



AÑO XIII

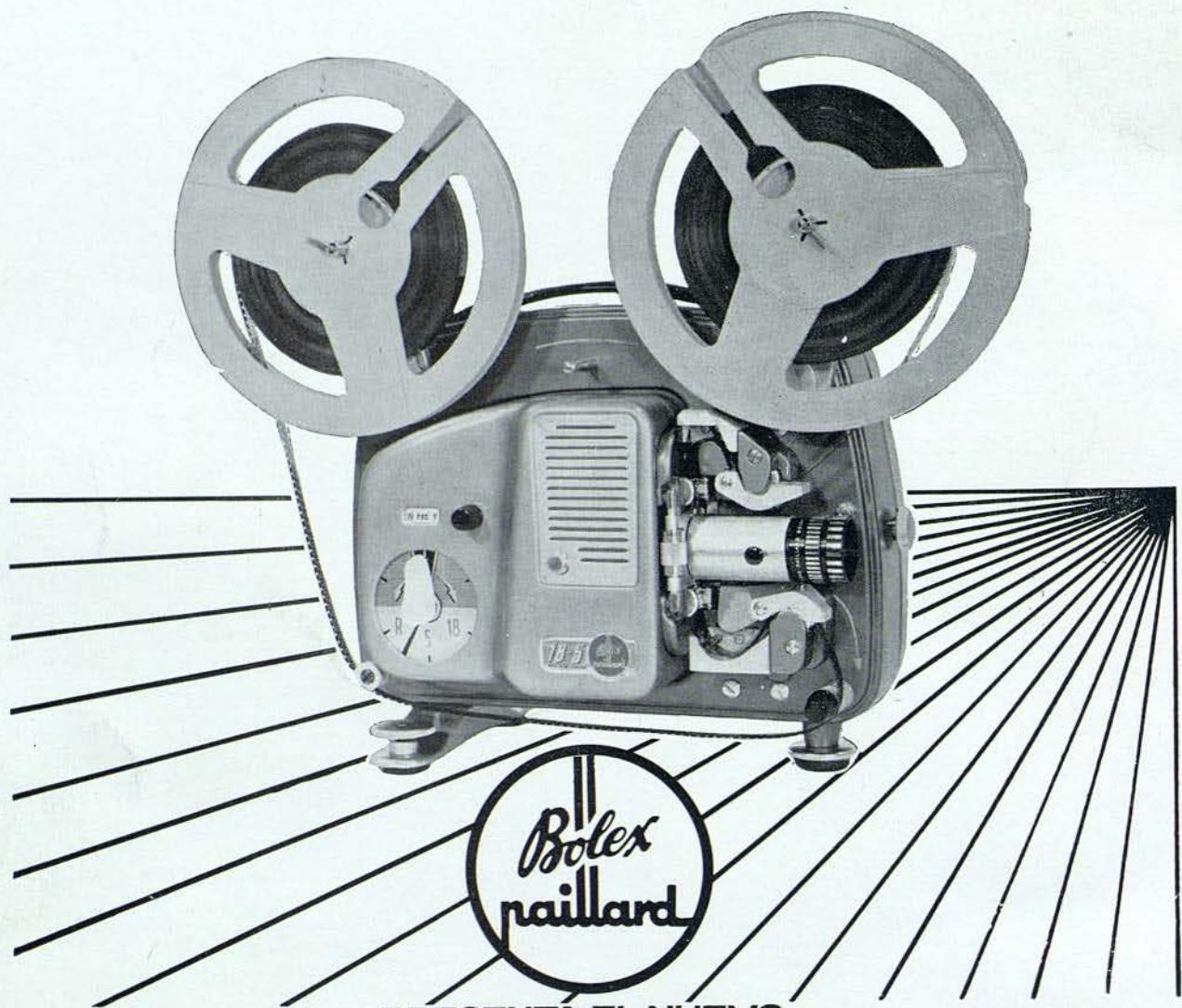
N.º 65

MARZO · ABRIL 1964



al servicio del cine amateur y del buen cine profesional

filmoteca
de Catalunya



PRESENTA EL NUEVO
PROYECTOR AUTOMATICO

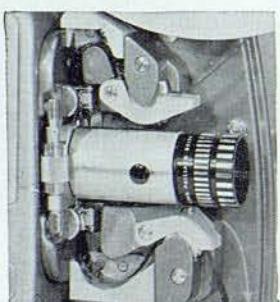
18-5

La carga automática de la película, sistema Paillard, proporciona las siguientes ventajas:

- ♦ rapidez y simplicidad de manejo.
- ♦ seguridad completa de funcionamiento.
- ♦ protección segura de la integridad de la película
- ♦ Extracción de la película muy fácil, en caso de interrupción de la proyección

Estas ventajas se suman a las reconocidas cualidades del proyector 18-5

- ♦ Marcha adelante y atrás con proyección
- ♦ Ultra ralenti a 5 imágenes por segundo.
- ♦ Gran estabilidad de la imagen
- ♦ Optica ZOOM PAILLARD-BOLEX HI-FI 1:1,3
 $F = 12,5 - 25 \text{ m/m}$.
- ♦ Cambio de voltaje de 110 a 240 v

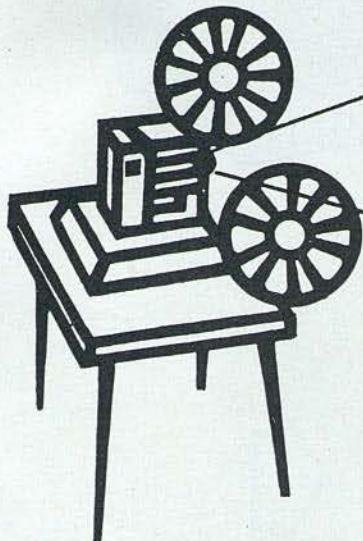


La gran marca SUIZA de venta en todos los comercios del mundo.

para su cine

PERUTZ

perkine



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



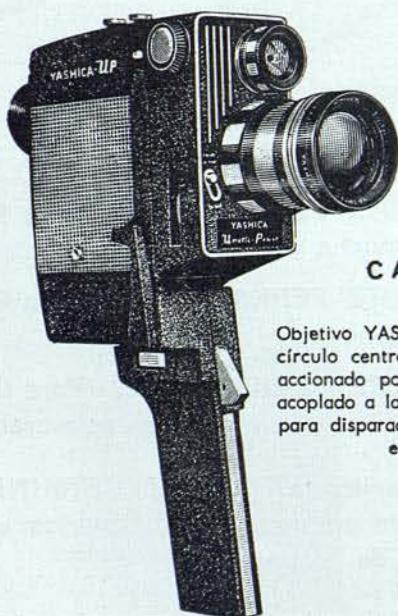
- * PERUTZ PERKINE - U 15 (Para filmar con mucha luz).
- * PERUTZ PERKINE - U 21 (Para filmar con poca luz).
- * PERUTZ PERKINE - U 27 (Para filmar en condiciones de luz muy desfavorables).
- * Las películas PERUTZ PERKINE se revelan en nuestros laboratorios en el plazo de 24 horas.

PIDA PERUTZ EN LOS ESTABLECIMIENTOS DE FOTOGRAFIA

ESTE ES EL

FAMOSO CINE

YASHICA



CALIDAD

CARACTERISTICAS

Objetivo YASHINON f 1,8 ELECTRO-ZOOM — Visor de sistema ZOOM-Reflex con círculo central para enfoque nítido — 3 velocidades — Avance por micro-motor accionado por 4 pilas de 1,5 V — Célula tipo Cds. completamente automática acoplado a las sensibilidades ASA de 10 a 640 — Mando a distancias — Dispositivo para disparador automático — Marcha atrás para fundidos — Control manual de exposiciones — Filtro tipo A incorporado — Estuche de cuero



PRECIO 11.220

Representantes Exclusivos para España:

"DUGOPA", S. R: Alcalá, 18 - MADRID - 14



AÑO XIII - Marzo - Abril 1964 - N.º 65

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:

JUAN RIPOLL

Impreso en: GRÁFICAS VICA, Muntaner, 355 - BARCELONA

Grabados FOTOGABADOS IBERIA, Ferlandina, 9. BARCELONA

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 221 41 86

Depósito legal B. 2102. - 958

Sumario

Portada — «El Capitán», film infantil de D. Petrov.

Editorial — «Adelante con el Nacional».

Artículos — Juan Ripoll. «De algunas relaciones entre la música y el cine».

José Palau. «Una música cinematográfica».

Juan Munsó Cabús. «El musical, una tradición americana».

José Torrella. «La música en el cine amateur».

José Serra. «Un experimento importante».

Francisco Pérez-Dolz. «Curso de lenguaje cinematográfico».

Crítica e

Información — Joterre. «Flash-back: Balance 63».

Delmiro de Caralt. «Noticias de la UNICA».

Juan José Oliver. «El 10º Festival de Cine Pubblicitario».

Carlos Almirall. «Comentando el VIII Certamen de Excusiones y Reportajes».

Carlos Almirall. «Donde hay algo que filmar en el mes de mayo».

Jesús Angulo. «Última hora técnica».

Diversos —

Francisco Martín. «Carl Laemmle, forjador de la industria cinematográfica».

José Torrella y M. A. Vilella. «La esposa del cineasta: Rosa Serra de Font».

Enrique Sabaté. «Desde la cabina: José Ortiz de Zárate».

M. A. Vilella. «Un guión para un cineasta: Inspiración».

Salvador Mestres. «El cineasta, su mascota y su característica».

Secciones —

«Por el ojo de la cerradura» — «Fichero de cine infantil» — «Nombres nuevos del cine amateur» — «El cine amateur en su salsa» — «Bolsín del cineasta» — «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

Adelante con el Nacional

EN la sección correspondiente de nuestro número anterior, fue publicado un resumen de las bases por las que va a regirse el XXVII Concurso Nacional de Cine Amateur, de próxima celebración.

Los cineastas interesados habrán podido comprobar cómo con ellas se vuelve al régimen anterior, vigente antes de la última reforma que afectó al Concurso del pasado año. Esto ha sido debido al acuerdo tomado recientemente por la Junta Directiva de la Sección de Cinema Amateur del C. E. C., recogiendo las sugerencias que le han sido formuladas a lo largo de todo este tiempo, y una vez estudiado con atención el panorama nacional en materia de certámenes amateurs.

El acuerdo, pues, no representa una vacilación ni un camino zigzagueante. La Junta está abierta a toda clase de sugerencias, en tanto éstas sean razonadas y viables. Precisamente fue atendiendo a otras sugerencias de distinto signo que el año pasado se acordó la reforma de todos conocida, llevada a cabo a título de ensayo y con las características y resultados que en su día se pudo apreciar. En nuestras páginas se recogió no hace muchos números, y a través de una encuesta entre afamados cineastas, la impresión que tal experimento había causado, que tuvo la virtud de remover las aguas de la opinión y ofrecer una animada controversia, siempre constructiva si se hace de modo responsable.

Así las cosas, se ha considerado el caso y se ha estudiado el estado actual de la cuestión. El motivo principal de la nueva organización estriba en la dificultad de coordinar eficazmente la labor selectiva de los demás concursos, y en el hecho de que muchos de éstos se celebran simultáneamente o posteriormente al Nacional, con lo cual se impide la participación de muchas obras que por derecho propio deberían poder presentarse al mismo. Por esta razón, la Junta ha reconocido el derecho a que el Concurso Nacional esté abierto a todos los cineastas del país, pero a la vez ha tomado sus medidas para que esta resolución no sea una invitación gratuita a cualquier cineasta irresponsable que pretenda clasificarse en el Nacional sin más armas que su vanidad o su afán de recoger premios.

Muy al contrario, la Junta exhorta a todos los posibles cursantes a que reflexionen sobre el mérito real de sus películas antes de presentarlas al Concurso y en la responsabilidad que contraen al hacerlo; a que, incluso, puntuén por su cuenta cada uno de los factores de las mismas para ver si realmente alcanzan el mínimo exigible de calidad que el Concurso merece y reclama. Junto a esto, debe advertirse que a partir de este año el Jurado será rigurosamente exigente en los premios a otorgar. Para ello está previsto un nuevo régimen de actuación del mismo, gracias al cual cada voto individual deberá ser razonado y discutido ante los otros miembros, a fin de que los votos finales sean lo más equitativos posible. El Jurado, pues, habrá de actuar con un estricto criterio, reuniéndose tantas veces como sea necesario y tomando el tiempo oportuno que el prestigio del Concurso exige.

Que no se llame, pues, nadie a engaño — o, para decirlo más exactamente, a desengaño — a la hora de ver defraudado su optimismo irresponsable. Para bien del cine amateur nacional, el primer Concurso del país ha de ser muy riguroso, rigor que debe fundarse — para ser justo — en la autocrítica del concursante y en una estricta valoración por el Jurado de las obras presentadas.

Este es, sin duda, el camino recto por el cual habrá de revitalizarse nuestro cine amateur sin lesionar los derechos que adquiere todo cineasta por el mero hecho de serlo.

Por el ojo de la cerradura

COMENTARIO no apto para amateurs, pero no por ello de menor interés y actualidad. Tiempo de festivales: al poco de salir este número a la calle comenzará a subir la fiebre anual de los festivales, que originan primero expectación, luego acaloramientos, más tarde decepción.

Hay festivales buenos y festivales malos. Grandes y pequeños. Artísticos y comerciales... Precisamente los «dos grandes», los que se disputan la primacía, se acogen a esta última dualidad. Venecia es el «artístico», en tanto que Cannes es el «comercial», aunque de un tiempo acá mejor sería llamarlos a ambos «políticos» y nos entenderíamos mejor.

Pero todo festival, por definición, encierra un trasfondo comercial. Es una encrucijada, un mercado, un escaparate, donde los diversos films son sometidos a la piedra de toque de los entendidos. Esto no es tan malo como a algunos puristas les pudiera parecer: el cine es, fundamentalmente, una industria, y si no fuera primero una industria no podría ser arte después. El hecho industrial le es consustancial al cine, quírase o no, y por esto es lícito comerciar con él, siempre, claro, que se comercie honestamente.

Pues bien, abundando en esto, en el próximo Festival de Cannes se va a poner en práctica una nueva estrategia comercial. Consiste en un nuevo premio a otorgar por los distribuidores franceses a los dos mejores films (una francés y otro extranjero) que, no habiendo obtenido ningún premio oficial, sean considerados altamente comerciales y rentables. El premio, además de comportar sus buenos franceses, consistirá en recibir dichos films un trato de favor a la hora de ser contratados para su exhibición en Francia.

En suma, protección y estímulo al cine comercial. Lejos de los tiquis-miquis de jurados que se dan postín, pero que no suelen dar pie con bola, he aquí que se ha dado con la fórmula para distinguir a los films auténticamente comerciales (que si lo son auténticamente, acostumbran también a ser buenos en otros aspectos), concebidos para públicos normales y corrientes y no para acompañados e intelectuales.

En fin, que serán de esas películas en que uno se lo pasa en grande, que también para eso ha de servir el cine. O al menos, eso es lo que hay que creer. Y si es así, bienvenido sea el premio ese de los exhibidores, que por algo son unos señores con bastante vista.

X.

hecho, y que el año próximo ya funcionará la nueva ciudad del cine. Se ha confirmado la compra de 20 hectáreas de terreno muy cerca de Cagnes-sur-Mer, y se asegura que los nuevos estudios contarán con cuatro platós para televisión y siete para cine. Con esto, los soñadores que quieran ir a Hollywood a probar suerte, ya lo tendrán más cerca.



SE dice que la motorización es una de las causas por las cuales la gente no va al cine. Sin embargo, en Estados Unidos, para paliar esto, se están construyendo cada vez más «drive-ins» o, como en España se intentó hacer y parece que sin éxito, «moto-cines», que es la manera de poder asistir al cine sin dejar de ir en coche. La cantidad de «coches-cine» alcanza en Estados Unidos el 25 % del total. A este paso, acabaremos por tener que comprarnos coche si queremos ir al cine.



El film al servicio del deporte: la casa Agfa ostentó la exclusiva del control cinematográfico de las competiciones de slalom en la IX Olimpiada de Invierno de Innsbruck. Mediante la filmación conjunta por 14 cámaras de cada una de las carreras, los jurados las pudieron ver filmadas 90 minutos después de terminadas éstas, lo que les ofreció la posibilidad de observar los más mínimos detalles y dar un veredicto justo. Para lograr este verdadero record, se necesitaron 13.500 metros de película inversible de televisión de gran calidad.

Paralelamente, la «Theo Hörmann-Filmproduktion», de Innsbruck, ha filmado un extenso documental sobre el desarrollo total de dicha Olimpiada.



DE ardid de la distribución puede calificarse el hecho de que en los Estados Unidos se haya retirado de la circulación, desde hace un tiempo, la película «El día más largo». Este «film más largo» ha desaparecido por una simple pero poderosa razón comercial. La de poder ser reestrenado de nuevo, y simultáneamente, en 450 cines del país, el próximo día 6 de junio, en el que se conmemorará el

¿RECUERDAN aquel proyecto según el cual había de construirse en la Costa Azul un Hollywood francés? Ya no se habló más del asunto, pero he aquí que hace poco se ha anunciado que la cosa es un



PARA que se vea que en todas partes cuecen habas, y en muchos sitios aún demasiadas, asombrarán saber que por razones políticas ha sido prohibida en Argelia la película «55 días en Pekín». Y en la R. A. U., «Cleopatra», y, además, todas las de Elizabeth Taylor y de Juliette Greco, artistas acusadas de sionismo.

Se nos anuncia una noticia de gran interés para los aficionados: la próxima fusión de las acreditadas casas GEVAERT y AGFA, que tendrá efecto a partir del próximo día 1 de julio. Mientras GEVAERT PHOTO PRODUCTEN N. V., de Amberes, someterá este acuerdo a la Asamblea General ordinaria del próximo 30 de abril, AGFA A. G., de Leverkusen, ha integrado ya en su propia organización a las siguientes firmas: LEONAR-WERKE (Hamburgo), MIMOSA (Kiel), CHEMISCHE FABRIK VAIHINGEN-ENZ GMBH y PERUTZ (Múnich).

Con la unión de tan importantes firmas se aumentará su potencial de investigación y producción, lo que redundará, sin duda, en la calidad de sus productos.

CINE Y MUSICA

AMPLIO ESTUDIO MONOGRA-
FICO SOBRE UN TEMA DE INTERES,
CON CUATRO ARTICULOS DE



JUAN RIPOLL

JOSE PALAU

J. MUNSO CABUS

JOSE TORRELLA



D e a l g u n a s

En las páginas que siguen, dice con acierto José Palau, que existe una correspondencia secreta entre todas las artes. Es cierto. Y tanto más en el cine que, de un modo u otro, tantas veces tiene que inclinarse hacia alguna de las artes tradicionales.

Cine y pintura, cine y literatura, cine y música... Para Arthur Honegger, por ejemplo, las relaciones cine-música son más íntimas que las de cine-literatura, con estar éstas ya lindando en la promiscuidad. Pero, efectivamente, el del cine y la música es un tema viejo, que se remonta a los tiempos en que, sin existir todavía el cine, ya se hablaba de la cualidad «visual» de cierta música: Scriabin ideó una secuencia coloreada, a proyectar durante la ejecución de su «Prometeo»; Debussy hablaba del tono «morado» que había que darle a la interpretación de sus obras; toda la música descriptiva, en fin, ha tratado con mayor o menor fortuna de suscitar sensaciones visuales en sus amplios auditórios.

Del mismo modo, al iniciarse el cine, se trató de prolongar el paralelismo. Amparándose en la tradicional y hoy ya discutible división de las artes de Lessing —artes del espacio y artes del tiempo—, el pionero Canudo trataba de definir el cine como «un arte del espacio que se desenvuelve según las normas del rítmico», mientras que la Dulac clamaba por una «sinfonía visual», o Pirandello hablaba con asombro del cine como del «lenguaje visible de la música».

Por aquel entonces, los vanguardistas —con Rutman y Richter a la cabeza— filmaban sus «Sinfonías» de grandes ciudades, mientras el innovador Abel Gance hablaba de la música de la luz, hasta que el advenimiento del cine sonoro canalizó la función de la música y de los demás sonidos con la teoría del contrapunto, establecida ya en 1928 por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su famoso «Manifesto».

Grandes ejemplos de la simbiosis cine-música los hallamos en estos films citados por todos, como «Alexander Newsky», de Eisenstein-Prokofiev, o «La rueda», de Gance-Honegger, en los cuales tanto la banda sonora como la visual tienen un extraordinario valor sin dejar por ello de ser inseparables. El caso de «La rueda» es por demás singular: la partitura de Honegger, titulada después «Pacific 231» y ejecutada como pieza de concierto, fue utilizada muchos años más tarde por Jean Mitry, sobre la que compuso el extraordinario documental del mismo nombre, pensado, rodado y montado en función de la partitura, a la inversa de lo que suele suceder con esta clase de música, que debe adaptarse a lo que está rodado de antemano. He aquí un caso de simbiosis perfecta, de reversibilidad del fenómeno musical cinematográfico.

relaciones entre la música y el cine

por Juan Ripoll

Pero por ahí vamos a encontrar la otra cara del binomio cine-música. Gran parte del cine experimental se ha basado en este principio de adaptar la imagen a una música previamente dada, desde Oscar Fischinger a Norman Mac Laren, pasando por Len Lye, y aun hoy casi todo el cine musical se adapta a esta técnica del «play-back», por la que el sonido es grabado antes que la imagen, y ésta debe amoldarse a las exigencias de aquél. Pero más lejos aún ha ido el citado Mac Laren, que llegó al extremo de grabar el sonido-música directamente sobre la película, dibujándolo literalmente, y estableciendo así el perfecto ejemplo teórico de sincronismo audio-visual, ya que el problema de la correspondencia imagen y sonido ha sido sustituido por el hecho intransferible de que cada imagen emite su propio y verdadero sonido y no otro.

Como se ve, el capítulo de las relaciones entre la música y el cine es tan amplio como fértil, y quizás haya sido Alessandro Blasetti quien lo ha sintetizado, un tanto enigmáticamente, con esta frase: «Para mí, no se puede hablar de una aportación de la música al film, porque el film es música», palabras que no dejan de emparentarse con la primitiva definición de Ricciotto Canudo.

Los problemas de realización y de colaboración son viejos y arduos. A menudo se leen quejas de compositores que no pueden trabajar a gusto porque se sienten subordinados a las exigencias, por lo demás lógicas, de la película. Es un problema de reducción a términos semejantes, totalmente insoslayable en este caso de paso de uno a otro arte. Pero de ello no sale un balance negativo en contra de la música, puesto que si, por una parte, Enzo Masetti ha señalado como escollo peligroso para el músico la dificultad de conciliar el excesivo dinamismo del arte cinematográfico con la exigencia de la unidad formal de la música, no es menos cierto que un músico tan experimentado como Henri Sauvaget ha señalado cómo el cine enseña al músico la concisión, el decir todo con rapidez y de tal manera que se le oiga y se le comprenda al momento. Es más, Maurice Jaubert llega a pedirle a la música que se sacrifique por entero, que se esconda tras la imagen, pues sólo así alcanzará a abrirse a nuevos horizontes.

Esta colaboración de la música y el cine debe ser una fusión recíproca. No se trata de medir cuantitativamente quién vence a quién, sino de asistir a una perfecta integración, de la que nacen los dos grandes temas que provocan el enfrentamiento y la colaboración de ambas artes, temas que, por lo mismo, en este número desarrollamos por obra de sendos especialistas: la música cinematográfica y el cine musical.

JUAN RIPOLL

eumig C6



zoom-
reflex

P.V.P. 9.960'— Ptas.

“nueva
línea”

un
tomavistas
de
máximo
rendimiento



DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO:

Pablo A. Wehrli S.A.

DE VENTA EN TODOS LOS BUENOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO



Abel Gance y Arthur Honegger en la época del «Napoleón».

UNA MUSICA CINEMATOGRAFICA



Vigil Thomson: «Louisiana Story»

por
José
Palau

HEMOS visto nacer la música cinematográfica. Un género musical al que los compositores actuales prestan más y más atención. Porque de lo que se trata es de una música al servicio del cine, de una música con rasgos propios, específicos, adecuados a la función que se propone, que es entrar a formar parte del complejo artístico que se da en toda película que responda a las exigencias de la obra de arte. Porque una cosa es la música pura y otra la música aplicada. La primera, tal como por ejemplo, se da en los «concerti» de los italianos del siglo XVIII, o en las sinfonías de los alemanes del siglo XIX, no conoce más reglas que las que dimanen de la lógica intrínseca de las ideas propuestas por el compositor. Todos los principios reguladores de una sinfonía de Mozart son inmanentes a la obra. En cambio, otra cosa sucede cuando se trata de música aplicada — aplicada al culto, al ballet, al teatro —, aplicaciones diversas que dan origen a una música litúrgica, coreográfica y dramática. En estos casos, es evidente que el compositor ha de sujetarse a exigencias extrínsecas derivadas de estructuras alienas a la obra musical, en sentido estricto.

Quien juzgue de la música dramática de Mozart a tenor de la estética que prevalece en sus sinfonías, se expone a graves malentendidos. Vaya la observación por delante, para evitar equívocos de esa índole cuando nos enfrentamos con partituras destinadas a la pantalla. Estas, sometidas como se hallan a una función de servicio, deberán respetar una serie de prerrogativas de orden cinematográfico que tienen que ver con la planificación y el montaje, de tal manera, que, en la búsqueda de una sincronización perfecta entre imagen y sonido, se tendrá que tener en cuenta lo mismo el coeficiente emocional de las escenas que su disposición rítmica.

Observaciones que parecen peregrinas, de elementales que son, pero que las ignora, al parecer, mucha gente que escribe música para el cine. En esta labor parecen proceder con una autonomía que en tales casos está fuera de lugar.

En la mayoría de los casos, la música viene superpuesta a la película, cuando la situación ideal sería que el compositor tuviera voz y voto en la disposición previa del film, puesto que éste debe presentarse como un todo orgánico, en el que todos los ingredientes se encuentren en situación correlativa. De otro modo, no se pasa de la etapa de la «música de fondo» que es la que rige en la mayoría de los casos. El film ha sido dispuesto sin la menor intervención del compositor, el cual, «a posteriori», escribe ilustraciones musicales destinadas a ciertos pasajes cuya carga sentimental viene a subrayar un adecuado comen-

tario sonoro. Es necesario que los compositores que sienten la atracción de la música cinematográfica, aumenten sus pretensiones, a las que tienen derecho, y que, a imitación de cuantos músicos han trabajado para el teatro, aspiren a trabajar para un cine en el que la música desempeñe el importante rol al que razonablemente puede aspirar.

Adrede hemos hablado del teatro, porque es evidente que el problema de la música cinematográfica puede ser considerado como un capítulo especial de la música dramática. Es evidente, que, quien escribe música para el cine, está más cerca del compositor de óperas, que del compositor sinfónico. Se le plantean problemas semejantes. Debe mantener las prerrogativas de la música y someterse, al mismo tiempo, a las demandas del discurso visual. Es lo que trató de hacer años atrás Vigil Thomson en «Historias de Louisiana» y, más recientemente, Serge Prokofiev en «Alexander Nevsky». Citamos dos partituras de gran valía. Tanto, que ambas han podido resistir la prueba del concierto.

No obstante, se pueden conseguir resultados altamente satisfactorios con músicas de signo inferior, a juzgar por la escala de valores que rige en materia de estética musical. Los americanos, que poseen en grado superlativo el sentido cinematográfico, han dado buenas fórmulas de comentarios musicales, que, siendo obra de compositores que de ninguna manera pueden pretender ir al concierto, cumplen admirablemente su función, creando una atmósfera sonora que impregna las escenas, de manera tan íntima, que el espectador apenas si repara la presencia de un comentario sonoro, que se acopla a la imagen de manera natural. Por este camino de la música cinematográfica damos con las curiosas experiencias relativas a la música concreta. Tenemos que mencionarlas dada nuestra convicción de que tienen que ver con un concepto de la música derivado de las exigencias planteadas por el cine.

Ustedes deben saber que los promotores de la música llamada concreta abrigan la pretensión de ampliar el campo de las sonoridades dentro del cual se ha desenvuelto la música hasta el presente. Parten de la comprobación de que todos los sonidos incursos en el concepto tradicional de la música son prefabricados, de origen instrumental. Nada impide que el compositor del futuro acuda a otros sonidos, digamos ruidos, procedentes del mundo natural o del mundo de la técnica. Ruidos producidos por los elementos naturales, como el viento y el mar, voces de los animales, como, asimismo, ruidos procedentes del inmenso universo de las máquinas. Todo este material sonoro, gracias a las técnicas del magnetófono, puede ser sometido a un tratamiento con el que amplificar enormemente los recursos sonoros del compositor. Planteada en esta forma, no es extraño que cuando se trabaja para el cine — arte con vocación realista muy pronunciada — se recurra a menudo a compromisos entre la música en sentido estricto, y el ruido en bruto, compromiso que se halla en la línea de la llamada música concreta. Este puede tender, por lo tanto, un puente tentador para el compositor, que, trabajando para un film, aspire a un comentario sonoro en el que las fronteras



Unos compases de la partitura de «Alexander Nevsky».

entre la música y el ruido resten ambiguas.

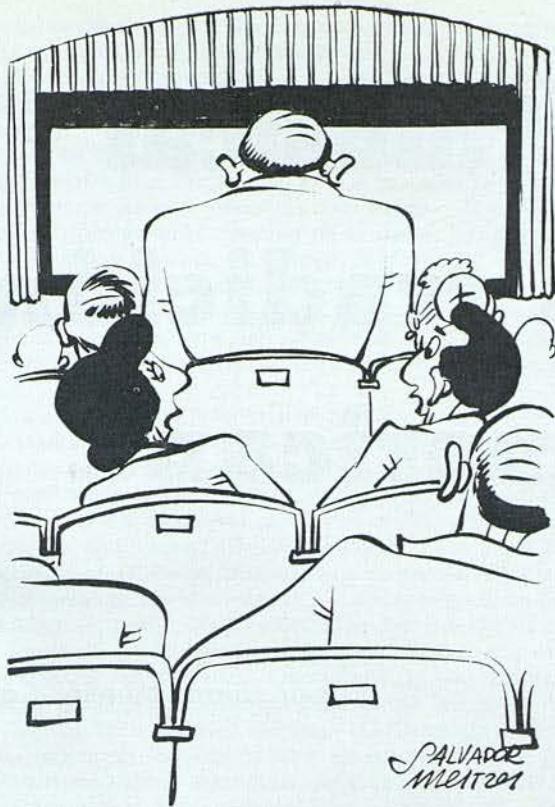
Todo permite suponer que, con los años, serán más las vocaciones musicales que apunten al cine en detrimento del concierto y de la ópera. Hasta la fecha, los mejores compositores han compaginado ambas cosas. Tenemos el ejemplo de Georges Auric en Francia, de Vaughan Williams en Inglaterra, de Serge Prokofiev en Rusia, pero ¿por qué no prever el advenimiento de músicos que en el cine se encuentren más a gusto que en ninguna otra parte? Claro está, el carácter precario de la obra cinematográfica, cuya vigencia, hasta ahora, resulta limitada a un período de tiempo, no responde de ninguna manera a los aientos de un artista con ambiciones. Los siglos han pasado en balde para las misas de Palestrina, los «concerti» de Vivaldi, las cantatas de Bach, las óperas de Mozart... Pero ¿qué película puede aspirar a una perennidad de este tipo? ¿Y qué compositor comprometerá lo mejor de su inspiración en una música fatalmente solidaria de un discurso visual destinado al olvido al

cabo de cierto número de años?

Dos respuestas a esta pregunta. El compositor puede salvar su trabajo desvinculándolo de su contexto visual llevándolo al ámbito del concierto, como es el caso de las partituras de «Louisiana story» y de «Alexander Nevsky», pero incluso en estos casos, siempre habrá que pensar que, si el comentario musical cumplía realmente una función cinematográfica, únicamente acoplado a las imágenes correspondientes, dejará ver su auténtico valor y significado. Segunda respuesta. Puede esperarse, que, en un futuro más o menos inmediato, la creciente madurez del arte cinematográfico permita la eclosión de obras perdurables, como, con tanta frecuencia, ocurre en las artes mayores, mayores en el sentido de milenarias. En la actualidad, hay que reconocerlo, las películas envejecen rápidamente, como si se tratara de resultados precarios conseguidos con un lenguaje y un instrumento que no dejan de perfeccionarse constantemente, proceso hacia adelante que no permite hablar de situaciones estables y definitivas. Con el tiempo, el compositor podrá comprometerse en aventuras más duraderas.

Hemos hablado únicamente de la música cinematográfica, porque este es el tema propuesto, pero el compositor puede verse solicitado por el cine en otro sentido y es el que conduce a buscar una traducción cinematográfica de sus obras. Junto a la música cinematográfica, un cine musical. No en el sentido corriente de películas con ilustraciones musicales — cantos y bailes — sino un cine que busca su inspiración en la música. Una ilustración popular de este trayecto que va de la música a la imagen, la encontramos en «Fantasía», de Walt Disney. Por cierto, se han visto cintas cortas que han abordado con más exigencias estéticas esta clase de trabajo. Existiendo una correspondencia secreta entre todas las artes, los cinefílos pueden encontrar una fuente de estímulos en la audición de obras musicales que ellos traten luego de traducir en términos de plástica animada. Mas, como decimos, ésta es otra cuestión para otro artículo. Por hoy terminamos, habién-

El problema de la música en el cine encuentra su solución en cuanto el músico se hace hombre de cine. — LUIGI CHIARINI.



— Menos mal que la pantalla es para cinemascope...

CONCESION DE PREMIOS EXTRAORDINARIOS

El Ministro de Información y Turismo, en aplicación de la O. M. del 12-XI-63, decidió otorgar unos premios especiales de cine a los siguientes señores y entidades:

- Don Carlos Fernández Cuenca, por el conjunto de su obra como historiador cinematográfico.
- Don Manuel Villegas López, por el conjunto de sus libros sobre teoría e historia del cine.
- Don Alfonso Sánchez Martínez, por su labor crítica en la Prensa y TV.
- Don Luis Gómez Mesa, por su constante y prolongada dedicación a la crítica cinematográfica.
- Revista «Film Ideal», por la labor desarrollada sin interrupción como revista cinematográfica especializada.
- Colección «Libros de Cine Rialp», por la continuidad en el número y selección de las obras que la componen.

«OTRO CINE» FELICITA CORDIALMENTE A TAN ADMIRADOS COLEGAS POR LOS PREMIOS A QUE SE HAN HECHO ACREDITADORES Y LES DESEA QUE PUEDAN CONTINUAR CON EL MISMO EXITO SU MAGNIFICA LABOR EN PRO DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA.

donos limitado a considerar, con la brevedad que nos hemos impuesto, el tema de la música cinematográfica. Música destinada a cobrar más y más importancia en la actividad de nuestros compositores, abriendose, con ello, nuevas e insospechadas perspectivas al lenguaje musical.

José PALAU

Prokofiev y Eisenstein trabajando en la música de Iván el Terrible



Creo que el verdadero creador del film es el director; yo trato siempre de escribir la música que éste hubiera escrito de ser él el compositor. — ROMAN VLAD.



El "musical" una tradición americana

por Juan Munsó Cabús

El «musical» cinematográfico americano se apoya, en efecto, en una vieja y arraigada tradición del país en materia de espectáculos de entretenimiento más o menos ligeros y musicados. (Es costumbre, por ejemplo, iniciar la historia de la «musical comedy» en Estados Unidos con la representación de la obra «El Fullero Negro», dada en el «Niblo's Garden» de Nueva York el 12 de septiembre de 1866).

Sólo una tradición de semejante tipo podía determinar el nacimiento del moderno y extraordinario «musical». Sobre esto creemos no puede abrigarse la menor duda. Los «Minstrel Shows» existentes en Estados Unidos después de 1841, los espectáculos del «Folies Bergères» americano, los de «Ziegfeld Follies» (después de 1907) y, más cercanos en el tiempo, las fabulosas producciones dadas en Broadway, han desembocado en el único mar que podía recoger sus aguas: el «musical». (Por lo demás, era de todo punto lógico que Busby Berkeley y Vincente Minnelli — pongamos por caso — buscasen ampliar su campo expresivo en el cine; como no lo era menos que «Wonder Bar» o «La alegre divorciada» recurriesen igualmente a él para consolidar sus virtudes de espectáculo multitudinario).

El primer «musical» propiamente dicho nació, como es natural, con el advenimiento del sonido. De ahí que «El cantor de jazz» deba considerarse — en el tiempo, y a pesar de su absoluta mediocridad — el número uno, dentro del género. El gusto americano por este tipo de espectáculo ha ido evolucionando con los años, es evidente, pero siempre — incluso hoy — ha permanecido — y permanece — fiel a esa tradición que arranca con los nombres casi legendarios de Willard Spencer, Woolson Morse, Victor Herbert o Paul Tietjens.

Jerome Robbins, Michael Kidd, Gene Kelly, Stanley Donen, entre algún otro, han llevado uno de los ingredientes básicos del «musical» — la danza — a sus, al parecer, últimas consecuencias; sin embargo, esto — es obvio decirlo — tampoco se ha producido por generación espontánea. Los sensacionales «ballets» trenzados por «Jets» y «Sharks», en «West Side Story», enlazan perfectamente con los primeros trabajos llevados a cabo, antes de 1940, por Georges Balanchine, Busby Berkeley, y, sobre todo, Larry Ceballos (uno de los primeros en intuir las posibilidades de la danza en el cine; como quedó demostrado, por ejemplo, en «Gold Diggers of Broadway, 1929»). Por otro lado, la madurez alcanzada por los bailarines más importantes del momento no se comprendería tampoco si, previamente, no hubiese existido un artista fabuloso llamado Fred Astaire — sin disputa, uno de los nombres más ilustres de toda la historia del «musical».

Modernamente, no obstante, el «musical» ha experimentado una transformación notable; no ya en su esencia — que, en esto, sigue inalterable — sino en su forma de presentación. A partir de «On the Town» («Un día en Nueva York»), semejante género ha entrado en una mayoría de edad. Es desde entonces — desde 1949 — que sabemos que el «musical» no es ya una determinada anécdota adobada con bailes y canciones; sino una historia que es explicada a través del drama, la música, la danza, etc. (Gene Kelly — piedra angular del mismo — ha denominado «filmdanza» la unidad obtenida de la síntesis de tales elementos; definición que nos acerca bastante al concepto actual del «musical», pero que nosotros consideramos aún incompleta).

Sea como fuere, la coreografía — alineada junto a la mís-

ca, el drama, la comedia y la pintura — se convierte en parte esencial de la puesta en escena; a través de la cual nos es referida la historia. Esta concepción es la que facilita, en suma, aquella estilización y flexibilidad que hallamos en los ejemplos más representativos del «musical» de los últimos años. (La secuencia de la lucha, en «West Side Story» — como las iniciales del mismo film, en las que se nos presenta de mano maestra el mundo en que viven las dos bandas de muchachos —, constituyen un buen ejemplo de lo dicho. Sin el concurso de la música y la danza no se hubiese alcanzado, a buen seguro, un coeficiente tan alto en tensión y validez artística). El baile, el color, la música, los decorados, todo se integra tan armoniosamente en la acción del relato que es casi imposible pensar en una mayor eficacia y, por supuesto, en una mayor belleza.

Es evidente que los Minnelli, Donen, Quine y compañía han hecho del «musical» el espectáculo completo; regido, además, por unas leyes que le son propias y, prácticamente, intransigibles. El cine europeo ha intentado, una y otra vez, acercarse a los dominios del «musical», pero casi siempre sin éxito. «Los cuentos de Hoffmann», «Ballets de París», «Los años jóvenes» o «Escala en Hi-Fi» no son más que empresas cargadas de buenos propósitos. En el mejor de los casos, estos films de Powell-Pressburger, Young, Furie y Martinez Ferry serán «otra cosa»; ya que todo posible emparentamiento con las grandes «chef-d'œuvre» de los maestros americanos ha de resultar para aquéllos fatal, o poco menos. Cecil Smith, en su libro «Musical Comedy in America», escribía: «La lírica, la coreografía y la música de los espectáculos de entretenimiento de Broadway han realizado constantes progresos — particularmente en los treinta y cinco últimos años —, tendiendo a representar un inconfundible carácter norteamericano». Esto, tal cual, puede trasladarse a la órbita del «musical» cinematográfico; y no ya sólo en lo que concierne al «carácter» — es decir, a su ambientación, problemática y tipología — sino al espíritu creador de sus autores. Honradamente — y al margen de toda especulación de tipo financiero —, ¿creen ustedes que pueden darse en Europa películas musicales tan perfectas, sabrosas, flexibles, precisas y acabadas como «Cantando bajo la lluvia», «Melodías de Broadway 1955», «Un americano en París» o «Las Girls»?

El «musical», en efecto, es terreno acotado por Estados Unidos; lo cual, después de todo, tampoco puede sorprendernos. La tradición europea, en materia de música-espéctáculo, arranca de tan lejos y viene resultando aún tan densa y grave, que hace perfectamente explicable la existencia de films tan «serios, artísticos y tradicionales» como «Zapatillas rojas», «Royal Ballet» y «Bolshoi Ballet». En cambio — repetimos —, «Brigadoon», «Show Boat», «Daddy Long Legs» o «Cover Girl» son la consecuencia lógica de un teatro musical que, aparte estar volcado por completo hacia dentro, cuenta únicamente con un siglo de existencia. De ahí también — por la misma razón — que las grandes «stars» del género se llamen Donald O'Connor, Gene Kelly, Cyd Charisse, Fred Astaire; y no Roland Petit, Moira Shearer, Zizi Jeanmaire o Galina Ulanova — sin que ello, por descontado, signifique demérito alguno para estas últimas y auténticas figuras.

En breve: el «musical» — como, en cierto modo, el «western» — es planta que sólo puede darse en Estados Unidos; como consecuencia que es, a la postre, de una tradición que nace con «Una chica jovial», «La dama de rosa» y «El mago de Oz».

Juan Munsó Cabús

Tres muestras del «musical» americano:
 - «Un americano en París»
 - «Las Girls»
 - «Siete novias para siete hermanos»



8S

8SV



La calidad de
la *Leica*
aplicada a las
cámaras 8SV
y 8S

LEICINA 8S

Funcionamiento eléctrico tanto en marcha adelante o atrás. * Dispositivo automático de exposición, en cualquier variación de la luminosidad, del mismo modo que ocurre con el ojo humano. Puede actuar manualmente. * Visor de reflexión continua. * Ocular del visor con corrección ajustable para deficiencias visuales. * Velocidad constante a 16 imágenes por segundo * Va equipada con los objetivos: * DYGON 1:2/9 mm. y DYGON 1:2/15 mm. * Además existen los siguientes objetivos: DYGON 1:2 6,25 mm. y DYGON 1:2 36 mm.

LEICINA 8SV

De idéntica forma y características que el modelo anterior, pero accionando por motor eléctrico a 16 y 24 imágenes por segundo y marcha atrás. El dispositivo automático posee la especial característica de que al cambiar la velocidad de 16 a 24 imágenes o a la inversa, se modifica el automatismo de la célula.

OBJETIVO ZOOM VARIO ANGENIEUX 1:1,8 de 7'5 mm. a 35 mm. con enfoque desde 80 cms.



UNA GARANTIA DE CALIDAD

De venta en todas las agencias oficiales

Leica

Filmoteca
de Catalunya

LA MUSICA EN EL CINE

AMATEUR

por José Torrella

LA modalidad de filmación casera que pronto se denominaría «cine amateur», nacía justamente cuando el cine conquistaba el sonido después de treinta y cinco años de imágenes sordas.

No era solamente el diálogo lo que de pronto irrumpía en las pantallas — trascendental conquista — sino también toda clase de sonidos ambientales o efectistas y ese postizo convencional, pero tan necesario, de la música de fondo, que durante años habían intentado llenar a la buena de Dios pianistas y quintetos.

Pero el cine de aficionados nacía sin aditamiento sonoro alguno, como no fuese el molesto ruidillo del proyector. Y en cuanto fueron sobrepasados los balbuceos iniciales de la más inocua expansión familiar, y el poseedor de una cámara tomavistas empezó a sentir la comezón artística que, desde las cavernas prehistóricas, no ha cesado de inquietar al ser humano, el flamante «cineísta amateur», si bien se contentó sin el diálogo — ¡el cine mudo había llegado a cimas expresivas altísimas! — buscó al menos la manera de afelpar en un almohadón sonoro sus imágenes animadas. Porque de hecho ya entonces una proyección silente resultaba inadmisible.

La solución más asequible fue el disco. De momento no importaba mucho cuál, el caso es que hubiese un acompañamiento. Incluso si el cineísta personalmente no lo había previsto, el naciente club disponía de uno o dos discos — que casi siempre eran propiedad de un director de buena fe — y lo mismo servían para un film familiar tomado en el jardín de la casa que para una excursión de alta montaña. A veces, si se disponía de un solo disco y se terminaba antes que la película — no existía aún el microsurco — se ponía otra vez la aguja al comienzo y en paz.

EL PRIMER «MUSICAL» AMATEUR

El primer cineísta amateur español que mostró inquietud y auto-exigencia tocante a la parte sonora de sus films fue Delmiro de Caralt. Su film «La dansa més bella (La sardana)» es el primer «musical» de nuestro cine amateur; o sea el primer film concebido en función de la música, sin cuya posible participación no se hubiera realizado. En «La dansa més bella» cada pasaje del film «lleva» su equivalente auditivo — incluso un chotis castizo a manubrio —; alarde de ingenio y paciencia que sorprendió al jurado y al público y contribuyó en mucho a que se le adjudicara el «premio extraordinario» de

aquel primer concurso — 1932 —, que hubiera correspondido con mayor justicia a «Montserrat», del propio autor.

Otro «chiflado» fue Llobet-Gracia, quien en «Suicida» (1934) alterna dos discos en cuestión de segundos ya que en una discusión conyugal los planos del marido llevan un fondo y los de la mujer otro, amén de otras muchas filigranas sonoras, inclusive una secuencia dialogada en disco.

Sin llegar a estos extremos, es normal que la mayor parte de los cineístas fuesen con el tiempo preocupándose de dotar a sus films de fondos musicales apropiados, variándolos en el curso de un mismo film tantas veces como lo consideraban necesario (en una de los films de Sagués, por ejemplo, varía la melodía treinta y tres veces). Todo era cuestión de tener dispuestos unos discos para cada film, con los surcos-li-



«La dansa més bella»
de Delmiro de Caralt

mite señalados con tiza, y una lista para tenerla a la vista durante la proyección. En cuanto al equipo proyector, era muy conveniente que se dispusiera de un tocadiscos con doble plato. Las proyecciones, además de que eran personales e intransferibles porque nadie más que el propio autor estaba en condiciones de salir un poco airoso, significaban para él un agotamiento nervioso como para meterse luego en cama dos días seguidos. Y menos mal aún si todo salía bien, pero había que contar tan sólo con un ridículo porcentaje de probabilidades de que la sincronización de imagen y sonido — a veces con efectos especiales, además de la música — discurriera felizmente durante toda la velada.

Tales inconvenientes han sido eliminados estos últimos años por la pista magnética. El cineasta puede tranquilamente en casa registrar el fondo sonoro de sus films, corrigiendo, anulando y variando lo que se le antoje, y dejarlo exactamente ajustado para cualquier proyección, en la que sabe no ha de haber un fallo sincrónico.

HAY QUE SABER ESCOGER

Sigue existiendo, empero, la cuestión de la selección de fondos musicales adecuados, de la que unos cineastas se preocupan tanto como de otra cualquiera de las facetas técnicas y artísticas de la filmación, y otros resuelven un poco por las buenas no dándole más importancia que la de un aditamiento secundario. Esto último se da más en los films de excursiones y de viajes, en los cuales generalmente se pone un tipo único de música para todo el film, lo cual no es ningún error si se escoge bien ese tipo de música. Arcadio Gili, por ejemplo, tiene una gracia especial en arrear sus films de divagación paisajística o marinera con música ligera melódica de rica orquestación — ¡sin vocalista! — y no popularizada, que contribuye a la fluidez visual de su cine. He oido, en cambio, conciertos — de violín o de piano — durante un documental de excursión o de viaje, y digo que he «oído» porque si el concierto era bueno y el film era sólo pasable, el virtuosismo del concertista y las alternancias de solo y de orquesta han acaparado mi atención privándome de visionar debidamente la imagen.

También es un error poner sardanas sólo porque se trate de un film de paisaje o ambiente catalán, ya que la estridencia metálica de la «cobla» dificulta el reconocimiento que exige la contemplación de un film de discusión suave. En cambio conservo gran recuerdo filmico de la secuencia final de «L'Empordà», de Tomás Mallol (1958), donde sobre un fondo sonoro de una misma



•Montehermoso
de Manuel Pérez Sala.

sardana ininterrumpida se suceden planos visuales distintos de «colles» puenteados y saltando, tomados en diversos pueblos de la comarca.

Si la acción del film es viva y multitudinaria, la música puede serlo también. A «Montehermoso», de Manuel Pérez-Sala (1958), que pone en movimiento a todo un pueblo extremeño en ocasión de una boda a la antigua, no le estorba el fondo musical con masas corales. O bien, cuando el cineasta pretende crear un poema orquestal — imagen comprendida — como Juan Capdevila en «Balada» (1962) sobre el cultivo y recolecta del arroz, la brillantez sinfónica le ayuda considerablemente en su empeño. En un extremo opuesto está el fondo monomelódico, que fue inventado en «El tercer hombre» con la citara de Karas, y que en un film amateur de escasa extensión y escenario único cual «La jarapa», de Pedro Sanz (1961), presta un buen servicio.

En los films de argumento muchas veces las fluctuaciones dramáticas o humorísticas de la acción y los cambios de ambiente, exigen variaciones en el fondo musical. Lo que importa en ellos, más que en los documentales, y aparte de una selección adecuada, es dar con obras poco divulgadas, ya que no se cuenta con una partitura expresa y, por tanto, inédita. Al principio menudeaban las piezas muy conocidas; la «Sexta», por ejemplo, y la «Inacabada», en secuencias plácidas y bucólicas; la «Cabalgaña de las Walkirias» en pasajes de acción tensa, o «El aprendiz de brujo» en escenas de misterio o de miedo. Ahora, en cambio, especialistas como la señora Sagüés, encargada de poner música en los films de su marido, se preocupan sobremanera de encontrar música poco conocida. La señora Sagüés contaba en una entrevista concedida a «OTRO CINE» que para musicar un film prescinde de la propia discoteca y va a una tienda de discos a buscar con paciencia los pasajes que necesita entre lo menos oido.

MUSICA ORIGINAL Y MUSICA TRADUCIDA

De esto a la creación de un fondo musical expreso, es decir, rigurosamente inédito, va un paso. Pero, ¡quién lo da...! Es, realmente, un lujo caro para un film amateur recabar la colaboración de un compositor y, sobre todo, reunir luego a un conjunto orquestal para que ensaye y ejecute la partitura. Pues bien, hay quien lo ha hecho. Pérez-Sala en «Egloga» (1961); Angel García en «Nocturno huertano» (1961), y quizás algún otro.

Más asequible que una sonorización expresa por orquesta es la de un solista. Y puede que con mayores probabilidades de identificación y de clima. Por ejemplo, lo que hizo Carlos Santías, cineasta amateur él también, como compositor y ejecutante a la guitarra para «Linterna mágica», de Juan Francisco de Lasa (1954) y para «La mejor parte», del francés Pierre Boyer. Y lo que hizo el maestro Tutó para «Nostalgia» de Enrique Fité, aunque aquí ya se trata de un fondo musical ligado a la acción del film.

En este último aspecto puede decirse que abrimos un capítulo aparte. El de los films determinados más o menos directamente por un tema musical, a lo que el cine amateur se presta mucho. Y no me refiero al género subordinado, tan en boga entre los amateurs franceses, de la «canción filmada», o sea la ilustración visual o traducción en imágenes de la letra de una canción sobre la música de la misma. Me refiero a algo más sutil, más personal y más cinematográfico, que es la «traducción» de la música, o la creación libre de una acción dramática que aquella música sugiere a la imaginación del cineasta. Es el caso, entre tantos otros, de «Adagio», de Costa, Jiménez y Riubrogent (1946), en que Bach inspira a los cineastas el momento crucial de un pecador que pasa revista a su vida; o de «Patricia», de Tomás Mallol (1962),

Donde hay algo que foturar en el mes de mayo.

por Carlos Almirall



Mayo, 1 — VILALLER (Lérida) — Fiesta de Santa Eulalia de Ronsana

Aprovechando la Fiesta de San José Artesano y la coincidencia de que la misma en el presente año sea en viernes, lo que permite aprovechar todo el fin de semana dentro del mes de mayo, el mes de las flores dedicado a la Virgen, brindamos a los cineastas la asistencia a una típica y simpática fiesta que tiene lugar en la población de Vilaller, de la provincia de Lérida, con motivo de la festividad de Santa Eulalia de Ronsana, con la pretensión de que una vez filmada la misma puedan aprovechar el resto de las jornadas del fin de semana para captar en sus cámaras el incomparable paisaje que en tal época del año les brindarán los valles de los que Vilaller es eje.

En efecto, Vilaller se halla situado a la izquierda del Noguera Ribagorzana, a 990 metros de altitud, en el camino que de Pont de Suert, del que dista unos 10 Kms. se dirige al Valle de Arán por el puerto de Viella, mientras otro camino conduce al Valle de Benasque. Garantizamos, por tanto, al cineasta que podrá obtener maravillosas secuencias del clásico paisaje ribagorzano, con toda su gama: las corrientes serpenteadas en medio de los verdes prados, con los brillantes bosques al fondo, y los saltos de agua alternando con los clásicos caseríos pirenaicos de brillante pizarra. Y, como base para este documental, la fiesta de Vilaller.

Se inicia la misma de buena mañana acudiendo toda la chiquillería del pueblo al bosque cercano para buscar el abeto más bonito y alto para plantarlo en medio de la plaza del pueblo. Para ello, y a fin de facilitar su transporte, separan la copa del abeto de su tronco, es decir, que lo parten por la mitad en forma tan hábil que luego de plantado en la plaza no se advierte que haya sido aserrado. En la cima del abeto se atan dos buenos pollos y tras la conmemoración religiosa se inicia el concurso al que acuden todos los chiquillos del pueblo pretendiendo ascender por el abeto y llegar hasta su cima para apoderarse de los pollos, que es el premio reservado al primero que logra la hazaña. No será preciso señalar las escenas, unas jocosas, otras emocionantes, originales las más, que tales intentos permitirán obtener a los cineastas que sigan nuestro consejo y aprovechen el primer fin de semana del florido mes de mayo para acudir a Vilaller. ¡Háganlo!, nos lo agradecerán.

cuya ligera melodía puebla la mente del cineasta de trenes y rafles con sus ritmos audio-visuales.

Me he referido antes a la «canción filmada» con cierto menoscenso, y resulta que nuestro cine amateur cuenta también con una «canción filmada»; y buena, por cierto. Nada menos que el Credo de la «Misa del Papa Marcelo», de Palestrina, cuyo «argumento» ilustró Juan Capdevila plásticamente valiéndose del arte románico catalán en su triple faceta de pintura, escultura y arquitectura («Credo», 1958).

Y ya que hablamos de arte sacro, debe ser recordado el inteligente y sensible uso de Bach, en una variada gama, que hizo Fitó en su gran documental «Museo Marés» (1961), en el que la música coadyuva de forma notable a la creación del clima de misticismo que el artista se propuso imprimir al des-

file didáctico de la imaginería religiosa.

La música juega un papel decisivo en los films de fantasía abstracta, sin ser fundamentalmente musicales, sino más bien ritmicos. La pista ha permitido crear una fusión rítmica de imagen-sonido que en los casos de acierto redondo, como se dan en los films de Gili «A.B.C. del agua», «El sol

y sus lentejuelas» y «Sinfonía en gris» (1960-61-62), o en los de Medina-Bardón «Pinceles locos» y «Fantasía en el puerto» (1957-59), parece como si la música haya sido creada expresamente para la imagen o ésta para aquélla, cuando en realidad — al menos así lo ha manifestado Gili — se crea el film y luego se va buscando un disco que se le ajuste.

EL ELOCUENTE SILENCIO

Podría citar bastantes films con fondos musicales bien seleccionados y acoplados, o con particularidades de tipo musical, pero el artículo se haría prolífico en demasiado. Lo termino citando un uso oportuno y acertado del silencio, caso singular en el cine amateur, donde, al no existir el diálogo, se tiene la creencia de que el fondo musical no puede dejar de acompañar en ningún momento a la proyección desde la portada hasta el fin. El caso aislado que cito es el de «Primer día de caza», de Antonio Medina-Bardón (1958), film breve, con unidad estricta de lugar y de tiempo, cuyo pasaje central de «suspense» es acentuado por el silencio.

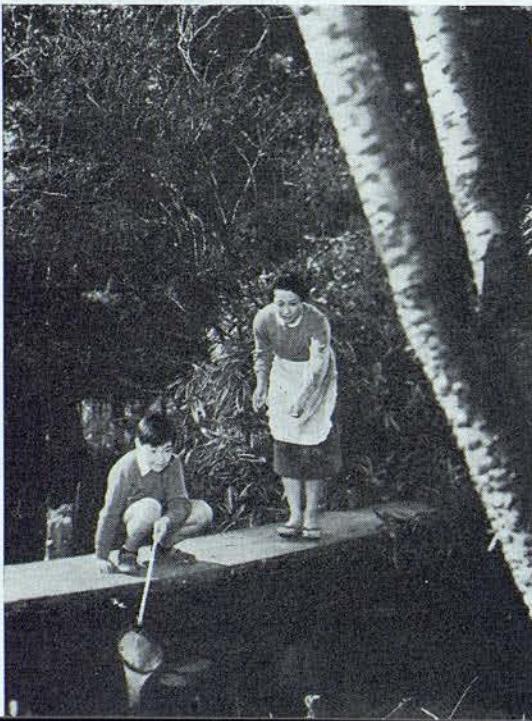
José TORRELLA

Siempre hallo posibilidades de hacer fecundos experimentos y de expresarme de una forma independiente cuando escribo la partitura para un film. Muchas películas excitan la fantasía del compositor.
DAVID RAKSIN.

CINE INFANTIL



Dos films infantiles japoneses:
«Don't Ever Die, Mama!» y
«Behold Thison»



UN EXPE

«Es patente que, en ciertos países, los realizadores de documentales sin ninguna experiencia dramática ni práctica en la dirección de actores, son más calificados que los realizadores de largometrajes cuando se trata de producir películas infantiles».

Mary Field - RAPPORT UNESCO
1959

El «Centro Internacional del Film para la Juventud» es patrocinado por la UNESCO y tiene la sede en Bruselas. Su idea, lanzada en el Festival de Edimburgo en 1955 fue plasmada dos años más tarde oficialmente. En 1958, durante la Exposición Internacional de la capital belga, del 19 al 23 de septiembre, convocó una presentación de programas infantiles de los diferentes países, con programas-tipo de cada nacionalidad. «Cada país —decía la Presentación— cultiva un determinado punto de vista sobre la psicología del niño y, en consecuencia, defiende ciertos ideales, aplica ciertas teorías que pone en práctica según métodos y técnicas diferentes».

Se presentaron 25 programas de films infantiles presentados por 20 países: República Federal Alemana, Reino Unido, Australia, Estados Unidos, Francia, Hungría, U. R. S. S., Bulgaria, Canadá, Dinamarca, España, India, Italia, Noruega, Polonia, Rumanía, Suiza, Checoslovaquia, Yugoslavia y Bélgica. La experiencia, no por prematura, dejó de ser importante. Hubo las naturales censuras a la organización por los evidentes fallos, pero éstos se vieron por los evidentes fallos, pero estos se vieron compensados sobradamente por la riqueza de experiencia que estos contactos internacionales provocaron a los interesados y fue trabajo avanzado para futuras correcciones. Hay en la humildad de idea del permanente aprendiz unos valores positivos que difícilmente los hallaremos en la rigidez de algunos que sólo intentan exhibir maestría. Además, la realidad nos dice que la perfección es el resultado de una progresión paulatina y ésta, en sus formas humanas, nunca podrá adquirir el absoluto estado puro.

Ciertamente los organizadores de la Presentación tuvieron unos grados de excesivo optimismo. Supusieron que en cada país se había concebido un programa —tipo en este sentido, y la realidad demostró que en muchos de ellos la cuestión está muy lejos de ser resuelta. Que la misma idea de lo que debe ser el cinema infantil aún se halla en estado embrionario y que la circunspección se impone con toca evidencia en un terreno tan poco desbrozado.

Además, hablar de programas «nacionales» apartaba un poco de la realidad a los programadores, los cuales no suelen discriminar con el material disponible y ello provocó, por ejemplo, que en la misma Presentación apareciera un film inglés («Bush Christmas») en el programa australiano y otro francés («Bim») en el lote

RIMENTO IMPORTANTE

belga. Más de lamentar fue la ausencia de dos países orientales, Japón y China, cuya producción de cinema infantil tiene real categoría. Lo importante fue que el experimento se realizara dando lugar a diversas conclusiones.

Por de pronto, pudieron distinguirse dos polos de influencia: Inglaterra y Checoslovaquia. La primera, con los que tomaban su modelo —films de la India y escandinavos, por ejemplo—, realizaban films donde esencialmente su tema era la realidad diaria y actual. Checoslovaquia —con Polonia, Hungría, Rumanía y Yugoslavia—, se apoyaba con preferencia en cuentos y leyendas populares. Los rusos, mezclando lo maravilloso con la realidad, parecían haber encontrado una fórmula que es en estos momentos muy frecuente y de éxito entre los niños en literatura infantil (A. A. Milne, E. B. Stuart, Astrid Lindgren, Tove Jansson, Thorbjörn Egner). Esto, naturalmente, en términos generales. Precisamente una película presentada por Inglaterra, «One wish too many», representa las aventuras de un escolar londinense que ha encontrado una piedra mágica capaz de servirle todos sus deseos.

Otro punto interesante fue la clase de films presentados: 25 de animación, 29 de argumento, 16 documentales, 4 de actualidades. Sobre este hecho hubo distintas conjeturas y todas, sobre todo ahora con el tiempo, revisables. En su informe sobre los films, dice Adam Kulik, director del Grupo de estudios «Film y niños»: «Comprobemos un hecho muy característico: en 27 films de argumento (sobre un total de 29) el héroe principal era un niño. Después del niño aparecía como segundo héroe un animal. Lo más frecuente son las aventuras de un par de amigos: el niño y su compañero, el animal, aventuras ligadas casi obligatoriamente a persecuciones. Un hermoso film americano, "Gipsy colt", presentaba las aventuras de una niña llamada Meg y de su caballo. En el film documental americano "Kids and pets" también se veían juntos niños y animales. Los héroes del film "Toto and the poachers" (inglés) son un pequeño africano llamado Toto y su monita Cheka; se asiste en este film a una persecución de ladrones y a una escena de lucha. En el mismo programa, los héroes del film "To the rescue" son: George, un chico de 11 años y una perrita, Candy; aparecen también ladrones que se apoderan de la perrita, originando una cómica persecución. La amistad de Ayot, el pequeño camboyano y del elefantito Niok, es el tema de un bonito film francés. La singular amistad del pequeño Abdallah y de su burrito Bim, las aventuras del pequeño héroe, las luchas y las persecuciones, he aquí la trama del film. En "Bush Christmas", los niños liberan a la pollina Lucy robada por unos banditos. Kebec, el amigo de los animales, es el héroe de un film yugoeslavo».

Elsa Brita Mascussen, presidenta de Norsk Filmsamfunn de Noruega, cita los

aspectos técnicos de los films visionados: «Las obras de realización que consideran al film como un medio de expresión esencialmente visual son los que obtienen mayor éxito entre los niños. «Le match exceptionnel» se dirige exclusivamente al ojo, sin diálogos ni comentarios; es un film verdaderamente internacional. «To the rescue» usa los trucos de la época muda. En los «folletines» británicos, la historia está por completo a cargo de la imagen. En «Niok» el diálogo se reduce al mínimo. En «Deux petits boeufs merveilleux» y «Le chevreau tête» el comentario, muy sucinto, imitando la forma de las leyendas populares, toma el carácter de un acompañamiento ritmico. Muchas de las secuencias de «Gipsy

tor de alegría. Cada apertura crea un ambiente especial. ¿Cuál responde mejor a esta cuestión? ¿Es el documental, el dibujo animado o las marionetas? Uno de los sistemas (Australia, Yugoslavia) da prioridad al film documental, seguido de unos dibujos animados o marionetas, que divierten a los niños. Otro sistema (Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia) consiste en principiar con un dibujo animado alegre, que conquista a los niños, para pasar a un documental y argumento largo.

No parece muy en razón terminar por otro film como no sea el principal o de argumento. Los programas no ceñidos a esta norma (soviético y checoslovaco) disminuían la influencia de este film al no

En el Instituto Municipal de Educación de Barcelona se vienen celebrando unos cursillos para monitores de cineclubs infantiles. Al final de cada uno de ellos será otorgado, a quien se haya hecho merecedor, el correspondiente título, valedero para el ejercicio de dicha actividad. Las películas culturales y programas de cine recreativo que dicho Instituto Municipal pondrá a disposición del público infantil serán cedidas tan solo a aquellos cineclubs al frente de los cuales figure un monitor titulado.

Dichos cursillos, con lecciones teóricas y prácticas, pueden cursarse en cualquiera de las cuatro convocatorias anuales que se efectuarán, e incluso pueden seguirse por correspondencia, en caso de imposibilidad de asistir personalmente.

Para informes e inscripciones, dirigirse a: CINEMA INFANTIL. INSTITUTO MUNICIPAL DE EDUCACION. Plaza de España. Barcelona.

colt» tienen el movimiento y la evocación de la técnica del western. El empleo del comentario en simples versos y melodía, parece una nueva y feliz idea».

La mayor parte de los films presentados era en color, lo cual constituye un decisivo atractivo para los niños de 6 a 12 años. Treinta y nueve films presentados en Bruselas eran en color contra treinta y seis en blanco y negro. Esta proporción ha venido aumentando con los años. El cuidado de las tonalidades y, sobre todo, la suavidad de las mismas es obligado en la producción especializada para niños.

Pero la gran importancia de la Presentación estaba precisamente en el estudio de las programaciones. Estas, tanto como las películas, necesitan experimentarse y su elaboración debe apartarse de los cánones y costumbres del cinema indiscriminado. «Para los niños principiantes —leemos en uno de los informes— un cortometraje documental, un dibujo animado o un film de marionetas constituyen una especie de «aperturas» cinematográfica. Estos films familiarizan al joven espectador con las condiciones de la proyección, con la sala del cinema, la pantalla brillante y el método de narración por la imagen móvil. Cuando esta apertura se basa en un film documental, constituye un especial factor de conocimiento, y cuando el film primero es de marionetas o dibujo animado, un fac-

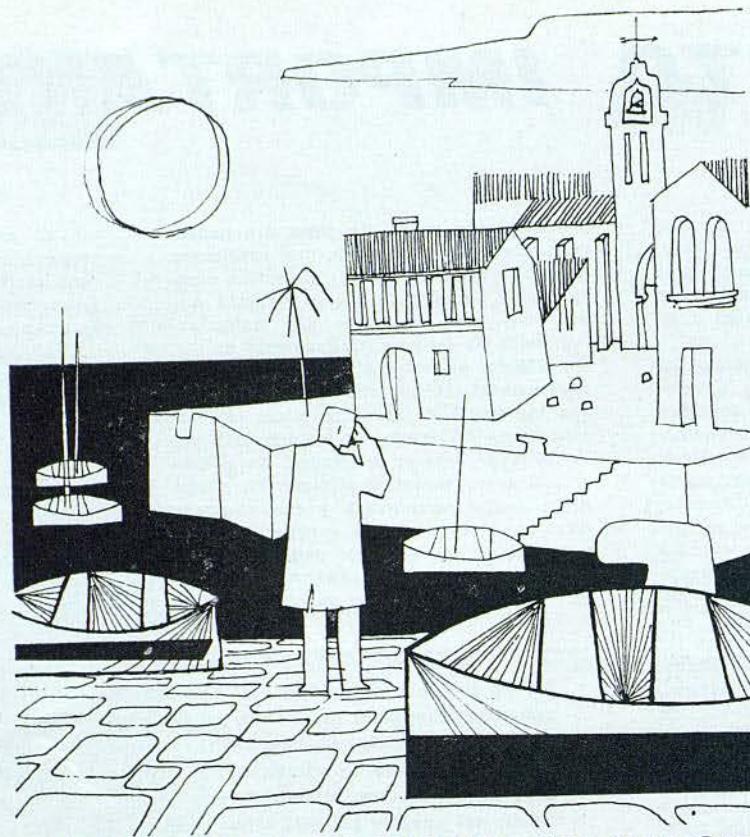
quedan limpiamente en el recuerdo del niño, pasando seguidamente otros temas a su atención. Los ingleses y australianos, por su parte, incurrieron en el error de programar un cortometraje de episodios antes del largometraje; aventuras infantiles bruscamente interrumpidas cuando la tensión del relato está en su más alto grado. Naturalmente que ello, desde el punto de vista comercial, puede resultar procedente por obligar al niño a volver la próxima vez, pero esta tensión dejada sin relajar no nos parece muy satisfactoria con respecto al niño.

La presentación internacional de programas para juventud en Bruselas fue un hecho importante dentro de la corta historia del cinema infantil. Se compararon sistemas, pareceres y deficiencias. Pudo darse una ojeada más o menos aproximada a la producción mundial y puede decirse que ha sido un punto de partida o referencia decisivo para cuantos hemos trabajado y estamos en la brecha de esta misión que representa intentar dotar a nuestra infancia de un cinema realmente dedicado a ella.

J. S. E.

CINE INFANTIL

Filmoteca
de Catalunya



FILME SUS PELICULAS EN COLOR

ILFOCHROME

SERA EL MEJOR COLABORADOR
DE SUS PRODUCCIONES

Las películas ILFORD para color consiguen en todo el mundo el más rotundo éxito por la brillantez extraordinaria de sus colores y por su finísima matización.

ILFORD NATURALMENTE!

ILFOCHROME DOBLE 8 mm. CINE

Ideal para cámaras de 8 mm. de una maravillosa claridad y colorido. El éxito del cine amateur y del cine familiar.
Adopte ILFOCHROME 8 mm. cine y aumentará su placer haciendo cine en su casa.



ILFORD

en blanco y negro
es famoso

en color...
es fabuloso

ILFOCHROME 32

La película perfecta para transparencias color. Asegura vivísimos coloridos absolutamente naturales. Puede utilizarse en cualquier estado del tiempo -sol o día nublado-. Carga para 20 exposiciones. Pruebe el asombroso ILFOCHROME 32 y doble su gozo sacando y proyectando transparencias.



DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS: PRODUCTOS FOTOGRAFICOS VALCA, S. A.

NUESTRO nuevo redactor-jefe, Juan Ripoll, se ha empeñado en que sea yo quien haga un resumen y una «valoración crítica» (textual) del cine visto en Barcelona en 1963. Para zafarme de semejante compromiso, le recordé que el año pasado lo que se hizo fue una votación entre los propios cineísta amateurs y que lo que hacen muchas revistas es convocar unas votaciones de varios críticos. Pero parece ser — y a la vista está — que no logré convencerle, ya que aludió que tales soluciones son salidas por la tangente y me recordó que me había nombrado crítico amateur precisamente para estos cometidos.

Debo confesar, en mi propia defensa, que a mí los balances jamás se me dieron bien y que no me cuadran nunca; por lo mismo, algo se echará de más o de menos en este balance apasionado que un poco a contrapelo voy a emprender acto seguido.

Echemos un vistazo general: año pródigo en novedades, por razones obvias para todos. Ha habido mucho film y muchas sorpresas, aunque la llegada con retraso de tantas películas renombradas en su día nos haya confundido un tanto por tenerlas que ver y juzgar fuera de su circunstancia. En efecto, no es lo mismo verse, pongo por ejemplo, «Carmen Jones» en 1963 que en 1954, que es cuando fue producida; esto, quiérase o no, desconcierta lo suyo y obliga a juzgar con prejuicios. Otra característica ha sido la presencia de un grupo de lo que podríamos llamar «films malditos», entendiendo por esto unos films con notables cualidades que no han sido apreciadas en absoluto, lo que ha hecho que tales títulos fueran despreciados y olvidados, cuando la suerte que se merecían no debía haber sido tan negra. Y, a la inversa, la existencia de otra serie de títulos sobrevalorados en exceso, ante los que el profano no se ha atrevido a decir que no los entendía o que no le gustaban para no ser tildado de ignorante o poco menos por una crítica demasiado atenta a los valores extracinematográficos. En fin, la

El mejor film del año: «Tempestad sobre Washington»



BALANCE 63

comentarios apasionados de un crítico amateur

tímida aparición de una nueva generación del cine español y la presentación de «reprises» con fama añeja han sido otras dos características del pasado año, que, ya sin más, voy a intentar valorar.

Los mejores films del año constituyen un grupo que, para utilizar un lenguaje familiar a la gente del cine, podríamos denominar de 1.ª A. Este grupo creo que lo forman los siguientes films, y por este orden:

«Tempestad sobre Washington», de Otto Preminger, por su lucidez y penetración, a pesar de que demasiados enterados no hayan visto en él más que un producto de la propaganda (o antipropaganda, según se mire) norteamericana; creo, sinceramente, que hay muchas más cosas en este film, y entre ellas, una apasionante indagación sicológica por medios sólo cinematográficos — que no literarios — y una lección de bien hacer y bien decir, con claro dominio de todos los recursos, desde la cámara a los actores. «Duelo en la Alta Sierra», de Sam Peckinpah, un western novísimo sin dejar de ser clásico, pleno de invención y de una cálida humanidad, con una exposición del sentido del honor y del deber que, siendo aparentemente ingenua, es en verdad sublime; éste es un film de rara calidad, de un gusto refinado y de un claro sentido moral. «Charada», de Stanley Donen, riguroso relato de corte policiaco, entreverado de un humor sutil, y de una fluidez asombrosa, sin tener que recurrir a malabarismos ni a claves de doble sentido: es una aventura en busca de la verdad que se esconde tras las apariencias, una cuestión real y metafísica a la vez, que queda puesta de manifiesto desde el arranque de la cinta sin que nadie se llame a engaño. A continuación, y para que ningún malintencionado pueda tildarme de «americanista», viene un film europeo (y conste que no hago ninguna concesión): «Todos a casa», de Luigi Comencini, un film de guerra en el que los combatientes son sólo hombres, y en los



Un film de calidad: «Duelo en la Alta Sierra»



El mejor film europeo: «Todos a casa»

Un «neo-neorrealismo»: «Salvatore Giuliano»



que la cobardía, el heroísmo y el sentido común se mezclan a la vez, del mismo modo a como se mezclan en la vida y no en los relatos épicos; un film emocionante hecho de humor, ternura y dramatismo, una nueva visión realista de un mundo que nos es muy próximo y que no siempre queremos reconocer como a tal. Y cierra esta primera lista, «Dos semanas en otra ciudad», de Vincente Minnelli, tremenda autoconfesión sobre el abigarrado mundo del cine, quizás un poco demasiado efectista y barroca de forma, pero con una trayectoria sicológica muy clara, un tanto amarga, pero no por ello menos verdadera.

Cinco films de auténtica calidad, y que recomiendo a los amateurs que todavía no los hayan visto. Se aprende con ellos a hacer cine y, sobre todo, a darse cuenta que, debido a su disparidad, se puede hacer buen cine de muchas maneras. No es cuestión de fórmulas: basta con tener qué decir y saber cómo.

Viene a continuación la lista de los films de 1.ª B, es decir, de aquellos que son buenos, pero menos. La encabeza «Los pájaros», de Alfred Hitchcock, insólita historia de complejos de culpabilidad y su castigo, a caballo de la «ciencia-ficción» y servida, como siempre, por una realización material extraordinaria; los trucos son muchos y muy bien hechos, pero su valor, naturalmente, no reside ahí sino en el hecho de ser el vehículo de expresión de tan alucinante historia. El hecho de que el final sea (aparentemente) tan ambiguo no desmerece a la película, a pesar de la indignación y el desengaño que suelen acometer al espectador desprevenido; pero no hace muchos años, todos los críticos estábamos de acuerdo en que el neorrealismo, por ejemplo, se caracterizaba por sus finales ambiguos, y todos estábamos tan contentos... Pero prosigamos; creo que luego viene «El eclipse», de Michelangelo Antonioni, que incide con acierto —y con reiteración— en el consabido problema de la muerte de los sentimientos a través de toda su mitología de tiempos muertos y miradas vacías; especial mención merecen las escenas de la Bolsa como contrapunto a la soledad de los personajes. Sigue «Desayuno con diamantes», de Blake Edwards, implacable muestrario de una sociedad vacía y que, al mostrarla y acusarla implícitamente, logra arrancar unos trémulos toques de tristeza; es un film amargo y amoral, pero hecho de mano maestra, lo que permite al autor profundizar en los recovecos del alma humana hasta encontrar al borde de la desesperación la necesidad del amor. «Salvatore Giuliano», de Francesco Rossi, continúa esta lista, film que a pesar de sus irregularidades y del confusionismo de sus últimas escenas, posee un ímpetu arrollador, un afán de hallar nuevos caminos partiendo de unos principios clásicos, una desnudez que redonda en beneficio de la eficacia de la historia que nos es contada; es un film fuerte, veraz, rotundo, que hay que apreciar en lo que vale. Y termina esta selección con «Carmen Jones», de Otto Preminger, obra que a pesar de haber sido vista tan tarde posee todavía una fuerza muy superior a la tópica historia de Mérimée, con especial acierto en la manera de resolver los números musicales, ninguno de los cuales tiene desperdicio.

Quisiera hablar ahora de lo que he denominado «films mal-ditos», es decir, de aquellos que encierran cualidades escondidas que uno hubiera querido ver lo suficientemente apreciadas por quienes los denostaron. Son films incompletos, no del todo conseguidos, pero con medios suficientes para situarse por encima del nivel medio de la programación habitual.

Creo que el primero de ellos merece ser «Bésalas por mí», de Stanley Donen, perjudicado por un título mal traducido (por ser erróneamente literal) y por un mal lanzamiento publicitario que lo presentó como una comedia frívola cuando en realidad es una comedia dramática, con momentos escalofriantes, de una tristeza y una ternura humanísimas y entrañables. Junto a esto, Donen incide en el tema de «Charada» —la busca de la verdad y la sinceridad— y en el de otro film suyo, «Siempre hace buen tiempo» —el desencanto de los combatientes ante el panorama que les ofrece la vida ci-

vil —. Otro error del film es el de la presencia de Jane Mansfield en un personaje muy superior a sus escasos recursos dramáticos, y que hubiera bordado Marilyn Monroe. Prosigo la lista con «Invasión en Birmania», de Sam Fuller, un film sincero y que llega a ser heroico a fuerza de no querer serlo, con escenas guerreras de verdadero impacto. «El testamento del doctor Cordelier», interesantísimo esfuerzo de Jean Renoir al que he dedicado enteramente un «Flash-back» anterior, y al que me remito. «Crónica familiar», de Valerio Zurlini, que a pesar de ser un film que no me va, reconozco de alto valor y de buen intento de análisis de sentimientos. «Misión en la jungla», de Gordon Douglas, de graves resonancias humanas a pesar de estar bordeando el folletín. Y, finalmente, «La delación», de Jacques Doniol-Valcroze, demasiado elaborado, pero muy sutil y de gran interés como experimento.

Y ahora sí que siento, de veras, llegar al punto más difícil de este rápido desfile: el del reverso de la medalla, los films ambiciosos que han fracasado, que han sido malogrados, que no han dado la medida de lo que prometían, a pesar de haberse visto favorecidos por los cálidos elogios de la crítica. Advierto que no se trata de films malos, pues de éstos ya no hablo (lo cual no quiere decir tampoco que todos los que no cito sean malos). Son films que me permito combatir por la misma razón de que tienen categoría para ser combatidos; por lo mismo, films que pueden interesar a muchos, pero que a mi criterio son falsos y traicionan, en mayor o menor medida, la idea de un cine funcional que se vale de sus propios medios, para incidir en el camino equivoco de lo literario, de lo filosófico, de lo «artístico» con comillas, en detrimento de la expresión genuinamente cinematográfica a la que debían haber sido fieles por definición. No sé si estas advertencias quedan demasiado claras, pero tampoco intento definirme aquí y ahora, sino a lo largo de esta sección, número tras número.

Cualquier lector habitual mío — suponiendo, que es mucho suponer, que realmente los tenga — habrá adivinado que voy a encabezar esta lista con dos nombres al alimón: «El año pasado en Marienbad», de Alain Resnais, y «El proceso», de Orson Welles, a los que he dedicado otro «Flash-back» anterior, al que también me remito no sin antes insistir en la falsedad de ambos films. Creo que debe seguir «Fresas salvajes», de Ingmar Bergman, film ambicioso que no alcanza el dramatismo ni la fuerza incisiva de algunas de sus otras obras, y lastrado por un excesivo simbolismo bebido en las fuentes del sicoanálisis y la literatura. Sigue «Fedra», de Jules Dassin, rimborbante y retorcido a la vez que ingenuo, con demasiadas infusas de tragedia clásica, lo que le resta veracidad y eficacia. Por ahí se anda también «La isla de Arturo», de Damiano Damiani, y que además es equivoco de cabo a rabo, con el solo eximiente del plano final, de una tristeza realmente conseguida. «Hud», de Martin Ritt, podría ser calificado de pura fanfarronada, como si el que lo hubiera hecho hubiese sido el mismísimo Hud. «El pretendiente», de Pierre Etaix, a pesar de representar un elogiable esfuerzo, queda triste y pálido después de la aparición de Jacques Tati. «El hombre de Alcatraz», de John Frankenheimer, es una película de plomo, lentísima, que tiene el raro poder de hacer sentirse prisionero al propio espectador al que, por si fuera poco, suele tenerle sin cuidado el mundo de los pájaros. Y, por fin, «El juicio universal», decepcionante muestra de unos Zavattini-de Sica que pretenden vivir de las rentas de su precioso «Milagro en Milán», sin tener en cuenta que no se dan milagros todos los días.

De ahí voy a saltar al cine español, del que voy a citar como verdaderos desastres nacionales, «Cerca de las estrellas», de César Araván, por su falsedad disfrazada de realismo, por sus infusas de cine de testimonio que sólo logran poner más de manifiesto su ridiculez, y «Milagro a los cobardes», de Manuel Mur Oti, contra el que se pueden alegar las mismas razones siempre que se eleven al cubo. Junto a esto, y en estricta justicia, una gran alegría como es la de la aparición de nombres nuevos en nuestro cine. De ellos, y a pesar de los de-



Un film fallido: «El proceso»



Un film «maldito»: «Bésálas por mí»



Un cine español nuevo: «A tiro limpio»



Tomavistas Fujica Zoom 8 de luxe

Características principales:

Visor Reflex

Avance y retroceso del Zoom automáticamente a dos velocidades.

Objetivo FUJINON de extraordinaria nitidez: 1:1.8 de focal 9 mm. a 36 mm.

Complemento óptico para transformar el Zoom normal en gran angular de 6.5 mm. a 26 mm

Obturador de 3 velocidades: 16, 24 y 48 f.p.s.

Regulación automática del diafragma, por medio de célula fotoeléctrica ultra sensible alimentada por pila de cadmio. Admite en este automatismo sensibilidades: ASA de 10 a 250. También es posible el control manual de exposiciones.

Indicación en el visor del diafragma utilizado.

Marcha atrás; para títulos superpuestos, doble impresión y otros efectos.

Efectos de fading: Con un simple movimiento sobre un dial, pueden conseguirse estos interesantes efectos de progresiva desaparición de la imagen o viceversa.

Control a distancia: Mediante este dispositivo se puede hacer funcionar el tomavistas desde una distancia de 4 metros.

Dispositivo fofo a foto: Sirve para obtener fotogramas aislados.

Funcionamiento por motor eléctrico: Permite la impresión continua de toda una carga de película. También es posible con ello el que pueda actuar uno mismo en la película. Un dispositivo de seguro evita el disparo accidental.

Ajuste dióptrico del visor: Permite adaptarlo cómodamente a las características del cameraman.

Empuñadura, con control para la carga de la batería.

Control de metraje, de precisión.

Fin de rollo, señalado en el visor.

Precio V. P.: 20.972

Tomavistas Fujica 8 Zoom

Motor accionado por cuerda mecánica.

3 velocidades de obturador: 16, 24 y 32.

Contador de metraje, de precisión.

Objetivo FUJINON ZOOM 1.8 de 12 a 32.5 mm.

Visor Zoom acoplado automáticamente con el objetivo.

Complemento gran angular que convierte el Zoom en Super Angular de 6.5 a 17.5 mm.

El automatismo admite las sensibilidades de película siguientes: ASA 12, 16, 20, 25, 32 y 40.

Dimensiones: 67 x 151 x 147.

Peso: 1.033 gramos.

Equipado con empuñadura, lazo de mano y estuche.

Precio V. P.: 8.352



Representante exclusivo:

Mampel Asens, S. A. - Consejo de Ciento, 221 - Barcelona (11)



1915. Laemmle realiza su sueño dorado de abrir unos nuevos estudios en la «Universal-City».

CARL LAEMMLE

forjador de la industria cinematográfica

por Francisco Martín

Junto al indiscutible interés que puede tener el conocimiento de las primeras teorías del cine, está el que ofrece el recordar las impresiones y experiencias de los hombres que lo forjaron, que crearon una industria y, en definitiva, sentaron las bases de un brillante porvenir para un arte poco menos que en mantillas.

De entre los muchos forjadores del cine en aquellos tiempos heroicos —Zukor, Goldwyn, Fox, etc.— venimos hoy a recordar la figura de Carl Laemmle, uno de los hombres más genuinos de aquel momento. Nacido en Alemania el 7 de enero de 1867, de familia judía, a los 17 años pasó a América, donde tenía que levantar una pujante industria; allí se realizó su vida y allí tomó cuerpo su esfuerzo de crear una vasta organización cinematográfica, que pudo ver afianzada y triunfante antes de su muerte, acaecida en Hollywood el 24 de septiembre de 1939.

Pero dejemos que sea él mismo quien nos cuente la manera pintoresca de iniciarse en el cine:

“Mi inclinación por el cine la empecé a sentir cuando rondaba la cuarentena. Para mí ésta era una edad crucial. Y entonces decidí que o hacía algo en aquella ocasión o no lo haría jamás. Yo era director de unos almacenes de confección en Oshkosh, cerca de Chicago. Era la época en que William Fox trabajaba como sastre, Samuel Goldwyn era corredor de guantes y Adolf Zukor peletero. Mis almacenes de Oshkosh eran la filial de unos grandes establecimientos de Chicago que pertenecían a unos parientes de mi mujer. Los negocios eran florecientes, yo tenía una parte de beneficios y me ganaba muy bien la vida. Después de once años de duro trabajo, había economizado 3.000 dólares, lo que para un hombre llegado a América a los diecisiete años sin un céntimo en el bolsillo, podía considerarse como un éxito. Pero no estaba satisfecho. Había sido vagabundo, lavador de botellas, embalador...”

Su insatisfacción le llevó a despedirse de su lucrativo empleo y a lanzarse a una insólita aventura. Había visto

una sesión de cine por primera vez en 1905 y después de algunas lecturas sobre él decidió ver qué posibilidades podía ofrecerle aquel extraño invento:

“...En una revista ilustrada, había leído un artículo acerca de un nuevo y maravilloso aparato llamado Kinetoscopio de Edison. Había considerado este invento como una historia digna de la imaginación de un Julio Verne. Si el tipo que había escrito aquel artículo estaba tan persuadido del valor comercial de tal novedad, ¿cómo no lo explotaba por su cuenta? Esta idea había quedado en mi mente. Y comencé a entrever las posibilidades que, sin duda, se le habían escapado al periodista...”

Por este camino comenzó a iniciarse en el terreno de la exhibición cinematográfica, y el 24 de febrero de 1906 inauguró su primera sala, con tan halagüeño éxito que tres años después era propietario de una importante cadena de las mismas, llamada Laemmle Film Service:

“Poco después había alquilado una sala en Chicago, en la Milwaukee Avenue y la transformé en cine. Alquilé 200 sillas a un empresario... mi esfuerzo fue recompensado. Fue tal el éxito obtenido que dos meses más tarde abría una nueva sala”.

El primer paso estaba dado, pero Carl Laemmle no se daba por satisfecho. Había pocos films y bastante malos, y la tarea del exhibidor era difícil; la solución más expeditiva era, desde luego crear las propias películas que se iban a exhibir. Este razonamiento tan simple era el mismo que se hizo Laemmle, quien, gracias a su audacia, se convirtió en el mismo 1909 en productor independiente al crear su primera campaña productora, la famosa I. M. P. Pero dejemos de nuevo que sea él quien nos lo cuente:

“La dificultad de poder contar con buenas películas demostró que la mejor manera de obtenerlos era la de fabricarlas... lanzada la idea, sólo faltaba ponerla en práctica.

“Algunos días más tarde, los habitantes de Chicago pu-

dieron leer por todas partes: "Carl Laemmle se hace productor. Funda una nueva sociedad, totalmente distinta de la Laemmle Film Service". Siguieron otros reclamos publicitarios, en los que se prometían una serie de "super films" salidos de nuestros magníficos estudios. Durante este tiempo estuvimos buscando dónde instalar éstos. Nuestro primer local estaba situado en la calle 14 de Nueva York, cuyo propietario nos pidió 200 dólares mensuales de alquiler, pero sólo le dimos 100. Al principio, nuestra sociedad se tituló Yankee Film Company, título que no me acababa de gustar; al fin se la llamó Independant Moving Picture Co., más conocida por I. M. P. Estábamos decididos a hacer famosa esta marca en el mundo entero, y como en inglés I. M. P. significa "diablillo", éste era el emblema de la productora".

Creada la Sociedad pronto empezó a producir, y en sus memorias Laemmle se muestra muy orgulloso de su primer film en aquellos tiempos heroicos:

"Nuestro primer film fue *Hiawatha*, que hoy forma parte de la historia del cine y figura en el museo de Arte Moderno... mi divisa era: los mejores films que el ingenio humano pueda imaginar y que la habilidad humana pueda realizar.

"Mi producción apareció el 25 de octubre, día del cumpleaños de mi padre. *Hiawatha* fue una gran película. No es que fuera muy larga —duraba 15 minutos— pero en aquella época, esto era considerado como un récord. El director se llamaba William Manous, y su propia esposa

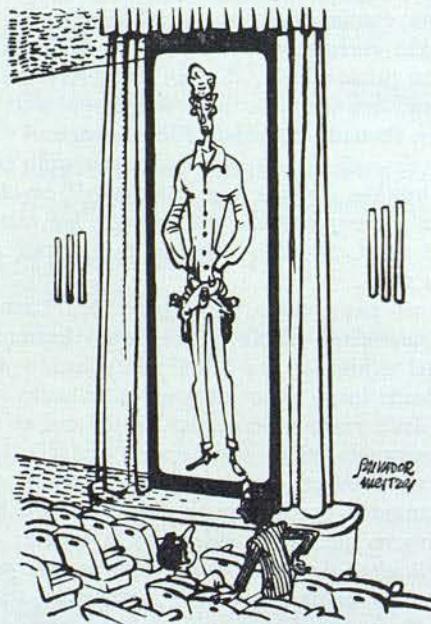
hacía un papel de mujer india, mientras el protagonista era un ignorado actor de Broadway."

Entre otras cosas, se debe a Carl Laemmle la creación del tan traído y llevado "star-system", del que más tarde tendría que ser víctima. Laemmle pensaba, a la hora de escribir sus memorias y con muy buen tino, por cierto, que "el noventa por ciento de la gente va al cine para ver a sus estrellas favoritas; los otros van para acompañarlos". Y fue él precisamente quien más ayudó desde los primeros tiempos a este fenómeno tan característico. En efecto, en 1910 lanzó la primera "bomba publicitaria" del cine al anunciar la muerte de la estrella Florence Lawrence; pero ésta no había muerto: sucedió simplemente que había cambiado de compañía, y de la Biograph había pasado a la I. M. P. Pero el impacto al público estaba logrado.

Una de las grandes estrellas lanzadas por Laemmle fue Mary Pickford, aquella que iba a ser "la novia del mundo" y que por aquel entonces ganaba 100 dólares semanales en la Biograph; la I. M. P. le ofreció 175.

Carl Laemmle culminó su carrera al fundar la nueva compañía *Universal*, a la que unió una filial llamada *Transatlantic*. Desde allí fueron lanzados grandes nombres que hoy cuentan como decisivos en la historia del cine, entre ellos John Ford y Erick Von Stroheim. El oficio de productor, aunque a veces sea desdeñado, es imprescindible en el cine: él es el motor que mueve toda esta intrincada máquina, y hemos escogido a uno de los pioneros para abrir estas «Historias del cine».

RIASE CON MESTRES

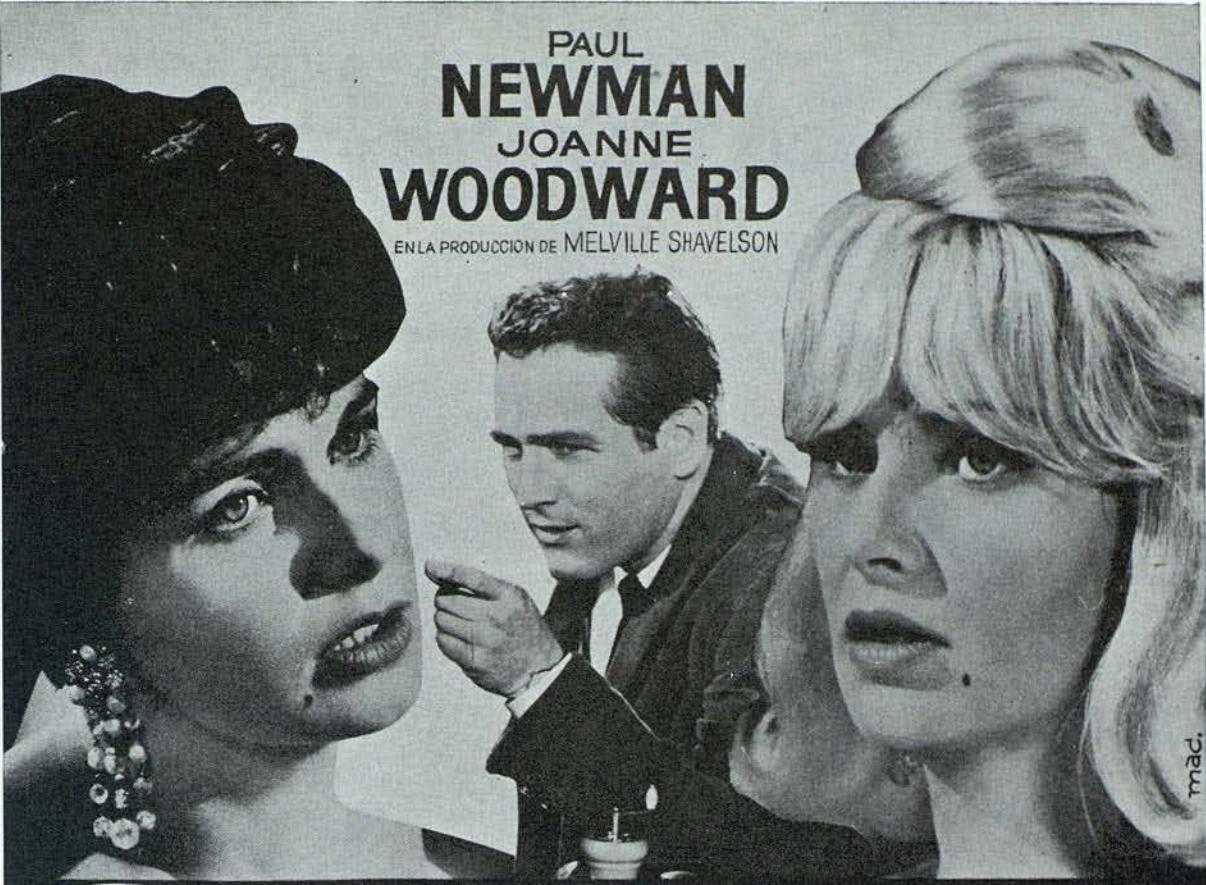


— Es una pantalla especial para los actores de gran talla



— No volveré más a ver el Cinerama. Estoy seguro que la cartera me la ha quitado el bandido de la película.

PAUL
NEWMAN
JOANNE
WOODWARD
EN LA PRODUCCION DE MELVILLE SHAVELSON



Samantha

TECHNICOLOR

THELMA
RITTER
EVA
GABOR

MAURICE
CHEVALIER



DIRECTOR:
MELVILLE SHAVELSON

ES UN FILM PARAMOUNT

Próximo estreno en las principales ciudades españolas

Filmoteca
de Catalunya

CURSO DE LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

CAPÍTULO V

El ritmo

En un mundo en donde no existieran los colores o, por el contrario, sólo existiera uno solo —el azul, por ejemplo—, nadie sería capaz de percibir valor cromático ninguno en las cosas. En un ambiente de temperatura constante, el concepto de frío o calor —e incluso de temperatura— no se conocería. En un mundo en donde sólo se conociera una sola velocidad, el concepto tiempo no tendría ningún valor real. Y es que, en realidad, sólo conocemos las cosas a través de sus diferencias. Por consiguiente, si somos capaces de apreciar el tiempo, es precisamente porque las cosas, dentro de nuestro mundo, se mueven a tiempos diversos.

Así, el problema del ritmo es de los que surgieron más tarde de entre los muchos que el cine fuese planteando a través de su evolución, puesto que en un principio nadie pudo suponer la importancia que iba a cobrar andando el tiempo. No tardó mucho, sin embargo, en aparecer el problema tiempo-ritmo-movimiento. Y puesto que en el cine sin movimiento no hay ritmo, podremos decir con Renato May que «todo ritmo depende del movimiento y de la función de este propio ritmo».

Una vez más nos encontramos con el curioso fenómeno de que, en el cine, el concepto montaje se halla presente en todos sus problemas; hasta el punto de que todo podríamos reducirlo —como ya hicieron los clásicos— a un único problema: el montaje. Ahora mismo, al penetrar en el estudio del ritmo cinematográfico, nos encontramos que es el montaje quien nos da la medida de los trozos —planos— que deben originar el ritmo específicamente cinematográfico. Aunque las modernas tendencias del cine realista parecían haber superado esta premisa y haber encontrado otras fórmulas, su misma nomenclatura de «montaje continuo» no la apartaba demasiado de un concepto de esencia cinematográfica-montaje. El problema pues, persiste.

Pero, como decíamos antes, los conceptos tiempo y ritmo están en relación directa y recíproca. Es decir, el metraje o longitud real de cada uno de los elementos de montaje —planos— no nos interesa; lo que nos interesa es la proporción relativa del plano anterior o posterior. Esto es: un plano nos parecerá largo si lo insertamos entre dos planos brevísimos; y un plano nos parecerá corto si está montado entre dos planos más largos.

Como sea que el ritmo cinematográfico está siempre en función narrativa, todo el film debe poseer el «tempo» necesario y suficiente para que el espectador perciba todo su valor, según vimos al estudiar la mecánica de la atención. El nexo entre el «tempo» y estilo narrativo, composición, juego interpretativo, etc., debe ser indisoluble, de forma tal que una y otra cosa discurran paralelamente. Un «tempo» o ritmo más «vivo» haría perder su eficacia emotiva; un ritmo más «lento» cansaría y aún destruiría la emoción creada.

Valgan estas simples consideraciones para señalar la im-

portancia del ritmo en el lenguaje del cine. Ya de antiguo unos y otros especularon sobre sus posibilidades adoptando variadas posiciones muchas veces antagónicas. Entre los films de vanguardia se encuentran interesantes experiencias; actualmente, como hemos dicho, el sentido del ritmo cinematográfico se halla inmerso en las modernas tendencias realistas. Nadie especula ya con el ritmo por el ritmo. Tal vez solamente los films musicales sean aún quienes de una manera concreta juegan con las posibilidades expresivas del ritmo. Por lo demás, si encontramos algún ejemplo válido, es siempre en los films con una gran dosis de cine experimental. A este respecto conviene traer a colación al realizador francés Alain Resnais. Nadie le podrá negar a este renovador la categoría de tal, como nadie podrá negar que Resnais, con su cine, vuelve por los fueros del cine que basa sus esencias estéticas en el montaje y, por consiguiente, en el ritmo. Su film «Hiroshima mon amour» es, efectivamente, un film-ensueño constante.

Pero volvamos a nuestro tema y dejemos aparte esta leve digresión crítica del cine actual.

Dijimos que el ritmo lo engendra el movimiento, pero este movimiento en el cine tiene dos características: el movimiento en el cuadro y el movimiento o cadencia de la toma; el ritmo, por consiguiente, nacerá propiamente de la unión de ellos dos.

El ritmo dentro del cuadro puede depender:

- 1.º De la velocidad de la acción.
- 2.º De la cadencia o velocidad de la toma.
- 3.º Del movimiento del cuadro (traslación o panorámica).
- 4.º Del objetivo empleado.

El ritmo, por lo que respecta a la cadencia de la toma, puede ser:

- 1.º Normal (a 24 fotogramas por segundo).
- 2.º Acelerado (a menos de 24 fotogramas).
- 3.º Retardado (a más de 24 fotogramas).
- 4.º Inverso (tomado a cualquier cadencia, pero en marcha atrás del sentido normal).
- 5.º Fotograma parado (obtenido por la fijeza del fotograma mediante su repetición en la «truca»).

Aclaremos que estos efectos, cuyas cadencias no son las normales, tienen escasa aplicación en los films corrientes de acción, siendo, en cambio, muy frecuentes en los de ficción, fantasía, cómicos y científicos o de divulgación.

Para nosotros, más importante que el ritmo de la toma, nos parece el ritmo del montaje, y al decir esto nos acercamos más al principio que ya establecieron los clásicos rusos y que prácticamente crearon la base estética del film que ha sido válida hasta nuestros días. La especulación del ritmo por el ritmo, difícilmente puede expresar nada válido y, en cambio, el ritmo que se crea en el montaje de hecho creará el «tempo» cinematográfico que nos ayudará a la expresión filmica. Así podremos considerar que:

- 1.º Una sucesión de planos largos, nos da un ritmo lento.
- 2.º Una sucesión de planos cortos, nos da un ritmo rápido.
- 3.º Una sucesión alterna de planos largos y planos cortos, nos dará un ritmo variado.
- 4.º Una sucesión de planos cada vez más largos, nos dará un retardamiento.
- 5.º Una sucesión de planos cada vez más cortos, nos dará un aceleramiento.

No podemos dar una absoluta vigencia a la presente relación sin tener en cuenta que cada trozo de montaje o plano debe tener una exacta relación entre su dimensión —metraje— y su contenido. Por consiguiente, no siempre será posible dar estas sensaciones rítmicas si, previamente, no se ha rodado un material directamente —en cuanto a su contenido expresivo— relacionado con el ritmo que se le quería imprimir. Vale esta consideración principalmente para los films argumentales, ya que, según sabemos, sobre la longitud de los planos en el terreno del montaje, influyen factores que señalamos en la tabla precedente.

Como regla práctica poco conocida, pero que nosotros hemos comprobado con indudables beneficios, notemos que es recomendable, en el terreno de la continuidad rítmica, el hacer pasar la película por la «moviola» a la mayor velocidad posible. La velocidad actúa directamente sobre la percepción del film y hace que cualquier error en el sentido rítmico sea puesto de manifiesto con claridad absoluta. Es un hallazgo que recomendamos sinceramente.

FRANCISCO PEREZ-DOLZ

NOMBRES · NUEVOS · DEL · CINE · AMATEUR



JOSE SERRA FONTELLES. — Jovenísimo manresano de dieciséis años, de profesión mecánico y jugando en el C. B. Manresa de Baloncesto (segundos equipos). En el Concurso del Rollo últimamente celebrado en su ciudad obtuvo tercer premio con «SITUACION CRITICA» entre las películas de argumento, premio a la mejor película cómica y a la mejor fotografía en blanco-negro. Antes había realizado otros films, todos de argumento; «CHICAGO 1961», «SUSPENSE BARATO», «LA MALDICION DE LA MOMIA» y «RILOFU». Pero sólo «SITUACION CRITICA» ha sido presentada a un concurso. Trabaja en 8 mm. desde el verano de 1961 y piensa realizar pronto dos o tres películas más de argumento, pero también una de fantasía y un documental; quiere ser cineasta completo, y tiene muchos años por delante. Está adscrito al Cineclub Manresa.



fotografíe
con

negra

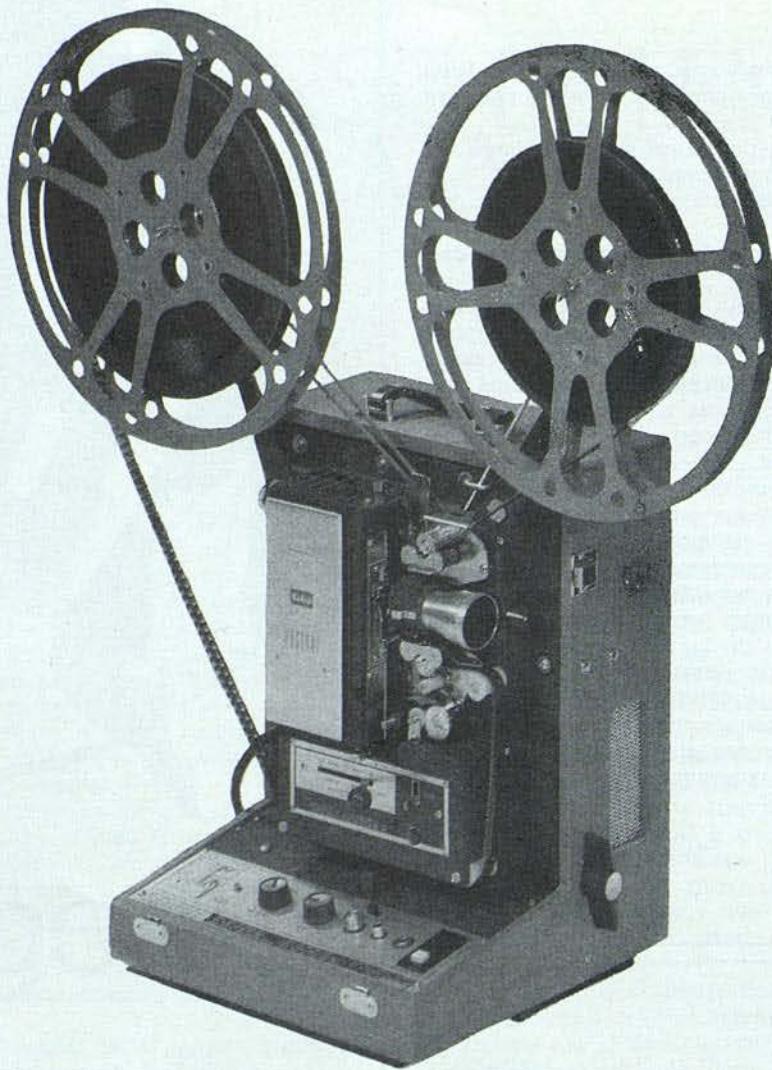
lo
que quiera

Use rollos y cargas NEGRA porque tienen una sensibilidad que le permite fotografiar siempre, incluso bajo condiciones desfavorables de luz.

Películas pancromáticas de 21 DIN-100 ASA de 4 x 6,5 y 6 x 9 cm. y cargas de 36 poses con y sin chasis.



es otro producto de **NEGRA INDUSTRIAL, S.A.**



Proyectores Kodak PAGEANT de 16 mm. mods. AV-126 y 256-TR

Proyectores sonoros con amplificador completamente transistorizado. Los transistores no se funden como sucede con los tubos al vacío de los sistemas sonoros.

Los circuitos impresos son excelentes por su estabilidad y perfección. Estos proyectores, al salir de fábrica con lubricación permanente evitan cojinetes pegajosos. Se han utilizado los mejores metales y materiales cuidadosamente seleccionados, que garantizan una larga duración y funcionamiento suave. Otra característica de estos modelos Pageant es su «potencia musical», de alta fidelidad.

Llevan una lámpara de proyección de 750 vatios, y tienen capacidad hasta de 1.200 vatios. La ca-

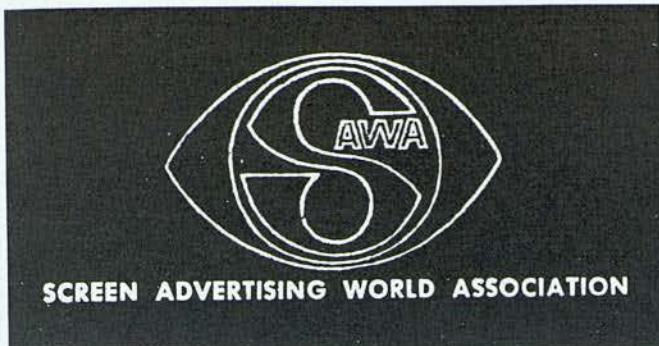
pacidad del amplificador del AV-126-TR es de 12 W. y la del AV-256-TR, de 25 W. La distorsión máxima de ambos modelos no pasa del 2 %. La respuesta de la frecuencia del AV-126 es de 30 a 20.000 ciclos y la del AV-256, de 40 a 18.000 ciclos. El altavoz de ambos modelos es ovalado, de 28x15 cm., con bobina parlante de 16 ohmios.

Por todas estas razones técnicas, y otras no menos importantes, estos proyectores Pageant son altamente recomendables en los casos que se precise un proyector de 16 mm., seguro y eficiente, que funcione sin problemas durante horas y horas.

Infórmese de su proveedor...

Kodak

FilmoTeca
de Catalunya



SCREEN ADVERTISING WORLD ASSOCIATION

10.º Festival Internacional de Cine Publicitario

por Juan José Oliver

Como ya es tradicional, Movierecord-Moro presentó en el cine Windsor de nuestra ciudad el 10.º Festival Internacional del Cine Publicitario, con la exhibición de los spots y películas premiadas el último año en Cannes, donde la representación española formada por ocho films de Movierecord obtuvo la Palma de Oro a la mejor selección nacional. Este galardón, unido a la Copa de Venecia 1962, corrobora la calidad a que ha llegado el cine publicitario español, que está a la altura de los mejores y, en Europa, no tiene rival. La riqueza de ideas se une a un notable buen gusto y a un justo sentido de la medida que valorizan al máximo el efecto deseado.

La visión de las cincuenta películas, aproximadamente, presentadas por Movierecord y la considerable calidad media de las mismas permite hacer unas breves consideraciones acerca de la naturaleza del cine publicitario a través de las películas exhibidas que pueden tener el interés de mostrar que, en el fondo, las cualidades que determinan la calidad de un buen film publicitario y de una película «tout court» son bastante semejantes.

En primer lugar, el cine publicitario debe someterse a una exigencia fundamental: la valorización del producto anunciado. Pero esta limitación puede convertirse en un aliado cuando sabe usarse con gracia y humor; por ejemplo, en «Chicken Side Story» (Movierecord) un gallo que intenta inútilmente salvar a una gallina de las manos de un humano acaba depositando una corona junto a un paquete de Avecrem.

«Chicken Side Story» (Movierecord)



Aquí, naturalmente, es el factor sorpresa el que más directamente actúa sobre el espectador y el efecto debe ser por consiguiente instantáneo. Sin embargo, es igualmente válido el procedimiento inverso; en el sorprendente dibujo, también Movierecord, «Y del pomelo... ¿qué?» es la insistencia con que una niña repite esta pregunta con la machacona constancia de su edad lo que provoca el efecto deseado.

La primera ventaja con que cuenta el cine publicitario es evidentemente la validez de todos los trucos imaginables, con la única condición, claro está, de que sirvan a la misión para que son empleados. Dada su brevedad, todo un film puede montarse sobre un efecto determinado; en el spot americano «Spring-Sprong» se realiza la suavidad de un calzado gracias al movimiento retardado que, aplicado a la carrera de un muchacho, le da una agilidad etérea, parecida a la que tiene Orfeo, después de su muerte, en los films de Jean Cocteau.

Pero la extraordinaria libertad estilística de que goza el cine publicitario exige un riguroso control de sus elementos. Un cálculo erróneo del tiempo, por ejemplo, puede desperdiciar una brillante idea, como sucede en la mayoría de los films italianos, malogrados al final por una excesiva insistencia en las cualidades del producto anunciado. La cualidad esencial de los filmets de Movierecord reside en la discreción con que una vez desarrollada la idea básica se resuelve con un rápido y brillante golpe de efecto, que no deja tiempo al espectador para pensar que le están ofreciendo un producto; por ejemplo, en «Vencedor y vencidos», tras salir del interior de una lata de sardinas una multitud maltrecha, aparece un caballero impecablemente vestido: llevaba un traje inarrugable.

Frente a estas características más típicas del cine publicitario europeo, que generalmente intenta sorprender al espectador por un golpe de efecto o suggestionarlo por las variaciones de ritmo o un montaje rapidísimo, los americanos proponen un tipo de publicidad absolutamente distinto basado en la demostración de la eficacia del pro-

ducto anunciado. El ejemplo más representativo es el Gran Premio para spots TV, «Truck egg test», en el que se demuestra la magnífica suspensión del Chevrolet a través de los efectos de una carrera erizada de obstáculos sobre dos cestas de huevos acopladas al coche, de las cuales una se beneficia de la suspensión y la otra no. Por otra parte, las bellas canciones que acompañan a varios de estos films, junto a la elegancia de la realización que rehuye todo efectismo, les dan un sentido lírico que rápidamente seduce al espectador.

Al salir de la proyección, sorprendió unos comentarios muy representativos. Un espectador decía: «Evidentemente, los films para Chevrolet son los de más categoría» y otro, con cierta ironía, comentó: «Sí, se ve desde luego que son los más caros». Sin embargo, no se trata de una cuestión de dinero sino de sensibilidad. Saul Bass, el genial autor de los excelentes títulos de crédito de tantos films, consigue con el cuerpo de un niño y las manos de una mujer, una pequeña obra maestra, «Baby Magic», que nos transporta a un mundo de notable fuerza poética, pero esto no impide que otros films que han utilizado amplios medios puedan ser también excelentes. El Gran Premio de Cannes para películas, «La Bibbia», es muy inferior a «Baby Magic», que ha costado mucho menos, y también a los de Chevrolet, que han costado mucho más. Como en el cine grande, todo es cuestión de sensibilidad y talento.

Juan José Oliver

«Concierto» (Movierecord)



un guion para un cineista

por M. A. Vilella

INSPIRACION

(Tema a realizar con dibujo animado)

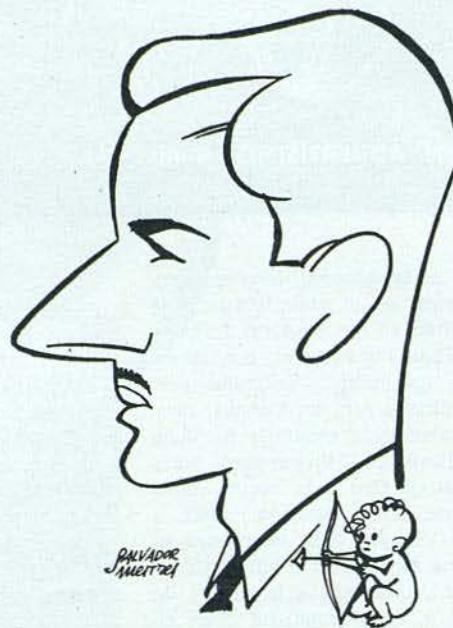


En la casa de un compositor, al caer la noche. En el estudio, junto al piano, un libro de pentagramas colocado en el atril. Las repetidas cinco líneas están en blanco, sin notas que las ocupen.

Inesperadamente un personaje irrumpie sobre el papel, una imponente nota redonda (1), que, parecida a un saltamontes, va dando tumbos por entre las rayas. Saltan sobre el papel dos notas blancas y cuatro negras (2), que le impiden saltar, se cruzan en su camino y con sus palos forman una catapulta para lanzar fuera a la redonda. Esta, después del empellón, se queda en un rincón sin atreverse a intervenir mientras sus vencedoras tejen una alegre danza. Súbitamente entran ocho corcheas y dieciséis semis (3), que con su mayoría de número expulsan a las blancas y negras hacia otro ángulo del pentagrama. Sigue la danza a cargo de las actuales vencedoras y de nuevo llegan otras invasoras. Treinta y dos fusas y las correspon-

El cineísta, su mascota y su característica

por Salvador Mestres



El cineísta: Jaime Alberich Nolla.

Su mascota: Cupido.

Su característica: Un gran sentido de observación para temas pioneros.

dientes sesenta y cuatro semis (4), que con sus retorcidos rabos atan a las descuidadas danzarinas, dejándolas en otro rincón y quedando como nuevas vencedoras. Y llegan por fin las garrapateas y semigarrapateas y (5), las arrastran hacia el único rincón libre que quedaba. Las últimas vencedoras parecen definitivas. Pero mientras danzan frenéticamente se fragua la rebelión. Una imponente cuadrada (6), arrastra consigo a la redonda, luego a blancas y negras, corcheas y semicorcheas, fusas y semifusas y en apretado tropel caen sobre las garrapateas y sus semis. Se arma un lio tremendo.

De pronto una mano autoritaria llega al pentagrama y con varios ademanes enérgicos las separa, las distribuye, las mezcla de manera armónica y melódica y les pone un título: «Nocturno». El pentagrama se cierra y vemos una gran orquesta interpretándolo.

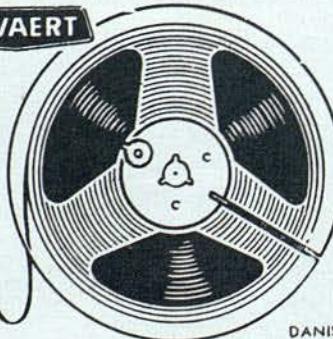
GEVAERT

GEVASONOR

LA CINTA MAGNETICA TAL Y COMO
LA DESEA USTED

Perpetue sus recuerdos registrando sobre GEVASONOR

GEVAERT



NOTICIAS DE LA

NOTICIARIO

—¡Mucha atención los cineastas que envían sus films a Concursos Internacionales! La Secretaría General de la UNICA nos ha comunicado que en su reunión de fines de noviembre en París, el Comité acordó que ningún film presentado con anterioridad a un Festival, sea o no patrocinado por la UNICA, sería admitido a su Concurso anual, puesto que en él los films a proyectar tienen que haber sido proyectados sólo en su país de origen y sin confrontación internacional.

Desconocemos si esta decisión debe ser ratificada por el Congreso de Amsterdam, pero de momento transmitimos la noticia para su conocimiento y en evitación de posibles confusiones por parte de quienes les afecte.

—A partir de enero de 1964, se ha hecho cargo de la Tesorería General de la UNICA, Werner Kaufman (Riegerholzstrasse, 44 a. Frauenfeld. Suiza), cesando en el mismo el amigo H. Zwicky.

CONSULTORIO

—He leído por ahí que a veces se usa indebidamente el término «Internacional» al aplicarlo a tanto festival cinematográfico organizado por Ayuntamientos o entidades particulares. ¿Qué dice la UNICA de esto? — A. PRATS.

—Leyó usted bien, aunque la UNICA no es la autora de tal limitación. Se trata de la declaración de la UNESCO, según la cual sólo es correcto usar este término por organismos que sean de por sí internacionales, sin que deban usarlo otros organismos aunque en su festival participen países extranjeros. Parece más lógico conservar un honroso título local o nacional, añadiendo luego «con participación internacional», «abierto a todas las naciones», etc., que no uniformarse bajo una palabra desvalorizada por el abuso de su empleo.

—¿Dejan de asistir muchos países a los Congresos de la UNICA? — L. M.

—Normalmente, muy pocos. Al último sólo faltaron Brasil, Grecia y Uruguay.

—En el Concurso de la UNICA, ¿los films de 8 mm. se sitúan a la altura de los de 16 mm.? — P. FORN.

—Exactamente. Este año obtuvieron dos de las seis medallas de oro concedidas.

—¿Se sabe si se cerró ya el plazo de inscripción para el crucero mediterráneo por el Egeo, con motivo de la celebración del Congreso y Concurso de 1965? — J. R.

—No tenemos noticias sobre si se alcanzó la cifra mínima de inscripción para dar comienzo a su organización. Si lo desea, puede inscribirse, sin el menor compromiso, junto a los veinte españoles que lo han hecho hasta el momento.

—¿Podrá verse en España el programa que alquila la UNICA, del fondo de su Cinemateca? — J. MARTINEZ.

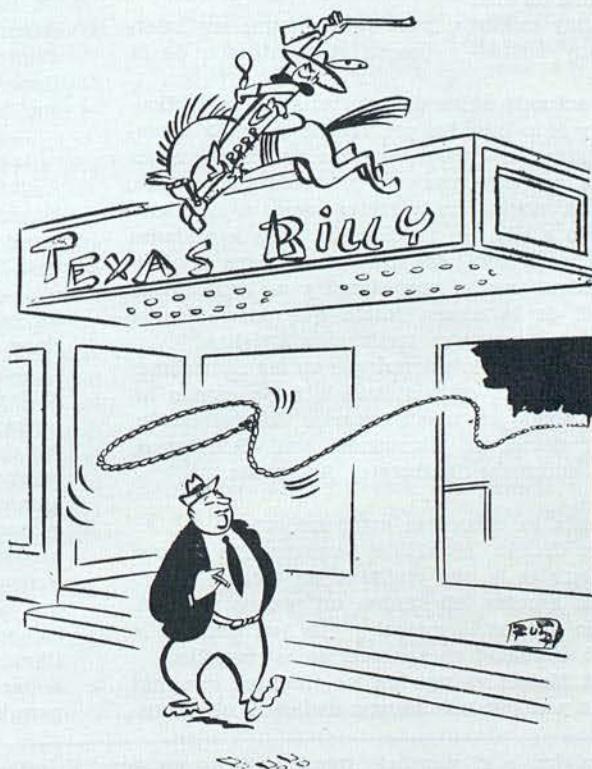
—Se trabaja en el asunto, pero esperamos un tiempo hasta que queden libres simultáneamente un par de dichos programas, a fin de poder recibir «dos en uno», fundiéndolos y eliminando de ellos los films españoles, que figuran precisamente por haber obtenido nuestro país tantos premios. Durante el

año pasado se alquilaron 43 semanas, y como nota curiosa podemos decirle que el programa mudo no fue solicitado.

—¿Se conocen las fechas del Concurso de la UNICA 1964? — F. S. E.

—Esta vez se invierte el orden de la anterior, precediendo el Congreso (16-19 de agosto) y siguiendo el Concurso (20-25 de agosto).

DELMIRO DE CARALT



(De Nebel Spalter)

HUMOR AJENO

LA ESPOSA DEL CINEISTA

realiza: M.ª A. Vilella
dirige: José Torrella

Rosa Serra de Font

La señora Font nos recibe, con su esposo, don Pedro Font Marçet, en su casa de Tarrasa, en el salón de proyecciones, y para ambientar más la entrevista nos pasan varias películas de gran calidad artística.

Además nos invitan a ver las restantes en las sesiones que los domingos por la tarde dedican a sus amistades.

La sala donde estamos es a la vez el centro de reunión de toda la familia.

—Aquí es donde pasamos la mayoría de nuestras horas libres —nos dice la señora Font.

Encima de la chimenea del hogar que da confort a la sala, y en todas partes, vemos el escudo del cineasta. El anagrama «Font-Films» cruzado por un celuloide. Están, además, las vitrinas con los premios obtenidos. El señor Font es el cineasta que ha obtenido mayor número de premios de primera categoría.

—Tal vez porque soy el que más películas presento —nos apunta con cierta ironía.

Empezamos a preguntar a doña Rosa:

—¿Desde cuándo lleva filmando su marido?

—Desde 1944 ó 1945. O sea que hace aproximadamente unos veinte años.

—¿Qué película de su marido le gusta más?

—Me gusta mucho la última que realizó, «El espantajo», pero por encima de todas me gusta «Marionetas». ¡Es tan sentimental!

La señora Font ayuda a su esposo interpretando los papeles de sus películas que más cuadran a su personalidad y, sin embargo, no se considera una cineasta.

—No he filmado nunca. Sólo ayudo en lo que puedo, cuando hay algún hueco en el reparto. El verdadero cineasta es mi marido. De no tener él esta afición es posible que yo no hubiera sabido nunca de ella.

Doña Rosa es muy modesta, pues sabemos que sus interpretaciones son muy buenas y poseen el difícil don de la naturalidad.

—Nunca había actuado antes de intervenir en las películas de mi marido, y si lo hice fue precisamente por la carencia de intérpretes femeninos para los films. Las mujeres, en especial las solteras, son algo reacias a intervenir en un film. Y tal vez ellas por sí mismas no lo fueran tanto si sus familias no las indujeran a ello. No sé si en las otras localidades ocurriría lo mismo, pero aquí, en Tarrasa, se sigue confundiendo el cine amateur con el profesional y se tiene miedo de intervenir en él de la misma forma que hace años se miraba con malos ojos cualquier inclinación artística.

La señora Font sigue explicándonos que en las filmaciones participa la familia entera (el matrimonio tiene cuatro hijos), ocupándose en donde son más necesarios (interpretación, luces, etc.) y, aún siendo las filmaciones tan «familiares», todavía les cuesta encontrar intérpretes femeninos.

Preguntamos:

—¿En qué película se encuentra usted mejor?

—Eso no puedo decirlo. Es difícil juzgarse uno mismo. Lo que sí puedo decir es lo que prefieren los demás: mi interpretación en «La espera». Me dieron un premio por ella, pero a veces pienso que no lo merecí y que tan sólo me lo concedieron por mi asiduidad en aparecer en la pantalla.

—El señor Font Marçet es uno de los cineastas que más años lleva filmando y el que más tiempo dedica al cine ama-



La señora Font en una de sus interpretaciones cinematográficas.
«Rojo y azul» (1954).

leur, sin escatimar horas, esfuerzos, dinero, preocupaciones, etcétera. Una afición que le consigue muchos honores, pero también muchos disgustos. ¿Qué opina de todo ello la señora Font?

—Es una forma de expansión para mi marido, como lo es para otros muchos. Algo de cuya idea se está perdiendo el significado. Antes el cine amateur era eso, amateur, sin más. Un noble y artístico propósito al que se dedicaban horas y esfuerzo con buenos y malos ratos. Ahora es distinto. El cine amateur es, para muchos, una palanca para el profesionalismo. Y es que, tal y como van las cosas, ya no se concibe que se «pierda» tanto para no ganar nada.

—¿Usted cree en esa pérdida?

—Desde luego que no.

—Su marido ha pasado muy malos ratos, especialmente después de un fallo de algún concurso. ¿Cómo reacciona usted ante estos fallos?

—Recurro a mi paciencia. Todos la necesitamos a veces.

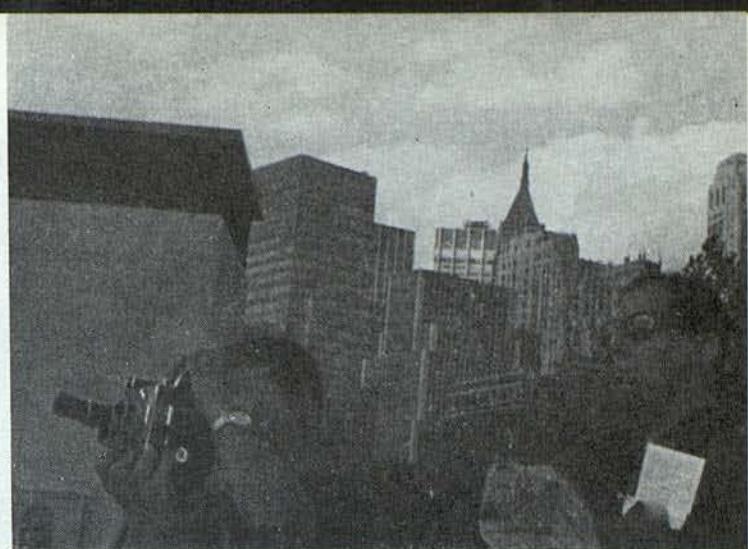
—Cree que su marido podría haberse ahorrado estos malos ratos y habérselos ahorrado a usted también, porque al fin y al cabo «no se gana nada»?

—Yo creo que se gana mucho. Entre otras cosas, el olvido de las verdaderas preocupaciones y acercarse, aunque sea de un modo modesto, al arte cinematográfico. Los malos momentos de mi marido son la prueba definitiva de su verdadera afición. Lo califican como uno de los verdaderos cineastas amateurs. Para él no existe el fin lucrativo. Una vez quisieron comprarnos una película y no la vendimos porque no somos profesionales. Ese es el verdadero espíritu del cine amateur y de todas las demás aficiones. Volcar el corazón en algo que nos da disgustos, eso sí, pero también enormes satisfacciones. Mi marido ha dicho muchas veces que no volvería a filmar jamás. También lo dice ahora, pero yo sé que volverá a hacerlo. Yo lo animo para que vuelva a coger la cámara, porque sé que cuando filma se siente más feliz.

La música y el montaje tienen mucho en común: misión de ambos es crear el ritmo y la atmósfera de la escena. — ALFRED HITCHCOCK.

Comentando el VIII Certamen de Excursiones y Reportajes

por Carlos Almirall



José L. Aixelà y José Alberto filmando «Mundos nuevos».

ALCANZAR la octava edición de un Certamen significa que el mismo ha adquirido una tradición y una solera que forzosamente han de repercutir en su contenido y así creemos que ha sido en el VIII Certamen de Excursiones y Reportajes, a través de cuyos films hemos visto desfilar la mayoría de los continentes del globo terráqueo y ello con una cuidada fotografía, un acertado montaje y bastante reflejo humano en la mayor parte los films presentados.

Así «Mundos nuevos» de J. L. Aixelà y José Alberto, la película más puntuada del Certamen y Primera Medalla en Excursiones, nos permitió visitar Canadá y Estados Unidos, partiendo de una originalísima presentación, ratificada en su fin, y de un excelente montaje que anula incluso los defectos propios del empleo de más de una cámara, con sus cambios de tonalidad cromática. Hay secuencias de evidente ritmo cinematográfico como las que nos exhiben todos los «hits» característicos de América ensuñados por el viajero del avión, y sabe alternar las descripciones de edificios con imágenes de auténtico valor humano, que muchas veces olvidan los cineastas que quieren hacernos evocar con sus films los países que recorrieron. Un excelente film que aún sería mejor si se le suprimieran las escenas del castillo canadiense.

Salvador Baldé con «III Touristes a France: París» nos hizo pasear nuevamente por la capital francesa tal como nos indica en su presentación oral, sin ningún alarde, pero con la seguridad del cineasta que sabe lo que debe hacer para guardar en su filmoteca un imperecedero recuerdo de sus viajes. Sin duda, esta continuidad que ofrece el film debió pesar en el ánimo del jurado para otorgarle una Segunda Medalla.

Turquía y otros puntos del Oriente Medio nos fueron ofrecidos por Conrado Torras a través de su cálida cromática que le da una destacada personalidad en la materia y permite al espectador deleitarse en este caso con inéditos paisajes y aun atrevidas secuencias del interior de las sinagogas, muy bien resueltas dadas las dificultades de toma. Ello, y asimismo el ambiente alcanzado en el aspecto humano, debían haber influido en el Jurado para mejorar la calificación dada a «Reculls turcs».

La rusticidad y el aspecto carpetovetónico de San Pedro Manrique (Soria) han sido hábilmente plasmados en «Fiestas sampedranas» de J. Alberich y también el Jurado debió apre-

ciar las múltiples dificultades que ofrecía la realización de un reportaje como el obtenido, para mejorar su calificación, a pesar de ser el mejor reportaje del Certamen con la Segunda Medalla conferida. Tanto en el paso del fuego, como en la participación de las móndidas, y aun en la propia carrera de caballos, la cámara halla preciosos encuadres que cuida de ambientar una muy adecuada banda sonora. Siendo el primer film rodado siguiendo las instrucciones de «OTRO CINE» en su sección «DONDE HAY ALGO QUE FILMAR» hemos de felicitar a su realizador y desear que cunda el ejemplo si nuestras modestas orientaciones han de hallar siempre tan acertados reflejos.

El cineasta Roig, de Málaga, nos ha sorprendido con «La más típica» por cuanto su reportaje sobre la Fiesta Mayor de Villafranca del Panadés alcanza un ritmo cinematográfico que le desconocíamos. Debe seguir por este camino, alargando algo más las secuencias, para mejor apreciar las mismas, y reduciendo en cambio los temas para no reiterar las mismas tomas desde diversos ángulos, y contaremos con un buen especialista en el reportaje, que sumará más galardones a la Tercera Medalla obtenida.

La nevada del día de Navidad de 1962 ha sido reiteradamente ofrecida como base de las realizaciones de nuestros cineastas, pero sin duda «Nieve», de Jesús Martínez, merecía destacar con su Tercera Medalla por cuanto también hay calor humano en sus encuadres, algunos de ellos muy bien conseguidos dentro de la dificultad de toma que los propios elementos ofrecían.

Del resto de participantes, sin duda el Jurado apreció también la justeza del movimiento de cámara en la excursión «Aeronáutica», de J. Angulo, y el acierto de presentación de los diversos temas montañeros en «Reculls de muntanya», de E. Sabaté, mientras dejaba en el olvido a otros films que, como «Sombreros», «Moles», «L'encis d'Andorra», etc., aun a pesar de contener ciertos aspectos interesantes en su conjunto, resultan films híbridos para acudir a un Certamen como el que nos ocupa, que dentro de los valores cinematográficos calibra asimismo el interés del reportaje o de la excursión que se evoca. Es un aspecto que no debe ser olvidado para quienes en lo sucesivo presenten sus obras a este Certamen que cada año, como en el presente, nos ha de permitir dar la vuelta al mundo sin movernos de nuestra Sala de Actos.

La música no debe olvidar que, en el cine, su carácter de fenómeno sonoro pesa más que su aspecto intelectual o metafísico. — MAURICE JAUBERT.



Da-Lite Silver-Lite

con sus nuevas características:

- resistente al fuego y hongo
- visión clara de imágenes en habitaciones con claridad
- visión angular perfecta
- inarrugable — con dispositivo especial para su tensado
- despliegue automático del trípode
- lenticular
- metalizada

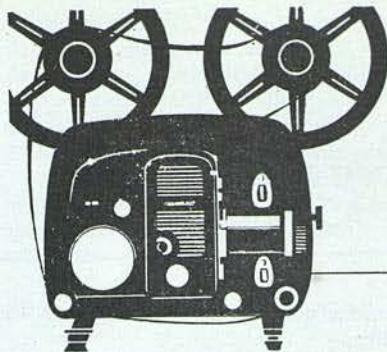
tamaños: 100 x 100 y 125 x 125 cm.

representante

cineco

BORI Y FONTESTA, 11 - TELS. 250 84 43 - 250 84 44 - BARCELONA-6

Filmoteca
de Catalunya



DESDE LA CABINA



No, señores; esta vez no está en cabina un cineasta, pero si un cineasta. Podríamos decir que un cineasta es el que está detrás de la cámara tomanistas y un cineasta el que está delante. Pues bien, en este caso es José Ortiz de Zarate, conocido en nuestras pantallas como un buen actor de cine amateur, merecedor de figurar en nuestras páginas, y al que pregunto:

—¿Te gusta hacer cine?

—Como actor, sí.

—¿Cuántas películas llevas interpretadas?

—Unas ocho o nueve; no recuerdo exactamente.

—¿De cuál estás más satisfecho?

—De la película «Diálogo con el taxímetro», de Tomás Mallol.

—¿De las que has interpretado, hay alguna que se adapte a tu sensibilidad?

—No.

—¿Con cuántos «directores» has colaborado?

—Creo que son seis, por orden de interpretación: Feliu, Serra, Juyol, Contel, Mallol, Sabaté...

—¿De tus «directores», qué has de decir: han sido exigentes, simpáticos, «duros», nerviosos...?

—De todo un poco.

—¿Es difícil ser actor?

—Creo que sencillo, con identificación del personaje, ser

—¿Cómo ves el cine amateur?

ENTREVISTA RAPIDA

CON

JOSÉ ORTÍZ DE ZARATE

—Falto de guiones puramente amateurs, y la ejecución del film en el mismo sentido.

—¿Has filmado alguna vez?

—No.

—¿Te verías capaz de hacer una película?

—Sí.

—¿En caso de hacerla, en qué género: documental, argumento, fantasía...?

—En argumento.

—¿Por qué?

—Porque es el cine que siento.

—¿Te gusta el cine profesional?

—Sí, sobre todo en la interpretación.

—¿Crees tú que existe diferencia entre el cine profesional y el amateur?

—Sí, mucha. En el profesional existe la ventaja del doblaje y el recurso de la técnica, así como el guión especialmente escrito para cine profesional. Y el cine amateur es todo lo contrario: imagen, planificación y adaptación musical.

—¿Cuando lees nuestra revista OTRO CINE, ¿qué opinas de ella?

—La encuentro muy amena, pero creo (opinión particular) que tendría que dedicar más atención a explicar a los amantes del 7.º bis, la forma de conseguir hacer cine amateur.

—¿Cuando trabajas en un film, te adaptas plenamente al papel del guión o improvisas según el personaje que interpretas?

—Además de estudiarme el personaje, en el momento del rodaje hago alguna improvisación.

—En el reparto de una película, ¿cuál es el personaje que te gustaría interpretar?

—El de un actor de carácter.

—Pues atención, «directores», a ver a quien se le ocurre un guión para un actor de carácter... y buena suerte.

SABATE

DE LA CELEBRACION DE SAN BOSCO



Grupo de cineastas reunidos ante el Templo del Tibidabo para celebrar la festividad del Patrono de la cinematografía.

Hay dos clases de música: la música de los sonidos y la de la luz, que no es sino el cine. — ABEL GANCE.

Última hora técnica

por J. Angulo

PROYECTOR BEAULIEU PA8

La conocida firma francesa Beaulieu ha lanzado recientemente un nuevo proyector de 8 mm., de líneas modernas y carga automática.

Su motor, de tipo sincrónico y sumamente silencioso, garantiza una marcha estable a las velocidades de 18 y 24 imágenes por segundo. Dispone también de marcha atrás a las dos velocidades indicadas. Puede conectarse a las tensiones de 100, 110, 120, 130, 145, 200 y 240 voltios, estando dotado de voltímetro de control, aparato de medida éste del que están desprovistos la inmensa mayoría de los proyectores del mercado.

El arrastre es mediante doble uña, de rápido descenso, lo que reduce el tiempo muerto entre cada dos imágenes, proporcionando una mayor luminosidad. Dispositivo de encuadre especial para marcha atrás, que corrige por sí mismo el desenquadre que se produce siempre cuando a un proyector se le hace marchar hacia atrás.

La iluminación es a bajo voltaje, mediante lámpara de 8 voltios 50 vatios. El objetivo, muy luminoso, es un Cinestar N3, de la firma Barroist Berthiot, de abertura f.1,1 y 20 mm.



De acuerdo con las tendencias actuales, el enhebrado del film es automático. La luz de sala es de apagado simultáneo con el encendido de la lámpara de proyección. Ventilador a turbina, de clevada refrigeración. Botón de mando único. Inclinación horizontal y vertical. Obturador montado sobre cojinetes a bolas. Detalle del que tampoco todos los proyectores están dotados. El arrastre de la bobina receptora, así como el rebobinado se efectúa sin correas, muelles, ni ninguno de los recursos típicos. El sistema consiste en un rodillo de goma sobre el que se apoya la circunferencia exterior de las bobinas. Como dicho rodillo gira constantemente, por frotación arrastra la bobina. Con ello se evitan tirones a la película.

Tiene también un dispositivo para la sincronización con cin-

ta magnetofónica. Las medidas del proyector son: 24 x 27,5 x 13,5 cms. y su peso 7,200 kg.

CHINON ZOOM 8

Fabricada por la firma Saushin Co. Ltda., de Tokio, hace su aparición en el mercado una nueva cámara japonesa de 8 mm.

Este tomavistas, de airoas líneas, y dotado de una empuñadura con carácter permanente, pues forma parte del cuerpo



del mismo, está equipado con un objetivo zoom de luminosidad f. 1,8 y variación de focales de 9,5 a 30 mm.

La cámara es automática, ajustándose por sí misma la abertura del diafragma, pudiendo regularse para sensibilidades comprendidas entre 11 y 17 DIN ó 10 y 40 ASA. El visor es reflex, con lo que se descarta el problema del paralaje.

El arrastre es eléctrico, mediante motor alimentado por 4 pilas de 1,5 voltios. La cámara está provista de un dispositivo para controlar el estado de carga de las baterías. Velocidad a 16 imágenes por segundo. Como accesorio puede acoplársele un mando a distancia.

La Chinon, que es de reducidas dimensiones — 10,8 x 5,5 x 2,1 cms. —, pesa apenas 1 kg.

NUEVO ZOOM PAILLARD

De la acreditada casa Paillard es el nuevo objetivo Kern, de proyección que asomamos a estas páginas.



Se trata de un Zoom, de luminosidad f. 1.3 y variación de focales de 12, 5 a 25 mm. Está destinado a los proyectores de 8 mm. y puede afirmarse que es el Zoom de proyección más gran angular que existe, ya que los conocidos hasta ahora llegan apenas a los 15 mm. de focal mínima. A 4 metros de distancia da una pantalla de 1,50 metros de base.

Esta nueva óptica está compuesta de 12 lentes y va marcada con la característica «Hi-fi», lo que garantiza que a cada focal que se emplea da la calidad de un objetivo fijo de alta fidelidad.

SUN-GUN SYLVANIA AUTONOMO

La firma americana Sylvania, una de las creadoras de las revolucionarias lámparas de cuarzo yodado, y hoy día la principal productora de las mismas, ha lanzado un sensacional equipo de iluminación autónomo, que vendrá a llenar un hue-



co importante que el amateur e incluso el profesional encontraban muchas veces en su actividad.

Se trata de una nueva antorcha, equipada con lámpara de cuarzo, que igual puede adoptar la forma de la que aparece en el grabado, que ser de mango con zapata sobre la que montar la cámara.

Lo realmente revolucionario y sensacional del equipo que presenta Sylvania, es que la lámpara de cuarzo va alimentada por un acumulador portátil, el cual a su vez es recargable.

Con este equipo el aficionado no tiene fronteras, ya que con la autonomía que le permite el acumulador, puede filmar sujetos que antes le estaban vedados por la falta de luz o dificultad de iluminación.

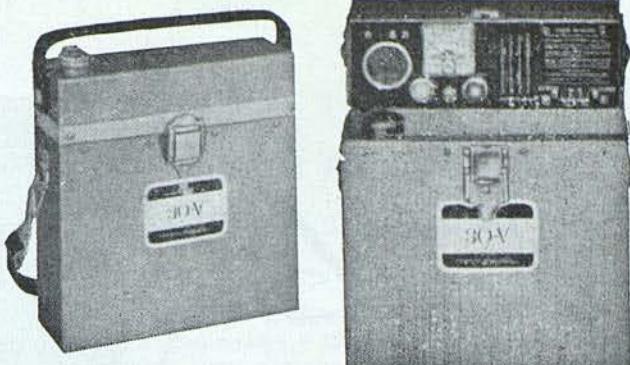
Las características técnicas más destacables del nuevo ingenio son las siguientes:

La lámpara de cuarzo yodado, es una DXM, que trabaja a 30 voltios con un consumo de 250 vatios, dando una temperatura de color de 3.400° Kelvin, lo que permite filmar correctamente con película luz artificial tipo A. La emisión lumínosa es de 20.000 bujías en el foco central, lo que viene a equivaler a la potencia actínica de dos lámparas sobrevoltadas de 500 vatios.

Ello significa, como el lector podrá apreciar, que el aficionado dispone de una fuente de luz de apreciable potencia, suficiente y sobrada para la mayoría de las tomas, además de la temperatura de color correcta y adecuada.

La duración de la lámpara es de unas 12 horas, es decir, la corriente en las lámparas halógenas de cuarzo, contra las 2 horas de vida de las lámparas sobrevoltadas ordinarias.

El acumulador permite un tiempo de funcionamiento de



la lámpara de 30 minutos cuando se filma con película en blanco y negro y de 20 minutos con película de color.

Una vez agotada la carga del acumulador, que es del tipo de níquel-cadmio, puede recargarse con la dinamo especial que figura en el equipo, en 6 horas y media. La dinamo se conecta a corriente alterna y tiene dos funcionamientos: carga rápida y carga continua lenta. Un voltímetro, con el que va equipada, permite la lectura inmediata del voltaje del acumulador en cualquier momento. El aparato se desconecta automáticamente para evitar las sobrecargas, siempre perjudiciales para el acumulador.

El acumulador, especialmente diseñado para Sylvania por Frezzolini —el mejor constructor del mundo de este tipo de baterías—, es de níquel-cadmio y de 30 voltios. El voltímetro de que está dotado permite en todo momento conocer rápidamente el estado del acumulador.

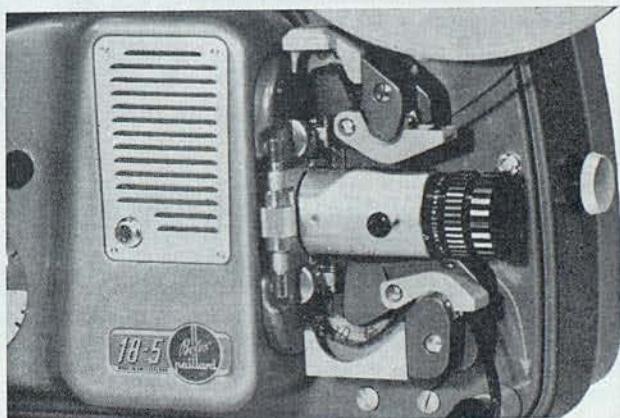
El peso del equipo completo no llega a los 8 kgs. y las dimensiones del estuche conteniendo la fuente de alimentación y la dinamo para su recarga son: 22,5 x 21 x 7,5 cms. El cordón de alimentación a la lámpara de cuarzo desde el acumulador, es de 2 metros.

Los grabados muestran la utilización del equipo y el estuche que contiene el acumulador con la dinamo para su recarga, cerrado y abierto, respectivamente.

PROYECTOR PAILLARD 18/5 AUTOMATIC

El proyector Paillard 18/5, de cuya aparición ya dimos cuenta en su día, se fabrica ahora con una novedad interesante: el original e inédito dispositivo de carga automática de que está dotado, el cual no castiga en absoluto la película durante la proyección, presentando la particularidad de que en todo momento puede paralizarse la misma y recargar el proyector manualmente.

Esta posibilidad es muy apreciable en caso de una interrupción en la proyección o de quererse visionar únicamente una parte del film.





DANIS

FILME CON GEVACOLOR

Gevacolor R5
Cine Reversal Film, para utilizar
con luz de día.

Gevacolor R3
Cine Reversal Film para utilizar
con luz artificial.

GEVAERT

ENVIE PARA REVELAR SUS FILMS IMPRESIONADOS A :
GEVAERT ESPAÑOLA, S. A. Buenos Aires, 48 - Barcelona



Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

NUESTRAS SESIONES EN EL MES DE ENERO. — Terminadas las sesiones de calificación del VIII Certamen de Excursiones y Reportajes, y tras el paréntesis de las fiestas de Navidad y Año Nuevo, se reemprendieron en nuestra Sala de Actos las habituales sesiones de los miércoles por la tarde, precisamente con una sesión dedicada a los films galardonados en el citado Certamen. Fueron del agrado del público, según acreditaron los nutridos aplausos, las relaciones de Jesús Martínez: «Nieve», Salvador Baldé: «III Touristes a France: París»; J. Alberich: «Fiestas sampedranas» y principalmente la película más puntuada del Certamen: «Mundos nuevos» de José Luis Aixelá y José Alberto.

Al siguiente miércoles, Jesús Angulo, con su proverbial competencia y amabilidad, nos ofreció una interesantísima charla sobre «Novedades técnicas del último minuto», que fue lástima no fuera seguida por más numerosa concurrencia, pues en verdad los asistentes salieron complacidos y solicitaron se repitieran con más frecuencia estas charlas de nuestro colaborador, que amplía y comenta cuanto ya ha ido publicando en nuestras páginas.

Finalmente, el último mes de enero fue dedicado a la «Comática del film en color», actuando de coloquiantes al alimón Jesús Angulo y Carlos Almirall, para comentar con el público asistente —más escaso que de costumbre sin duda pendiente del partido de fútbol que pasaba la TV.— el film «Agua fresca» premio de color del Concurso Nacional de 1948 obtenido por Pedro Font, y «Las Ramblas» de José M. Ramón y Federico Ferrando, ganadores del premio de color del Concurso Nacional de 1959.

LA TRADICIONAL CONMEMORACION DE SAN JUAN BOSCO. — En contraste con el pasado año en que la nieve imposibilitó el desplazamiento de los cineastas al Tibidabo, y sólo Delmiro de Caralt y su esposa desafilaron los elementos y se posaron a los pies de la imagen del Santo Patron de la Cinematografía, el pasado día 2 de febrero — un domingo de anticipada primavera — reunió en la cumbre del Tibidabo a un buen número de cineastas que al final de la misa en sufragio de los cineastas fallecidos besaron respetuosamente la reliquia del Santo y luego se trasladaron en caravana automovilística hasta el Restaurante de los Cuatro Caminos donde reinó el compañerismo en el ya tradicional ágape de confraternidad.

TRIUNFO DE BARCELONA EN MULHOUSE

Durante la XVI Semana Internacional de Cinema Amateur de Mulhouse, celebrada el pasado mes de noviembre, la Sección de Cinema Amateur del CEC se clasificó en tercer lugar con un total de 144'50 puntos. La representación barcelonesa la ostentaba Juan Pruna con sus films «El paraguas» y «Nosotros y las manzanas», que alcanzaron un gran éxito. Acerca de «El paraguas», leemos en el periódico «L'Alsace» del 19 de noviembre de 1963 las siguientes palabras: «...El tema no es nuevo, pero el realizador, que acredita su sólida calidad de técnico y de director de actores, expresa con habilidad los sentimientos que viven los dos protagonistas». Nuestra cordial enhorabuena a Pruna, que ha logrado para la Sección del CEC tan importante galardón.

ANTOLOGIA DE CINE AMATEUR EN VICH

Para conmemorar su centésima sesión de cinefórum, el Cine Club Vich celebró el pasado 30 de noviembre una sesión antológica de cine amateur. La referida sesión tuvo lugar en el cine «Canigó» y los films proyectados fueron los siguientes: «Repórter mecánico», de Delmiro de Caralt; «La cámara soñadora», de Juan Llobet; «El campeón», de José

Castellort; «Porta closa», de Enrique Fité; «Profecía cumplida», de Juan Olivé; «Zea Mays», de Felipe Sagués; «Nosotros y las manzanas», de Juan Pruna, y «El espartano», de Pedro Font.

Finalizada la sesión, y como recuerdo de la misma, fue entregada a cada uno de los autores una artística reproducción de los antiguos retablos del museo de Vich. En nombre de los cineastas dio las gracias don Juan Olivé, quien puso de manifiesto la magnífica labor artística y cultural del Cine Club Vich al alcanzar tan elevado número de sesiones.

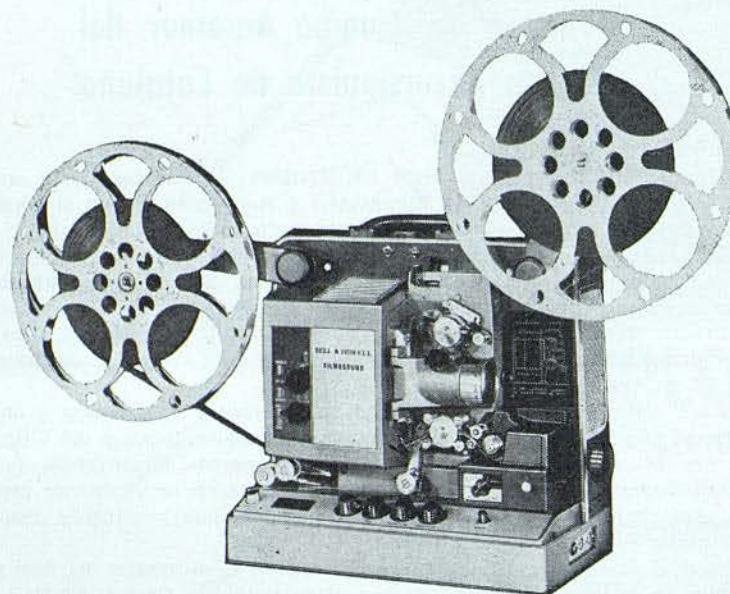
LOS «AMIGOS DE LOS MUSEOS», AMIGOS DEL CINE AMATEUR

Organizada por tan prestigiosa entidad, tuvo lugar en el Colegio de Arquitectos una sesión de cine amateur, que fue presentada por el presidente de la misma, vizconde de Güell. El programa lo constituyeron los siguientes films: «La guitarra» y «Juguetes olvidados», de Emilia M. de Olivé; «La UNICA en Viena» e «Invierno en la ciudad», de Juan Olivé, y «Dalí-Port Lligat» y «Capri», de José Mestres.

No podemos por menos de celebrar que los «Amigos de los Museos», de tanta raigambre en Barcelona, se hayan constituido por una vez en amigos del cine amateur.



Los nuevos modelos "FILMOSOUND" de 16 mm.



Modelo 642:

Sonido óptico, lámpara de proyección de 1000 W objetivo P/1.4 de 51 mm. amplificador de 15 W., altavoz incorporado de 6", dos velocidades de proyección, sonora y muda, marcha atrás y imagen por imagen. Brazos portabobinas incorporados, transmisión por engranajes. Funciona con corriente alterna de 200 a 250 V. 50 periodos.

Modelo 643:

Sonido óptico y magnético, de características semejantes al modelo 642, comportando, además, cabeza de sonido magnético que permite pasar tres tipos de banda magnética.

Modelo 644:

Sonido óptico, magnético y grabador de sonido, de características semejante al modelo 643 y comportando, además, grabador de sonido magnético, con su correspondiente micrófono.

Todos los modelos citados pueden ir equipados, sobre demanda, con lámpara de proyección de 750 W. o de 1.200 W.

Bell & Howell

MODELO "266" Tipo EXLY

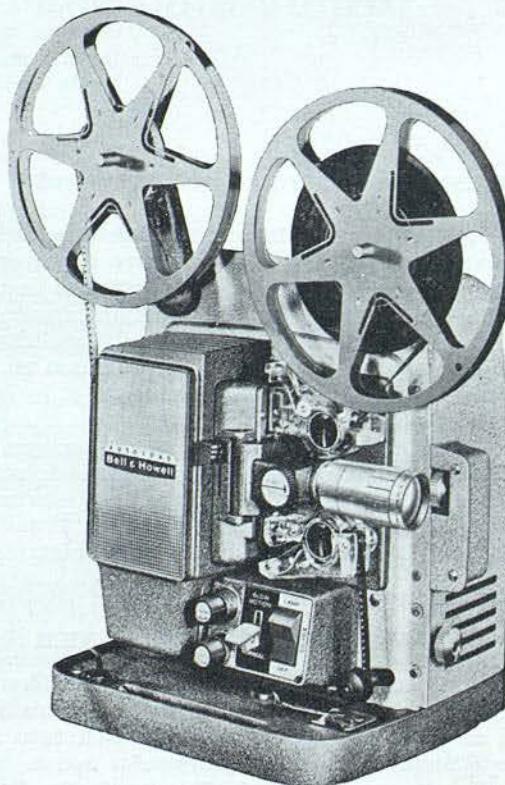
- Proyector 8 mm. con enhebrado automático de la película.
- Proyección lenta instantánea.
- Tres posiciones de proyección: normal, vista fija, y marcha atrás.
- Lámpara "Dichroic" de bajo voltaje.
- Motor silencioso.
- Objetivo Zoom Filmovare graduable, 17 a 27 mm.

Distribuidores exclusivos:

maquinaria cinematográfica, s. a.

Badal, 81

BARCELONA



UN PRECIADO GALARDON A DOS CINEISTAS AFORTUNADOS

Los cineistas afortunados a que se hace referencia son los señores Jesús Angulo y Antonio Antich, autores del celebrado film «¡Aquí, Bomberos...!», proyectado ya cerca de cien veces en distintos centros de la región catalana.

El preciado galardón consiste en haberseles otorgado, por sus méritos contraídos con el film aludido, las Medallas de Honor y Diploma del Cuerpo de Salvamento y Extinción de Incendios, cuyas insignias les fueron impuestas por el Alcalde de la ciudad el pasado 29 de noviembre, tras un largo proceso de tramitación. En efecto, fue el Cuerpo de Bomberos quien, agradecido, propuso al Ayuntamiento la concesión de dichas recompensas, donde el pleno municipal aprobó el oportuno expediente, que luego fue tramitado por las autoridades y Ministerio correspondiente.

El hecho es más de destacar cuanto que se trata de una de las más importantes recompensas oficiales que han obte-



nido cineistas amateurs españoles. Del acto, que fue recogido en su día por prensa, radio y televisión, ofrecemos un documento gráfico. Nuestra más cordial enhorabuena a los amigos Angulo y Antich por la alta distinción de que han sido objeto, y nuestros mejores votos para que su película siga cosechando los éxitos que se merece.

LOS PREMIOS DE LA AGRUPACION FOTOGRAFICA

La Agrupación Fotográfica de Cataluña presentó el pasado diciembre los films premiados en su IX Concurso Social de Cinema Amateur en la sala de proyecciones del Instituto Francés de Barcelona, constituyendo un claro éxito su programa.

Este estaba formado por los siguientes films: «Amanecer en el estanque», de Jesús Martínez; «Somni d'un dia d'estiu», de Manuel Isart; «Carretera 153», de Santiago Vila; «El niño y el jabón», de Domingo Vila; «El hongomaníaco», de Jesús Martínez; «Mástiles», de Tomás Mallol; «Patum», de Juan Capdevila; «Teatro de polichinelas», de Emilia M. de Olivé, y «Fonts de Roma», de Conrado Torras.

LA BOLSA Y EL CINE

El día de Nuestra Señora de la Esperanza, celebra la Bolsa de Barcelona su fiesta patronal. Y como no todo ha de quedarse en cotizaciones y dividendos, los bolsistas tuvieron la feliz iniciativa de celebrar una sesión extraordinaria de cine amateur, que tuvo lugar en el Salón de Liquidación del Banco de España. Particularidad de la citada sesión fue su carácter monográfico, puesto que estuvo dedicada a la obra del cineasta Juan Olivé, cuya significación dentro del campo del cine amateur barcelonés fue destacada en acertadas frases en el programa de la sesión, en las que se destacaba su dedicación al tema ciudadano.

El programa lo constituyeron los siguientes films: «Invierno en la ciudad», «Perfil del Parque Zoológico de Barcelona», «Somnium» y «Profecía cumplida». Dichas películas fueron presentadas por su propio autor, que fue muy felicitado.

PAZ EN LA TIERRA Y CINE AMATEUR

Con motivo de la campaña «Paz en la tierra» promovida en las pasadas Navidades por la Obra de Cultura Popular de la Dirección General de Información, en Barcelona tuvo lugar la exposición «Cien años de pesebrismo» en los amplios salones del Tinell. En el curso de dicha exposición, y bajo los auspicios de la Delegación en Barcelona del Ministerio de Información y Turismo, se realizaron tres sesiones de cine amateur, los días 21 y 28 de diciembre y 2 de enero. El programa lo constituyan los films «Non serviat», de Felipe Sagüés, e «Invierno en la ciudad», de Juan Olivé, y fue completado con unos documentales de tema navideño gentilmente cedidos por los consulados de Alemania y Canadá.

POETAS Y CINEISTAS, EN LOOR A MONTserrat

El Centro Social Católico de Tarrasa, con motivo de la fiesta de la Purísima Concepción, desarrolló un nutrido programa de actos, entre los cuales destacó la sesión que corrió a cargo del ilustre poeta Octavio Saltor, que desarrolló el tema, en conferencia pública, «Montserrat, altar mayor de Catalunya». El interés que tenemos desde estas páginas para reseñar este acto estriba en el hecho de que las inspiradas palabras del señor Saltor fueron ilustradas luego con un film alusivo, obra del cineasta Manuel Isart Subirachs. He aquí cómo en pos de un tema tan entrañable se hermanaron la poesía y el cine.

► TALLER MECANICO, FABRICACION DE

ACCESORIOS CINEMATOGRAFICOS DE

8, 9½, 16, 35, 70 m/ms.

REPARACION CINES

“JUCA”, BEAULIEU etc.

Juli

Julio Castells

FERLANDINA, 20
TEL. 231-07-39
BARCELONA

“COMPACT 8”

**su
proyector**



Capacidad de bobina: 120 m.

Carga automática

Mando por teclado

Paro sobre imagen

Marcha adelante y atrás

a velocidad regulable

Mecanismo particularmente silencioso

Lámpara de 8 v. 50 w.

Enterramiento metálico

Dimensiones reducidas: 25 x 18 x 14

distribuido por

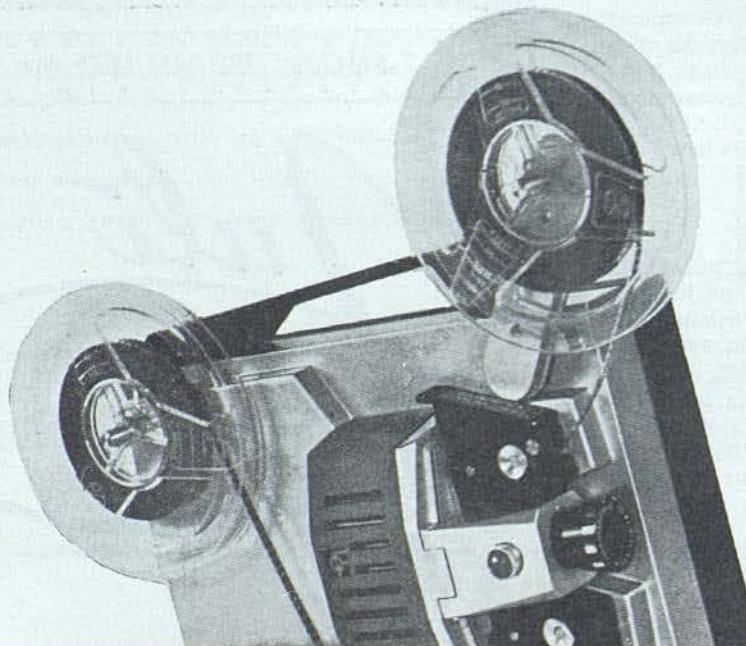
gaspar mampel

Avda. Generalísimo Franco, 497
Tel. 250 40 08 - BARCELONA-15

**el
proyector
del
hombre
moderno**

Infórmese en su
proveedor habitual

Quedará Vd. sorprendido
por su precio, actualmente
el menos caro
de los proyectores
de calidad.



CINE EN LA FIESTA DE SAN LUCAS

Las «Juventudes Musicales» y el Cine Club de Sabadell presentaron una sesión de cine amateur a cargo del cineasta sabadellense Juan Roig Girbau, con motivo de celebrar la Academia de Bellas Artes de aquella localidad la festividad de su patrono San Lucas.

El nutrido programa comprendió los siguientes films: «Cosas de novios», «Historias de suspense», «El gran día», «Mensaje de otra vida» y «Dosis mortal».

Durante el intermedio de la sesión, se presentó el pianista José M. Llorens con un pequeño programa Chopin, y otra particularidad de dichas fiestas fue la ofrenda de una corona de laurel en memoria del ilustre pintor sabadellense Juan Vila Puig, padre que fue de los conocidos cineastas Domingo y Santiago Vila.

NUTRIDA SESION AMATEUR EN GRANOLLERS

Organizada por la Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de las Escuelas Pías de Granollers, tuvo lugar en la vecina ciudad, a mediados de diciembre, un amplio programa de cine amateur, en el cual fueron proyectadas las siguientes películas, presentadas por Juan Olivé: «Un vals en la UNICA», «El autómata», «El paraguas» y «Nosotros y las manzanas», de Juan Pruna; «Invierno en la ciudad» y «Profecía cumplida», de Juan Olivé, y «Zea Mays», de Felipe Sagués.

CINE AMATEUR EN LA CAJA DE AHORROS

Coinciendo con la festividad de San Juan Bosco, Patrono de la Cinematografía, la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros celebró por doceava vez en esta fecha una sesión de cine amateur, que tradicionalmente viene organizando nuestro consocio Salvador Baldé, eficaz animador de las actividades cineísticas de la citada empresa. La característica de estas sesiones es que los films proyectados son todos obra de diversos empleados de la Caja, y así este año el programa escogido fue el siguiente: «Barcelona», de José Cañisá; «Fiestas de la Merced 1963», de Manuel Moneo; «Estampas familiares», de José Massip; «Visita al Zoo», de José Carreras; «Reyes», de Ricardo Ainslié; «Menorca», de Francisco Messegués y «Pintores a Mura», de Salvador Baldé. Decididamente, nos congratulamos de tan simpática iniciativa y esperamos que se vaya prolongando muchos años.

TAMBIEN EN BANCBAO CELEBRAN LA FESTIVIDAD

De modo análogo, y por el mismo motivo de la festividad del día, en el Club Bancoba se celebró una animada sesión de cine amateur con diversas obras de Felipe Sagués, José Mestres y Juan Olivé, que al término de la sesión recibieron un artístico recuerdo de la velada. Correspondió, en nombre de todos, el señor Olivé pronunciando unas palabras de gratitud.

EL PREMIO «CIUDAD DE BARCELONA», DESIERTO

Un jurado compuesto por los competentes cineastas León Doménech, Esteban Bassols, Jaume Picas y Felipe Sagués, bajo la presidencia del concejal don Pablo Roig Giralt, y actuando de secretario don Juan Ignacio Bermejo Gironés, declaró desierto el Premio de cine amateur «Ciudad de Barcelona». Esperemos que el año próximo haya más suerte.

El mismo jurado otorgó el premio correspondiente al cine profesional al film de Francisco Rovira-Beleta «Los Tarantos». Nuestra enhorabuena al afortunado cineasta barcelonés.

BOLSIN DEL CINEISTA

DEMANDAS

—Para mi uso particular, busco películas de 16 mm., usadas, en blanco y negro o color, de corridas de toros. Dírlas a: Gerhard Conrad. Ebertallee 266. Hamburg - Gr. Flottbek. Alemania.

—Apasionado de las corridas de toros, poseo bibliografía, pasodobles, etc., pero ningún film. Desearía uno o varios fragmentos o films enteros, en 8 mm., agradeciendo información sobre detalles, si es posible: fecha corrida, plaza, ganadería, torero, etc. Dispuesto a recibir original en 8 o 16 para copiar o reducir. Dírlas a: Peter Brown. 18 Sunfield Drive. Stanningley Pudsey. Yorkshire. Inglaterra.

OFERTAS

—Etiqueta para automóvil. Este adhesivo, creado por la UNICA para recaudar fondos para la Cinemateca u otros gastos de interés colectivo para todos los amateurs, se expende al precio de 50 pesetas y pueden adquirirla los socios de entidades cineísticas, sea directamente en ellas si previamente las han solicitado para repartir, sea en la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Son con dibujo en blanco sobre fondo azul, con el emblema de la UNICA y, además de la innegable facilidad de aparcamiento y de darse a conocer durante los Congresos, en todo momento del año, dentro y fuera de España, puede crear un contacto con otros cineastas que lo vean en el coche.

—La decana revista «Cine Amateur», de París, ha reaparecido, notablemente renovada, tras un lapsus de unos meses. Ofrece el envío gratuito de algunos números de propaganda, para captación de posibles suscriptores, a los nombres que se le indiquen de nuestros asociados, noticia que extendemos a cuantos cineastas nos lo soliciten, indicando nombre, dirección y entidad cineística a la que pertenezcan. Deseamos muchos años de vida a «Cine Amateur» y que, a la recíproca, nos facilite algún nombre de posibles amigos de «OTRO CINE» en su país.

UNA EXPOSICION ORIGINAL EN ZARAGOZA

Patrocinada por la Caja de Ahorros de Zaragoza, se ha celebrado en el Centro Mercantil una extraordinaria exposición, titulada «Abstracción Navideña», que se ha visto muy visitada por el público.

El grupo de artistas no imitativos aragoneses «Escuela de Zaragoza», unidos para combatir la incomprensión del arte, rindieron su tributo a la Navidad de 1963 por medio de «christmas», dibujos y películas en color con cerca de 500 trabajos.

En la misma sala de exposiciones se proyectaron a diario documentales y films de arte, teniendo como argumento y protagonistas a las obras con fondos musicales apropiados.

Es de observar cómo el público se compenetró y asimiló la obra abstracta, después de contemplar las películas «Las pinturas negras de Goya» y «Plástica», de Pellejero; «Sic semper», de Pomarón, y «Abstracción rítmico-formal», de Sesé (todos ellos del Cine Club Saracosta), basada esta última en los cuadros de Santamaría, Vera y Sahún, del ya citado grupo «Escuela de Zaragoza».



XXVII CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR

PLAZO DE INSCRIPCION: 1 DE ABRIL DE 1964

Se recuerda a los posibles concursantes, que este año el Concurso Nacional queda abierto a todos los cineastas, sin limitación alguna. Al Concurso pueden concorrir indistintamente films de 16, 9'5 y 8 mm., procedentes de cualquier lugar del país.

El plazo de inscripción termina el día 1 de abril a las 20 horas, y las películas presentadas deben ir acompañadas del «Sobre modelo oficial de participación» que facilita la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del C. E. C., a quien asimismo pueden solicitarse las bases completas para dicho Concurso.

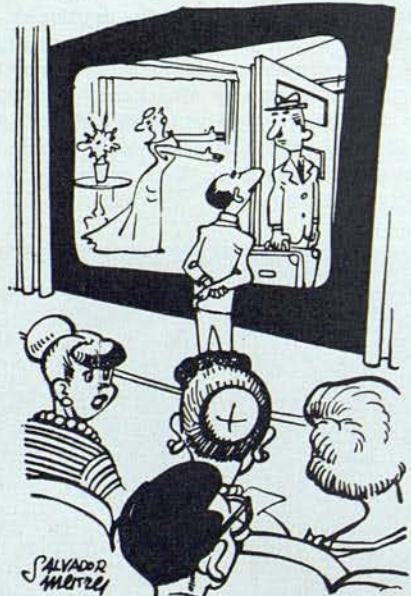
Los derechos de inscripción de films concursantes son de 60 ptas. para los socios de la aludida Sección, y de 100 ptas. para los no socios.

La entrega de films deberá hacerse inexcusadamente hasta el día 22 de abril a las 20 horas.

ATENCION, CONCURSANTES

Esta Redacción agradecerá vivamente a los concursantes del XXVII Concurso Nacional que entreguen fotos de sus películas con destino al archivo de la Revista, para su publicación en las páginas de la misma.

Además, se les recuerda que con ello podrán optar al Premio especial a conceder a la mejor fotografía o colección de las mismas.



— ¡Vaya!.. Pepe ha vuelto a olvidarse las gafas.

DONDE PUEDO CONCURSAR

ESPAÑA

Concurso de cine infantil «Imagen y Sonido». — Para films de 8 mm., recreativos o educativos, destinados al público infantil. Presentación de films: 20 de mayo. Celebración: en junio. Organización: Casa Aixelá, Rambla Cataluña, 13. Barcelona.

EXTRANJERO

Festival Internacional de Belgrado. — Para films de 8 y 16 mm., en blanco y negro y color. Fecha de inscripción: 10 de abril. Fecha entrega films: 1 de mayo. Celebración: del 22 al 24 de mayo de 1964. Cada concursante puede presentar cuatro films como máximo. Dirección: Bulevar Revolucije, 44 Beograd (Yugoslavia).

II Festival Internacional de Rolle. — Para films de 16 y 8 mm. mudos o sonoros, en blanco y negro o color. Presentación de films: 15 de marzo. Celebración: del 21 al 26 de abril. Secretaría: Chateau d'Echandens près Lausanne (Suiza).

V Festival Internacional del Film de Flores y Jardines. — Para profesionales y amateurs, en 35 y 16 mm., mudos o sonoros, blanco y negro o color. Tema: «Las flores y los jardines». Plazo de inscripción: 31 de marzo. Presentación de films: 30 de abril. Celebración: del 23 de mayo al 3 de junio. Secretaría: Vía del Teatro Romano, 17, Trieste (Italia).

IV Concurso Internacional de Tokio. — Para films de 16 y 8 mm., de menos de 20 y 15 minutos de duración, respectivamente. Presentación de films: 31 de agosto. Celebración: en noviembre. Secretaría: Kokusai Bunka Shinkokai, 1-55 Shiba Shirokane-Daimachi. Minato-ku. Tokio. (Japón).

Se recuerda a cuantas entidades organicen Concursos de Cine Amateur, nos comuniquen con la mayor antelación posible los datos principales de las bases por las que éstos se ríjan.

FLASH - BACK: BALANCE 63

(viene de la página 23)

fectos inherentes a su primera obra, cabe citar especialmente la inspiración de Manuel Summers en «Del rosa... al amarillo» y de Jorge Grau en «Noche de verano» por una parte, y la seguridad y aplomo de nuestro colaborador (y no le doy cobia alguna) Francisco Pérez-Dolz en «A tiro limpio», por otra.

Después, los «reprises». Muy acertados, por ejemplo, los de «La diligencia», «Duelo al sol», «Una noche en la ópera» o «Yo confieso». No tanto, los de Disney o «¡Qué bello es vivir!».

En resumen, que he procurado citar todo cuanto creo hubo de interesante en el pasado año. Películas con enseñanza para el amateur, en uno u otro sentido, ante las cuales apenas he podido detenerme por el consabido problema de espacio. Sin embargo, creo que sobre esta pauta, cualquier amateur jicioso y atento podrá descubrir muchas cosas recordando las películas que he citado o volviéndolas a ver con espíritu crítico. Si así fuera, me alegraría sinceramente de haberle hecho tal servicio y de haber acatado las órdenes del redactor-jefe.

JOTERRE

Filmoteca
de Catalunya

FAIRCHILD

CAMERA AND INSTRUMENT CORPORATION



En las íntimas fiestas familiares, esta CAMARA SONORA "ZOOM" de 8 m/m. le dará a usted y a los suyos, la intensa emoción de "VERLOS Y OIRLOS" Con una cámara "MUDA" puede usted verlos...

Solamente "FAIRCHILD" sincroniza automáticamente la imagen y el "SONIDO"

DISTRIBUDOR:

Construcciones Radio Electro Mecánicas, S. A.

Carretera de Vich, 235-237 - MANRESA

Avenida José Antonio, 31, 4º, D.º 5 - MADRID (13)

Kodachrome II

de 8 y 16 mm.

película insuperable para el cine amateur

da colores luminosos, brillantes, limpios

de una gran fidelidad de colorido y sorprendente nitidez de imagen.
Es la película reversible de color más popular y usada en el mundo.



Su perfección es tal que sirve como patrón y modelo de comparación de los demás tipos de películas similares.

Cuando usted filme con la película KODACHROME II conseguirá:

colores más fieles

imágenes más nítidas

mayor profundidad de campo

más detalle en las sombras

Pida a su proveedor
película
KODACHROME II

Kodak

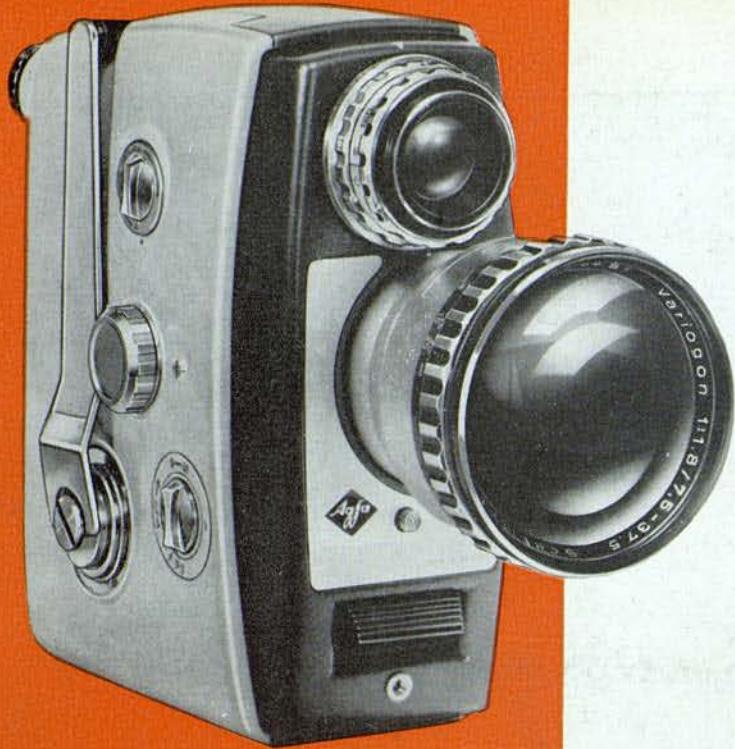
Filmoteca
de Catalunya

METRO-GOLDWYN-MAYER PRESENTA

PAUL NEWMAN



MOVEX REFLEX AGFA



La motocámara de categoría superior. Objetivo variable Zoom - Variogon 1:1,8 con extrema distancia focal desde 7,5 hasta 37,5 mm. Visor reflex, amplio y claro. Automatismo integral con control del diafragma en el visor. Rápido cambio de la película. Mecanismo de transporte con paso de 10 m. de película.

Técnica-
mente
perfecta

La nueva película estrecha 8 mm de máxima nitidez, luminosa, rojo brillante, azul vigoroso, amarillo saturado, verde natural, gran margen de exposición, grano extraordinariamente fino. AGFACOLOR CT 13 Tipo S