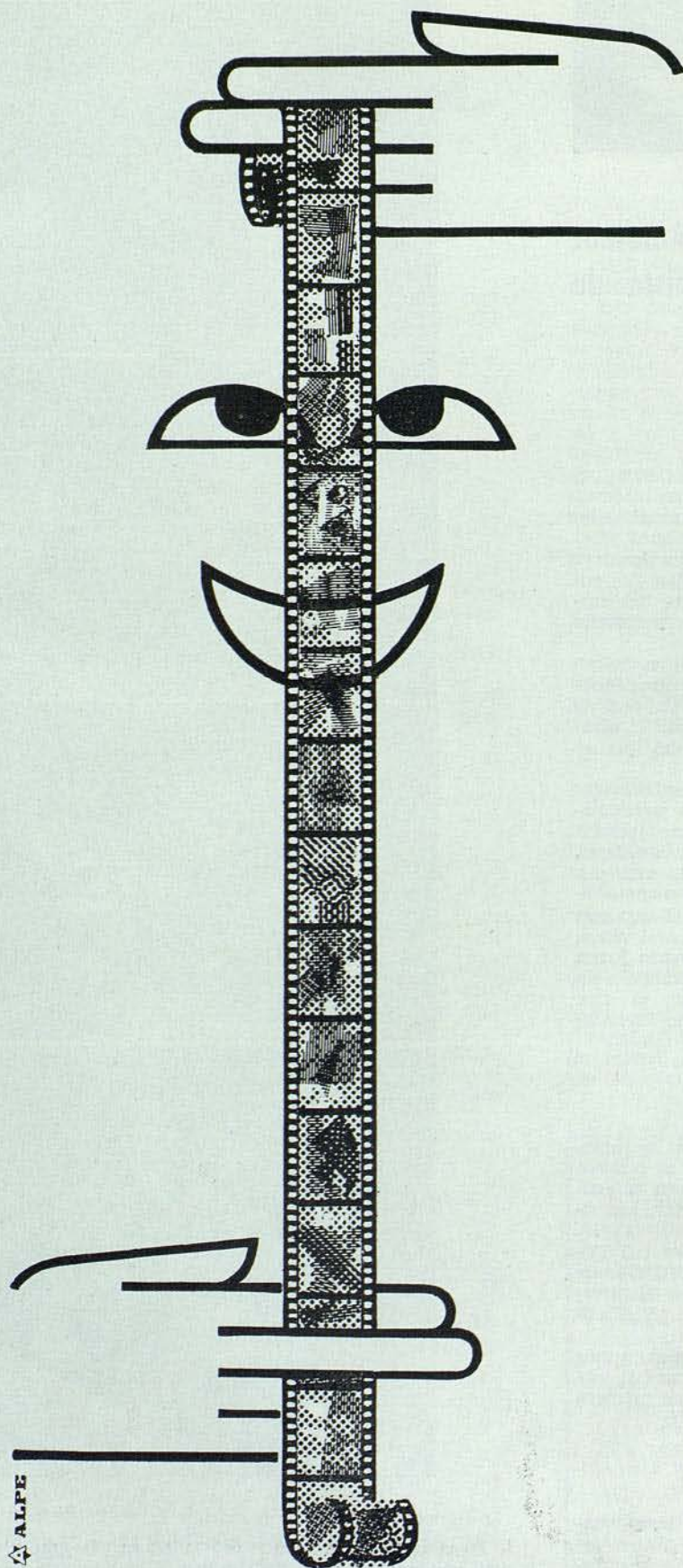
Ha sido uno de los años en que la concurrencia salió más satisfecha y, realmente, había motivo para ello, pues el lote de películas exhibidas constituye una selección de primera categoría.

Selección para el Internacional

Con las representaciones de las entidades de cine amateur del país se procedió a la selección de las cuatro películas que deben representar a España en el Concurso Internacional de la UNICA, que se celebra este año en Viena. Por «Documentales» se seleccionó ZEA MAYS, de Felipe Sagués; por «Argumentos», NOSOTROS Y LAS MANZANAS, de Juan Pruna; por «Fantasías», SINFONIA EN GRIS, de Arcadio Gili y SOMNIUM, de Juan Olivé.



I. Pruna, con su futura nuera y colaboradora en «Nosotros y las manzanas», recoge sus premios. — II. El Dr. Castillo, representante del Ministerio de Información y Turismo en el Jurado, felicita a Juan Pruna, ganador del Premio Extraordinario. — III. Los premios para «Zea Mays» de Felipe Sagués, son recogidos por su hija de manos del Presidente del Centro señor Mosella. — Sagués entrega a Delmiro de Caralt el obsequio de la Sección por su actuación en los veinticinco Concursos Nacionales.



fotografíe con negra vivirá dos veces

El material fotográfico adecuado para revivir la maravillosa aventura de la vida.

Use rollos y cargas NEGRA y captará el mundo con toda la belleza y exactitud de sus contrastes.

La experiencia y el prestigio de NEGRA INDUSTRIAL, S. A., en el campo de los productos fotográficos sensibles, representan su más amplia garantía.

películas pancromáticas.

exposición 21° DIN-100 ASA.

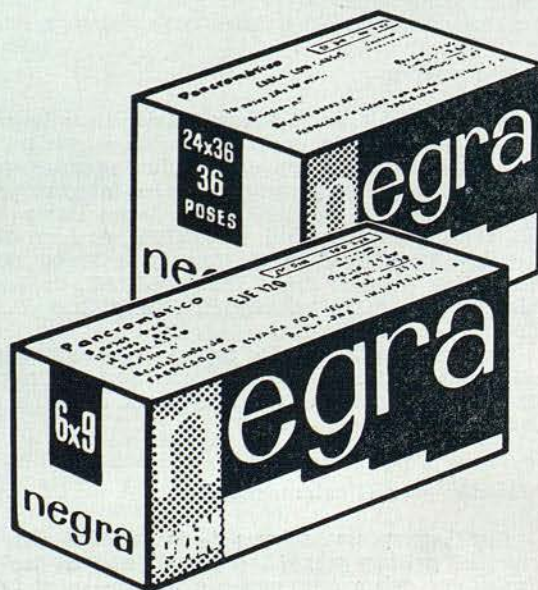
carretes 4 x 6'5 cm. P. V. P. 21,30

» 6 x 9 cm. » 23,70

cargas 24 x 36 m/m. (sin chasis) P. V. P. 21,90

» 24 x 36 m/m. (con chasis) » 41,05

Solicite siempre rollos y cargas NEGRA a su proveedor.



negra es un producto de NEGRA INDUSTRIAL, S.A.

FilmoTeca
de Catalunya

Esta Sección clausuró su curso 1961/62 el día 4 de julio con una original conferencia humorística a cargo del publicista Carlos Sindreu, bajo el título que encabeza esta nota.

Dicho acto se organizó con motivo de la Exposición conmemorativa de la 25.ª edición del Concurso Nacional, de la cual dimos cuenta en el número anterior. Sindreu estructuró su charla en tríptico, puesto que la Exposición constaba de tres secciones: los trofeos creados por el orfebre Serrahima, las fotos de películas «rancias» de la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt cuya identificación se pedía a los visitantes, y la colección completa de esta revista OTRO CINE y de su antecesora «Cinema Amateur». Por ello hizo participar en la conferencia a Alfonso Serrahima, a Delmiro de Caralt y a José Torrella, representantes de las tres secciones, en el mismo orden, con tres preguntas a cada uno, que los preguntados contestaron en el mismo tono de humor requerido por las circunstancias. Sindreu, no obstante, dijo en su charla cosas muy serias y de positivo interés para los cineastas amateurs, las cuales nos proponemos dar a conocer en un radio más amplio por medio de las páginas de esta revista en números próximos.

El cineísta, su mascota y su característica

por Salvador Mestres



El cineísta: Enrique Sabaté.

Su mascota: «Chita».

Su característica: Una gran dosis de buena fe personal que se traduce en humor cinematográfico sin acritudes



¡Adiós Romualdof No lo tomes tan en serio esto de ser cineísta amateur.

Donde hay algo que filmar en el mes de octubre



por Carlos Almirall

2 de octubre. — BATEA (Tarragona) Fiesta Mayor

A 11 kilómetros de Gandesa y a 101 de Tarragona encontraremos una extensa y deliciosa llanura y al pie de un montículo de poca elevación divisaremos un pueblo: BATEA, la primitiva Adeba, tierra de vino, aceite, almendras y avellanas. Celebra su Fiesta Mayor al ultimarse sus principales cosechas, es decir a primeros de octubre.

Así, el día 2 es su último día de Fiesta Mayor y se dedica a los mozos que han de entrar en quintas en el año. Los futuros soldados cuidan de la organización de las diversiones del día y entre ellas destacan las carreras o «corregudes» que resultan de muy interesante filmación.

Ante todo, hay que filmar el alguacil del pueblo que se sitúa en la meta de llegada de las carreras con una bandera de cuya cima cuelgan diversas hortalizas: una cebolla, una berenjena, un calabacín, etc.

Después, la salida, llegada y múltiples incidencias de las originales pruebas, a saber:

«Cós de l'aigua» (Carrera del agua). - Los concursantes se llenan la boca de agua que cogen de un gran barril y corren a tirarla dentro de su vaso correspondiente situado en la meta, hasta llenar el vaso. Gana el que primero lo consigue.

«Cós de la poma» (Carrera de la manzana). - Montados en un asno los concursantes pasan ante un gran barril donde flota una manzana, han de cogerla y llegar con ella a la meta en el menos tiempo posible.

«Cós de la maleta» (Carrera de la maleta). - Todos los concursantes en paños menores reciben en la salida una maleta cerrada con la cual han de llegar a la meta y allí abrirla y vestirse con las ropas que contiene, siempre risibles e inadecuadas para un mozo.

«Cós de parells» (Carrera por parejas). - Los participantes corren hacia la meta de dos en dos, pues han sido unidos por los brazos con un grueso cordel.

«Cós de rucs» (Carrera de asnos). - En esta carrera los participantes van montados en asnos pero con la albarda desligada y puesta al revés. Ello motiva continuas caídas y ninguno de ellos puede proseguir la marcha sin volver a cargar la albarda y montar en ella.

Si después de tantas «corregudes» aún le queda aliento, al cineísta, podrá seguir filmando las sardanas y la jota tarraconense, así como las demás manifestaciones de una Fiesta Mayor que, como todas las fiestas rurales, será más jovial y esplendorosa cuanto mejores hayan resultado las cosechas del año.

Condecoración

Ha sido condecorado con la Cruz de Caballero al Mérito Nacional Francés el cineísta amateur doctor don Carlos Vallés Gracia, autor de los films «Asistencia social y sanitaria de Barcelona» premio «Ciudad de Barcelona» 1959 y «El corazón delator», primer premio de argumentos del Festival Internacional de Cannes, 1961.

ATENCIÓN

a los concursos
a los concursos
a los concursos
a los concursos
a los concursos

VII CERTAMEN DE FILMS DE EXCURSIONES Y REPORTAJES

Plazo de Inscripción
7 noviembre

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña convoca este VII Certamen en el que pueden tomar parte todos los cineastas amateurs residentes en el territorio nacional.

Se calificarán en el mismo los films de excursiones y de viajes en los que, aun cuando revistan una leve forma argumental o una sintética intención documental, prevalezca el sentido de «impresión». Si un film se propone el análisis a fondo de un país, comarca o localidad, pasa a ser un documental y no le corresponde este certamen. En cuanto a los films de reportaje, se entienden como tales aquellos que recojan las incidencias de un determinado acontecimiento, sin posibilidad de repetición, y cuyo rodaje esté supeditado a la improvisación sobre la marcha con arreglo al acontecer de los hechos.

La inscripción termina el 7 de noviembre y debe efectuarse por medio de un sobre «modelo oficial de participación» que facilita la entidad organizadora. Derechos: Socios, 50 pesetas; no socios, 100 pesetas. La entrega de los films expirará el 28 de noviembre.

Las bases completas pueden solicitarse a la entidad organizadora, calle Paradis, 10, pral. BARCELONA - 2.

Premio "CAW"

Se concederá, a partir del próximo Certamen de films de Excursiones y Reportajes, a la mejor película entre las que indiquen en su proyección FILM REALIZADO SOBRE LAS ORIENTACIONES DADAS EN LA SECCION "DONDE HAY ALGO QUE FILMAR..." DE LA REVISTA "OTRO CINE". y así se desprenda de su contenido

IMPORTANTE

A partir de 1963 los cineastas que no hayan obtenido medalla de honor o de plata en alguna de las ediciones anteriores del Concurso Nacional sólo podrán inscribir al mismo las películas de excursiones y los reportajes que previamente merezcan medalla de primera en el Certamen específico del género.

ESPAÑA EN LAS JORNADAS INTERNACIONALES DEL 8 MM.

En las Jornadas Internacionales del film de 8 mm. celebradas en París durante el mes de mayo, la participación española obtuvo dos triunfos muy destacados. SIC SEMPER, de J. L. Pomarón (Zaragoza), primer premio de «Fantasía». ESPANTAPAJAROS, de Domingo Vila (Barcelona), tercer premio (ex-aequo) de «Argumento». El Gran Premio «Coucou d'Or» fue adjudicado al documental suizo LES ABEILLES, de Michel Emch. En el programa de la sesión de gala de clausura figuró el film español SIC SEMPER.

El I Festival Internaional de Andorra

EN Andorra ha tenido lugar el I Festival Internacional de Cine Amateur, organizado por la Agrupación Fotográfica de dicho Principado, habiendo participado 47 films, representando a España, Francia, Bélgica, Dinamarca y Andorra.

Los films participantes fueron proyectados en varios cines públicos de Andorra la Vieja y Las Escaldas, en el curso de 7 sesiones que se vieron concurridas por numeroso público.

Cuidaron de la parte técnica don Jesús Angulo (España) y M. Georges Savi (Francia).

Formaban el Jurado del Festival don C. Estévez Montagut, don Carlos Almirall, M. Clement Cartier, M. Rene Morresqui, don Idefonso Sánchez y M. Georges Sutra, en representación de Andorra, Francia y España.

Los organizadores crearon unos premios especiales, denominados «Grandallas», reproducción en orfebrería de la flor nacional andorrana que florece en sus valles al apuntar la primavera.

El reparto de premios tuvo lugar en el magnífico marco del «Roc Blanc», presidiendo la cena de gala el Consejero de los Valles, don Antonio Aristol. Hicieron uso de la palabra, en nombre de los cineastas franceses, M. Cartier y, de los españoles, don Juan Olivé, hablando a continuación el periodista barcelonés don José María Junyent, quien excusó la asistencia del presidente de la Asociación de la Prensa, don Antonio Martínez Tomás, clausurando el acto el Consejero de los Valles, don Antonio Aristol.

J. A.

Fallo

Primer Gran Premio Grandalla de Oro: EL PARAGUAS, de Juan Pruna (España).

Argumentos: primer premio: LE SOURCIER, de R. Marti y G. Savi (Francia). Segundo premio: LA VENTANA, de Pedro Font (España) y DIALOGO CON EL TAXIMETRO, de Tomás Mallol (España). Tercer premio: «DESILLUSION», de José Ma. Mitjá (Andorra). Menciones honoríficas: VAYA FRESCO, de José Tobella (España), LA TAZA DE CAFE, de Francisco Font (España); ESPANTAPAJAROS, de Domingo Vila (España); «L'HOMME DEL SAC», de Antonio Varés (España); «DER KORTE SOMMER», de Mogens Hillestaft (Dinamarca); EL SUEÑO DE UN DIA DE VERANO, de Enrique Sabaté (España).

Fantasia: primer premio: UN DRAMA PURO, de Jesús Angulo (España). Segundo premio: «CONSUMATUM EST», de Felipe Sagués (España) y LLAMA EFIMERA, de Juan Pruna (España). Tercer premio: «ECRI MACHINE», de Leon t'Joen (Bélgica).

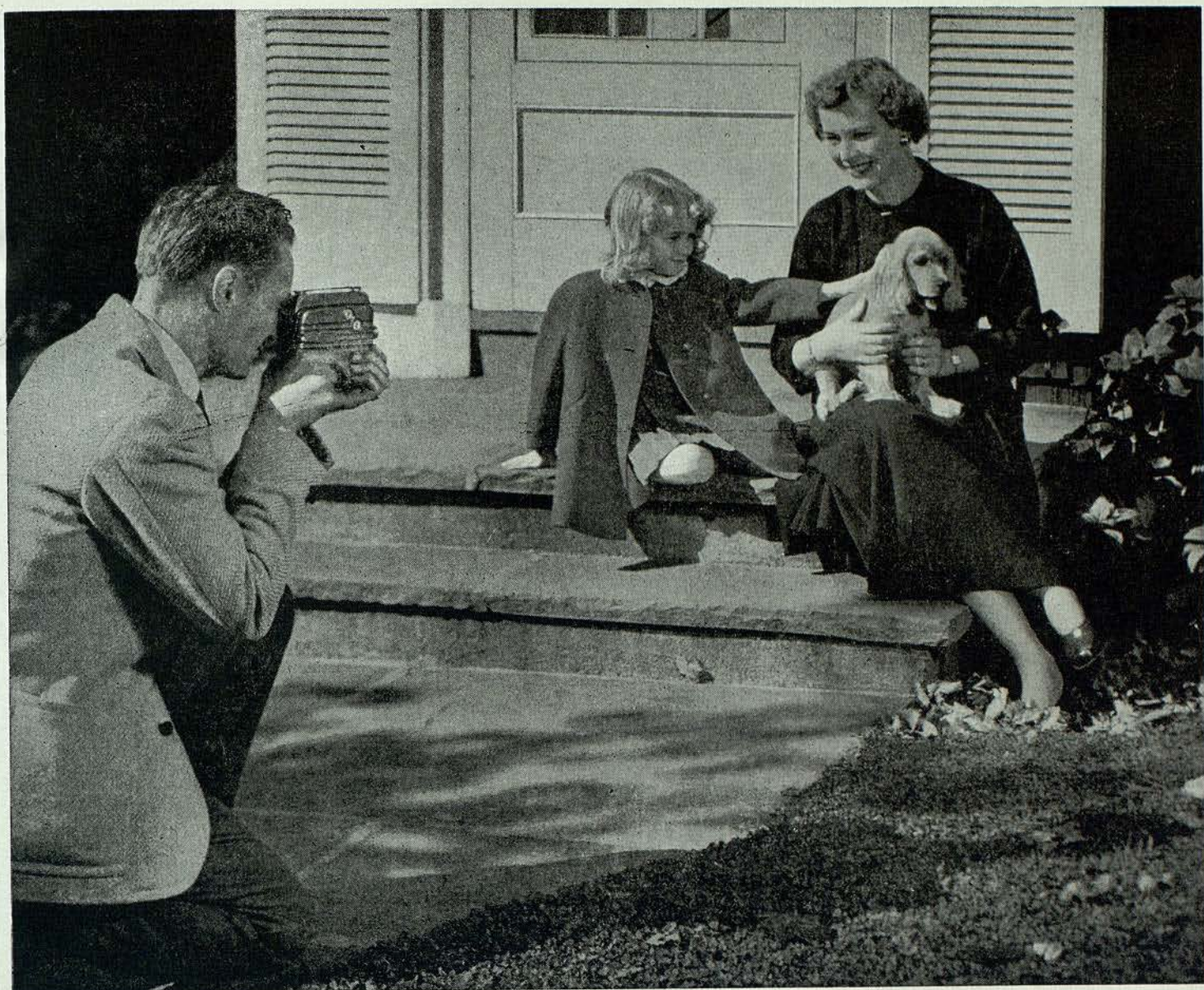
Documentales: Primer premio: «HIBRYS», de Felipe Sagués (España). Segundo premio: LA GUITARRA, de Emilia M. Olivé (España) y «NARBONE MON AMI», de M. Dufour, Piquemal y Miquel (Francia). Tercer premio: LA GOTA DE AGUA, de Juan Pruna (España). Menciones honoríficas: «AIGUA», de Federico Ferrando (España); «HIVERN», de Tomás Mallol (España); «DESNOAYER», de Dufour, Piquemal y Miquel (Francia); «LE SANG», de J. Alary, A. Bouquet y G. Savi (Francia); II MOTO CROSS DE BARCELONA, de Jesús Angulo (España); CANAL GRIS, de J. L. Pomarón (España).

Premios especiales concedidos por la casa «SOM' BERTHIOT»: A la mejor técnica cinematográfica: LA VENTANA, de Pedro Font. A la mejor sonorización: EL ECO, de Medina Bardón (España). Al mejor color: «L'ENVERS DU DECOR», de Georges Savi. A la mayor originalidad y mejor calidad de films presentados por un mismo autor: FLORES, EURITMIA y PLASTIKA, de Luis Pellejero (España).

Convocatorias

- Festival de Zaragoza Entrega de films hasta el 30 de septiembre a don José Salas, Almagro, 9, Zaragoza
- II Concurso «Rosas de Reus».—Tema: rosas. Admisión hasta el 31 de octubre, en Centro Lectura (Grupo de Cinema), calle Mayor, 15, Reus (Tarragona).

- III Certamen de Huelva Inscripción hasta el 25 de septiembre en la oficina de «Educación y Descanso» (Delegación de Sindicatos). Los films «medalla de honor» del C. Nacional se proyectarán en sesión de honor fuera de concurso.



Kodak anuncia una película notablemente mejorada

Kodachrome II



sus principales ventajas son:

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

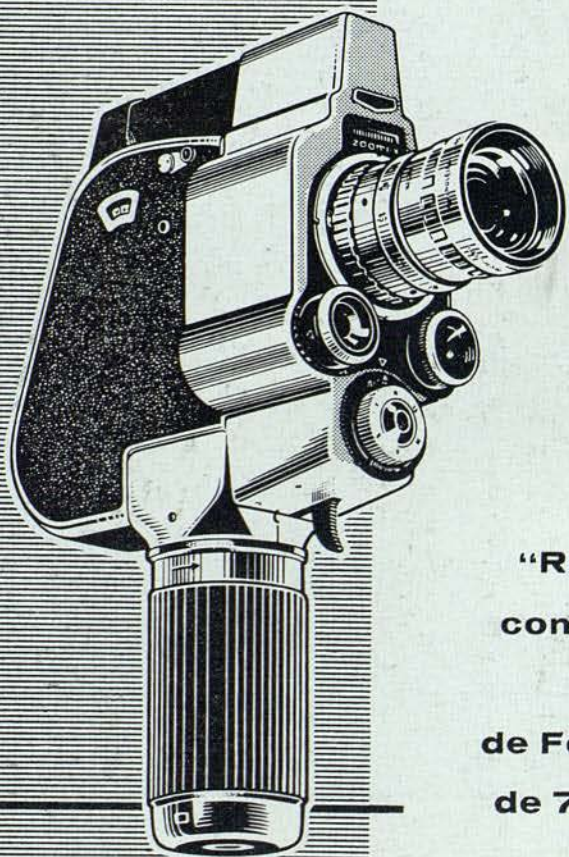
La KODACHROME II, Tipo luz de día, tiene un índice de exposición de 25 ASA (15 DIN), y la KODACHROME II, Tipo A, un índice de 40 ASA (17 DIN). Esta mayor rapidez significa que puede usted filmar en condiciones de iluminación antes consideradas desfavorables. Su mayor latitud permite obtener más detalle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

2x8



zoomex

**Cámara
"Reflex" Zoom
completamente
automática
de Foco variable
de 7'5 a 35 mm.**

GEVAERT

Próximo gran estreno

POSA FILMS INTERNACIONAL, S.A. PRESENTA A SU ARTISTA EXCLUSIVO

MARIO MORENO

Cantinflas

El ANA FABETO
EASTMANCOLOR

LILIA PRADO • ANGEL GARASA
Y LA ACTUACION ESPECIAL DE
SARA GARCIA

MIGUEL MANZANO • DANIEL "CHINO" HERRERA
GUILLERMO OREA • CARLOS AGOSTI • FERNANDO SOTO "MANTEQUILLA"
O. ORTIZ DE PINEDO • C. MARTINEZ BAENA
DIRECTOR : MIGUEL M. DELGADO

Fotografía : VICTOR HERRERA • Música : MANUEL ESPERON • Argumento Original de : MARCELO SALAZAR y JUAN LOPEZ
Adaptación y Dialogos : JAIME SALVADOR • Dialogos Adicionales : CARLOS LEON • Guión Técnico : MIGUEL M. DELGADO
PRODUCIDA POR JACQUES GELMAN • DISTRIBUIDA POR COLUMBIA FILMS, S.A.



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.