

otro cine

AÑO XX N.º 107 · MARZO ABRIL 1971



13 cms.

La nueva BOLEX 7'5 Macrozoom

FILMA DESDE 13 CMS. A INFINITO SIN NECESIDAD DE LENTES ADICIONALES

Con la nueva y asequible BOLEX pueden realizarse películas perfectamente preparadas para la proyección, ya que durante el rodaje pueden ser incorporados los títulos y los trucos que con otras cámaras resultaría, si no imposible, al menos muy difícil de llevar a cabo. Esta gran ventaja se debe al accesorio especial MULTITRIX, entregado junto con el tomavistas, que permite filmar letreros, postales, diapositivas, etc. gracias al sensacional objetivo Macrozoom, que opera con perfecta nitidez y definición a partir de 13 cms., con lo que primeros planos de flores, mariposas y mil objetos de escasas dimensiones producen un tremendo impacto en la pantalla, ya que el Macrozoom reproduce en la película un campo mínimo de 53x40 mm.

Asimismo, la distancia focal de 7'5 actúa de genuino granangular, siendo su uso indicadísimo en pequeños locales, callejones estrechos y lugares de reducido espacio.

BOLEX 7'5 Macrozoom, por su estudiado diseño y estructura, es la cámara ideal para llevar en la guantera del automóvil, en un bolso de señora o en la propia mano, como si fuera un libro.

Bolex precisión Suiza Paillard.



Solicite información detallada a su proveedor habitual o al Representante General para España:



GERMAN RAMÓN CORTÉS

Consejo de Ciento, 366
Teléfono 232 51 00
BARCELONA - 9

SIRVASE ENVIARME DOCUMENTACION SOBRE
BOLEX 7'5 Macrozoom

NOMBRE: _____

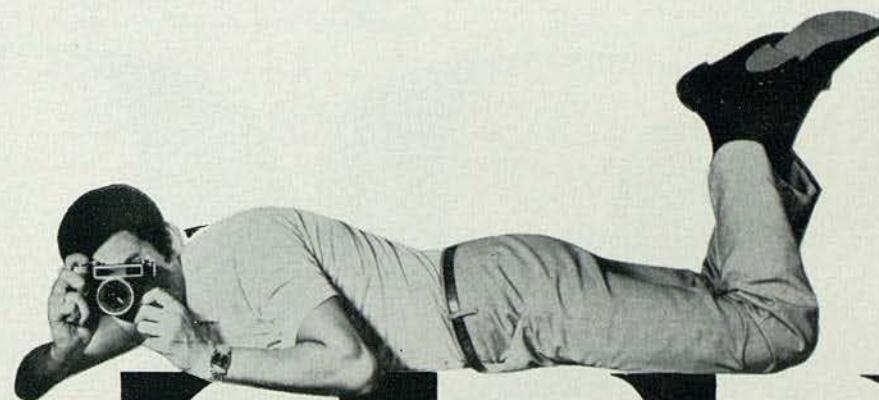
DOMICILIO: _____

POBLACION: _____

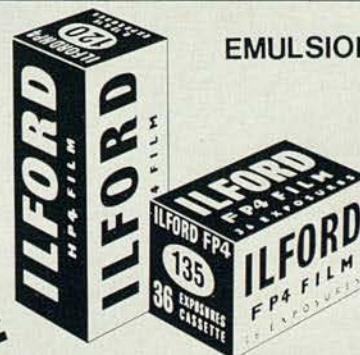
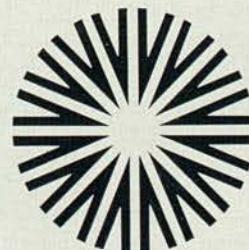
O. C.

Filmoteca
de Catalunya

EL "SECRETO"
DE SUS EXITOS
DESCANSA SOBRE
ILFORD



ILFORD



EMULSIONES: PAN-F•FP4•HP4•HPS

- ROLLO AFICIONADO
- PELICULA PLANA
- PELICULA DE PASO UNIVERSAL

ILFORD
CALIDAD INTERNACIONAL

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

S. E. DE PRODUCTOS FOTOGRAFICOS **VALCA**, S. A.

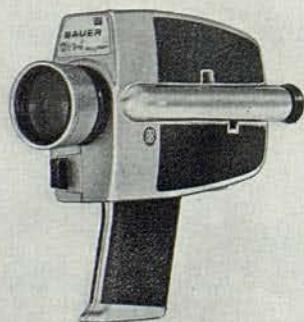
Filmoteca
de Catalunya



BAUER

super-8

fiel al progreso



Doña Pilar de Quadras de Caralt



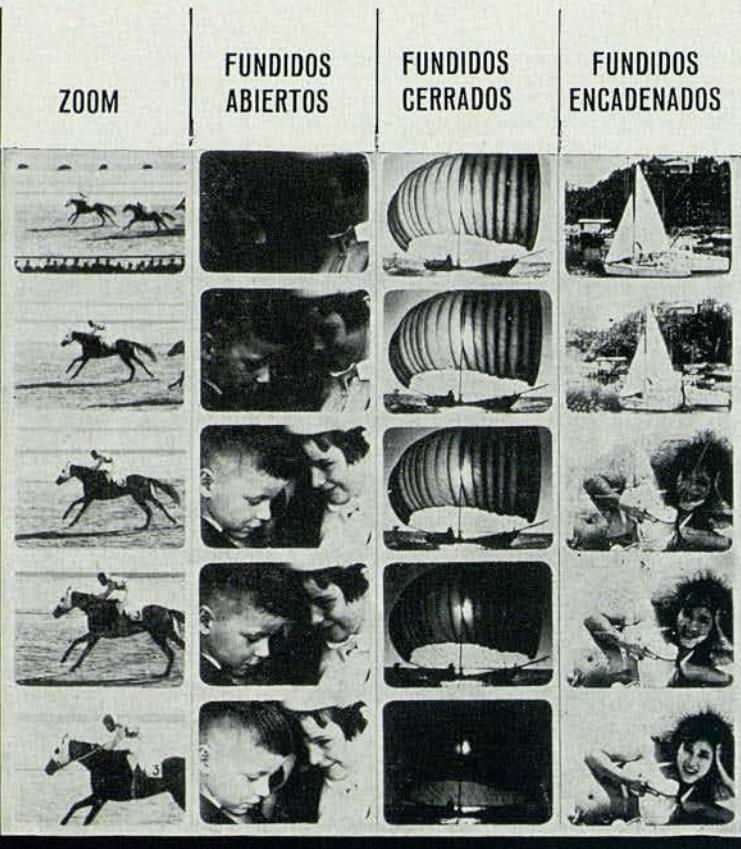
La dama cuyo nombre encabeza esta editorial, ha pasado a mejor vida. Cuando, en su entrevista para OTRO CINE, Asunción Vilella y luego Jesús Angulo al manifestar su gratitud en el homenaje que se le tributó hace dos años, apelaron a la señora de Caralt como «primera dama del cinema amateur», la expresión estaba justificada y no obedecía a meras razones de lisonja. Doña Pilar era la primera dama por la doble condición del tiempo y de su personalidad considerada en sí misma.

Fue sencilla y afable en su trato con las personas, cualidades que se manifestaron ya desde la fundación de la Entidad, en 1930, en cuya primera etapa asistía a todos los actos y proyecciones y colaboraba con cuanto la Junta de la Sección del CEC, le solicitaba. Mantuvo aquellas características hasta el final de su vida, si bien su presencia física fue reduciéndose y últimamente se limitaba a acompañarnos a los actos colectivos como las excursiones, sesiones públicas, misa de San Juan Bosco, repartos de premios, etc. Mientras pudo desplazarse, hasta 1967, asistió a los Congresos de la UNICA, donde mantenía el prestigio de las españolas y conservaba profundas amistades, demostradas ahora en la cariñosa emotividad de los pésames que se reciben. Fue una asidua lectora de OTRO CINE, que ahora pierde a una amiga y también una colaboradora fotográfica, si bien hoy muy reducida, pero que lo fue, muy intensiva, en la primera época de la revista.

Su labor filmica fue callada, pero todos los cineísta sabían que compartía con su esposo los éxitos que cosechaban, dada la compenetración que sostenían, desde el guión, la cámara cuando él actuaba en escena, los fondos musicales y las decisiones en el montaje, cuya mecánica realizaba. Puso ilusión en una obra íntegramente personal, pero quedó inacabada en 1936 y que, como explica una felicitación navideña suya, glosaba visualmente la canción de Magalí, del poema provenzal Mireia. Ya no en el anonimato, pues su nombre figura en el ex-libris de la Biblioteca del Cinema, puede considerarse copartícipe en la ingente labor creadora de esta Institución.

La buena amiga Pilar, que nos deja por decisión divina, siempre puso su afecto y simpatía a cuanto digna y espontáneamente se relacionara con el cinema amateur. Por ello nos sentimos afligidos y su recuerdo perdurará entre nosotros, no sólo como cineísta, sino también como barceloneses, pues en todo momento imprimió, sin ruido alguno, en todos sus actos, aquel sello barcelonés, tan señorrial, que deseamos prevalezca a través del tiempo. La Junta Directiva de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña y OTRO CINE reiteran a D. Delmiro de Caralt, en esta hora triste e inexorable, su sincera condolencia.

**4X ZOOM
ADEMAS
EFECTOS
PROFESIONALES**



AUTOMATICA Y MANUAL

PRESOR EN LA CAMARA
PARA UNA MAYOR NITIDEZ
DE IMAGEN

DOS VELOCIDADES

MARCHA ATRAS

OBTURADOR VARIABLE

FUNDIDOS ENCADENADOS

FUNDIDOS ABIERTOS

FUNDIDOS CERRADOS

FUJICA
CARGA INSTANTANEA

Single-8
Z2



Rpte. Exclusivo: Mampel Asens S.A. - Consejo de Ciento, 221 - Barcelona



FilmoTeca
de Catalunya

CON NOTICIAS DE LA



DELMIRO DE CARALT

El **CON** que precede al título normal de esta crónica nos dice que —por fin— algo nos ha llegado oficialmente de nuestra Entidad internacional. Pero reconocemos nuestra desilusión al comprobar que todavía no se da a conocer el texto oficial de la Asamblea de Susa, tan esperado, y el contenido de la documentación recibida, aparte de la constitución del nuevo Comité, se limita a trámites internos de escaso interés para el cineasta como a tal y del consocio que ansía saber qué puede haber de cierto en lo que se comenta extraoficialmente. Sabemos que algún país ha abandonado la UNICA por las cartas que, como amigos, nos envían en saludo de despedida y dan sus razones. Sabemos que otros lo están meditando, pero OTRO CINE no puede, ni debe, publicar lo que en otra revista y otra pluma cabe, mientras en su portada figure el emblema de la UNICA, como órgano que ofreció en una Asamblea y fue aceptado con agradecimiento, publicar en castellano sus notas oficiales. No nos parece delicado, en un momento caótico, dar a conocer la opinión de un lado sin conocer la del otro y preferimos soportar, con la serenidad que el deber cumplido aporta, comentarios sobre si nos despreocupamos del tema, siendo así que la verdad es que no es cuestión española la falta de conocimiento de lo que ocurre, sino que ningún país miembro cono-

ce el texto de la Asamblea ni lo que, agradable o desagradable, aconteció. En la carta que adjunta los documentos el nuevo Secretario General anuncia para un futuro muy cercano el envío de aquella Acta del verano pasado... y estamos en primavera. En la misma atribuye a perturbaciones postales la pérdida del primer envío, lo que confirma la posibilidad que —¿ingenuamente?— insinuábamos.

* * *

Información número uno (octubre 1970). Adjunta un programa que Alemania Federal editó para acompañar a los films seleccionados y aconseja lo imiten los demás en el futuro. (Nota: hemos reclamado un ejemplar, ya que no venía adjunto con este segundo envío.) Publica la composición del nuevo Comité, que es la siguiente:

Presidente: DE TOMASI (Italia).

Vicepresidente: WALTERSCHEIDT (Alemania Federal).

Secretario General: M. RISPAL (Francia).

Tesorero: HENAUT (Francia).

Vocales:

Primer, ROSCHAL (URSS).

Segundo, LOSCHER (Austria).

Tercero, HAVLIK (Checoslovaquia).

Cuarto, PINKERT (Alemania del Este).

Quinto, JEMELKA (Checoslovaquia).

Acta de la reunión del Comité, celebrada en Susa (5-9-70).

Se reúne por primera vez el nuevo Comité, con la sola ausencia del ruso Roschal. Asisten el matrimonio Stassens (relaciones públicas), Formiconi (C.I.C.T.) y Burkle (gerente de la revista ZOOM).

Se acuerda excusarse ante España por los términos empleados en ZOOM, página 21, dando así satisfacción a la legítima petición que presentó dicho país miembro. Asimismo a Francia por los términos usados por el revisor de cuentas. Burkle propone nueva ficha de participación y que incluya la dirección del autor del film. Se estudia la solicitud de admisión que ha formulado Escocia, y Formiconi se encarga de indagar en la UNESCO cómo solucionan las representaciones múltiples. El próximo Congreso se celebrará en Montreux (27 agosto - 6 septiembre) y Walterscheidt solicita traducción simultánea para la Asamblea General, el Cine-Forum y la discusión de los films con el Jurado. Se sugiere una tarjeta para estas tres reuniones y que se eviten las recepciones. Havlik desea conocer las diversas manifestaciones que celebran los países miembros. Y propone establecer un programa para un eventual seminario lo que, tras examen, se confirma la imposibilidad actual de definir el programa. Se desea dar preponderancia al concurso de la UNICA; hacer un prototipo de concurso y estudiar las posibilidades financieras, especialmente en los países socialistas. En su tiempo proceder a organizar week-ends en países que toman poco contacto con la UNICA. Asegurarse de que todos los países recibieron los Estatutos que pretende haber remitido el anterior Secretario (España los recibió) y solicitarle la entrega de los archivos y bandas magnéticas. Reunirse en Zurich a primeros de diciembre. Designar a Formiconi como observador del Festival portugués que solicita el patrocinio. Formiconi agradece su designación ante la UNESCO y advierte cuán difíciles son las relaciones, ya que es prácticamente imposible intervenir y cuanto se acuerda tarda a entrar en vigor, llegando a sugerir se decida si es necesario formar parte de ella.

Información número dos (enero 1971). En impreso bilingüe, francés e inglés, de acuerdo a lo que aprobamos en una Asamblea, que bastaban estas dos lenguas, ya que al menos, una de ellas era comprendida por todos los países miembros. Da la dirección del Filmotecario (PEETERS, Bélgica); anuncia que se está imprimiendo el número 3 de ZOOM, que el Comité se reunirá en mayo y publica el baremo, basado en el número de habitantes, para la fijación de las cuotas a satisfacer y que de 30 a 50 Ms. corresponden 700 francos suizos, que es la nuestra y la de Polonia. Con mayor cuota están Alemania, Francia, Gran Bretaña, Italia y URSS, y con menor los restantes 22 países que en aquel momento formábamos nuestra UNICA, cuya vida venimos reseñando.

Canon:

presenta la nueva cámara

AUTO ZOOM 518 SV

- Fotómetro a través del objetivo, de gran precisión, situado muy próximo al plano focal
- Mecanismo fotométrico tipo servo de gran precisión y seguridad
- Fundidos totales con un diafragma de cierre total
- Visor brillante
- Indicador de final de cartucho
- Objetivo con transfoque de relación 1:5 con alto poder de resolución
- Convertidor de gran angular de nuevo diseño
- Velocidades de filmación
- Lentes de aproximación de alta calidad
- Filtro de conversión de color tipo CCA



Información y venta en todos los establecimientos del ramo

Al comprar su CANON
exija la tarjeta de garantía

Representante para España: **FOCICA, S. A.** - Av. Generalísimo Franco, 534 - BARCELONA 11

Filmoteca
de Catalunya

CINEMA AMATEUR (1932 - 1936)

UNA REVISTA AÑORADA (VIII)

—¿Dónde está el Sófocles moderno? ¿Dónde el Molière del siglo XX? ¿Dónde el Shakespeare de 1930?

—¡Oh! le objeté timidamente, ahora tenemos a Charlie Chaplin.

—¿Qué diría aquel señor, que casi me pegó, si me viera ahora elevando a categoría de ciencia al hecho cinematográfico? Me horroriza pensarlo.

(Así empieza el Doctor Jeroni Moragues su TEORIA GENERAL DEL CINEMA, desarrollada en dos artículos, aparecidos en los números 5 y 6 (año 1934), de los que traducimos y reducimos unos fragmentos que os ofrecemos con el orgullo de recordar las variadas colaboraciones que brindaban, a nuestra revista del CEC, personas ajenas al ambiente del cine —en este caso tan ilustre pedagogo— pero que sentían una inquietud por esta manifestación que iba consolidando valores positivos y extendiendo su influencia en nuestras vidas).

a) ¿Es el cine un hecho científico? Si los hombres de ciencia logran que cuanto llevan entre manos se convierta en puro entretenimiento, a mí me ocurre al revés, que todo en mis manos se me vuelve una ciencia. El hombre, sin darse cuenta, convierte toda necesidad biológica en una ciencia (la del comer, del pensar, del vivir, la de amar). Me es fácil demostrar que el cine es una necesidad biológica. La evasión momentánea de la propia vida es una ley biológica. Necesitamos salir de nosotros mismos, olvidarnos del propio yo, aunque sea para reencontrarnos como si fuéramos otro ser. Pues bien: no conozco otra evasión más completa que la hora y media, en una sala oscura, ante una pantalla llena de seres que no somos nosotros, en unos paisajes que no son los de nuestras paredes cotidianas. Además de otras razones conscientes, también asistimos por un deseo subconsciente: el de un contacto con un codo confundido con el nuestro, el de sentir nuestro suspiro o nuestra risa juntos a mil otros. Vamos, porque allí una multitud se mueve como un solo hombre y un solo hombre se mueve como una multitud.

b) ¿Qué es Cinema? Una serie de imágenes, y ahora de sonidos, que se superponen, siguiendo un movimiento y un ritmo característico, con los cuales se pretende lograr la belleza o la emoción de un psicología, de un estado de ánimo, de una pasión humana, de la relación entre un objeto y el hombre o de otro objeto. Tiene un continente (imagen y sonido) y un contenido (belleza o emoción que puedan reproducir aquellas imágenes y aquellos sonidos). Aunque como el cine no es arte de reproducción, mejor diremos: contenido es lo formado por la belleza o emoción que puedan crear aquellas imágenes y aquellos sonidos. La pasión contenida de Silvia Sidney, aquella risa de Chaplin ante el león intentando dominarlo, más que reproducir la imagen, el cine la crea, la inventa, la hace nueva. **Le da una substancia cinematográfica.** He aquí el gran secreto de toda la teoría del Cine: esta substancia cinematográfica. Sólo el artista conoce cuál es la pasión humana que posee substancia cinematográfica y cuál es la imagen y el sonido adecuados para recrearlos en la pantalla.

c) Cuando esta substancia depende de la imagen se denomina **fotogenia**. Es la propiedad que tienen los objetos, las personas, los animales, los elementos, de expresar algo al convertirse en imagen (y en los sonidos se llama **fonogenia**) y más que de sus cualidades intrínsecas depende de su posición dentro del espacio y del ritmo dentro del tiempo.

d) En su primera fase el cine **sonoro** captaba sonidos. Ahora ya les da utilización. Tiene dos funciones: aumentar el realismo y darle nuevos elementos dramáticos. Puede realizarlo en dos formas: dando mayor relieve o expresión a la imagen o bien tomando un papel preponderante, suplirla. En este segundo caso, sólo un verdadero artista logrará la ubicuidad que nos sitúe ojos y oídos en sus lugares. Y aún

DELMIRO DE CARALT

hay más: el sonido solo, sin imagen alguna. Como en la de «Cuatro de infantería», de Pabst, donde la pantalla se va agrisando hasta quedar sólo el sonido de las palabras, creando con mano maestra, sin imagen, un mundo más rico de expresión.

e) El verdadero camino que puede encontrar la **palabra** en el cine es de querer expresar más cosas con su sonido que con su significado. Cuando oímos a Silvia Sidney gritando desesperada a Gary Cooper: «Fool» nos emociona por la fuerza que pone en la sílaba más que porque le califique de «loco». ¿Qué nos importa lo que va diciendo Missy Rose buscando, entre los árboles, a Zeke que ha huido con Nina? ¿Qué nos importa el texto de las lamentaciones de «Alleluia» si lo que commueve es la desesperación y el fatalismo que tiene el sonido de las palabras? Por eso la gente prefiere **escuchar** a la propia Marlene Dietrich pronunciando «darling» que **entenderla** oyendo «cariño».

El diálogo ha dado buenas muestras y de gran valor cinematográfico. Pero ha de tener un movimiento y un ritmo superiores a los de la imagen y ser más inquieto.

f) La imagen fotográfica ya lleva su música en el ritmo. La **música** puede tener un valor primordial como elemento cinematográfico. No un valor de acompañamiento, excepto en el de subrayar grotescamente las peripecias humorísticas o en los films de dibujos. Aquella raya dibujada en la pantalla y las notas dibujadas en el pentagrama tienen tal similitud que al destruir una, desaparece la otra. Hay cosas que sólo pueden expresarse con música y entonces su aplicación ya no es de acompañamiento. El cine sonoro ha descubierto el silencio, superior a la música, aunque la música sea de las cosas más grandes del mundo.

g) **Ritmo** es una ordenación de las cosas dentro del espacio y el tiempo, **según su valor, su movimiento, su intensidad**. Según su valor enmarcando a las de más jerarquía, con las de menor y rodeándolo con las insignificantes. Según su movimiento, acercando las estáticas y alejando las que por su dinamismo se hacen más obsesivas. Según su intensidad, sean el grito del león, la voz queda o el tic-tac del reloj. Pero esta ordenación no es obra de un momento sino de toda una continuidad y entonces la definición del ritmo, en el cine, será la de una ordenación de las cosas dentro del espacio y el tiempo, **según su fotogenia, su dinamismo, y su colocación dentro de la pantalla**. En el espacio, el ritmo coloca cada cosa en su sitio. En el tiempo, en su momento. Y ordena lo que debe pasar primero y segundo y tercero, buscando el contraste que lo valorice.

h) El creador de films ha de ser un gran **técnico**, o sea un gran artista, pero la técnica no se demuestra en los manuales. Se lleva dentro y es una gracia, una inteligencia, una sensibilidad. La fotogenia o la fonogenia no están en el objeto sino en la inteligencia del cineasta que las descubre y las crea. Que sepa colocar un cámara debajo de las patas de un caballo no tiene valor. Lo que lo tiene, y decisivo, es que sepa cuándo conviene filmar un caballo desde debajo de las patas.

i) Para tener un cine **puro** basta tener un cine **independiente**. ¿Qué es lo que debe ser independiente en el cine? Recordemos que tiene un continente (imagen) y un contenido (las cosas que expresan las imágenes). Lo que ha de ser independiente es el continente.

Si un cineasta es mediocre, aunque filme un guión escrito pensando en el cine podrá obtener un resultado que parezca una novela o una obra de teatro. En cambio si es un buen cineasta podrá lograr un film muy cinematográfico basado en una novela (entre cien ejemplos, algunos de King Vidor, de Lubitsch, de Murnau, de René Clair...). También cabe la independencia del contenido: hay cosas que no entran en el

campo de la novela ni del teatro, porque son exclusivamente cinematográficas. El cineasta más puro será aquel que sólo se sirva de estas cosas.

j) ¿Puede haber cine de **vanguardia**? Sí, pero cuando lo es, lo es sin saberlo y sin proponérselo. En su tiempo lo era un film de Griffith y hoy de Pabst o de René Clair. Con frecuencia un film de vanguardia es un film sin imágenes. Pero el cine que quiere ser de vanguardia es un esclavo de la fotografía. Y la fotografía sólo ha de ser un elemento del cine.

k) ¿Cine de **fantasía** o cine **realista**? Quien será fantasista o realista, lo será el autor. El cine de fantasía me da más miedo que un pedrisco. Es tan fácil a base de «flou», de sobreimpresiones y de imágenes cortadas, dar cosas fantásticas que no tienen gracia y que a veces rozan lo cursi. Soy partidario decidido de que el cine sólo me dé la realidad de la vida. ¿Pero cuál: subjetiva u objetiva? El lente, con su idiotez de ojo de vaca (como dice Cocteau) nos da la realidad tal cual es, pero no deduzcamos que esta objetividad de la máquina nos deba dar la del film. Es en el ojo del cineasta donde se halla la subjetividad o la objetividad del film. Este ojo puede darnos las cosas tal como él las ve, porque tras el fotógrafo, el animador, a veces también hay un poeta.

l) El **humor** de un film debe nacer de la psicología de sus personajes y de los accidentes del film y no de las anécdotas del argumento. Para tener valor ha de ser humano. Ir entre estos extremos de la humanidad y del humor que son Chaplin y Keaton.

Chaplin es un irónico. Keaton un humorista.

La ironía de Chaplin vuelve al mundo humorista. El humor de Keaton vuelve al mundo irónico.

Chaplin es un hombre aplastado por el mundo. Keaton intenta aplastar al mundo.

Sobre un globo terráqueo Chaplin resbala por el hemisferio superior. Keaton sube de cuclillas por el inferior.

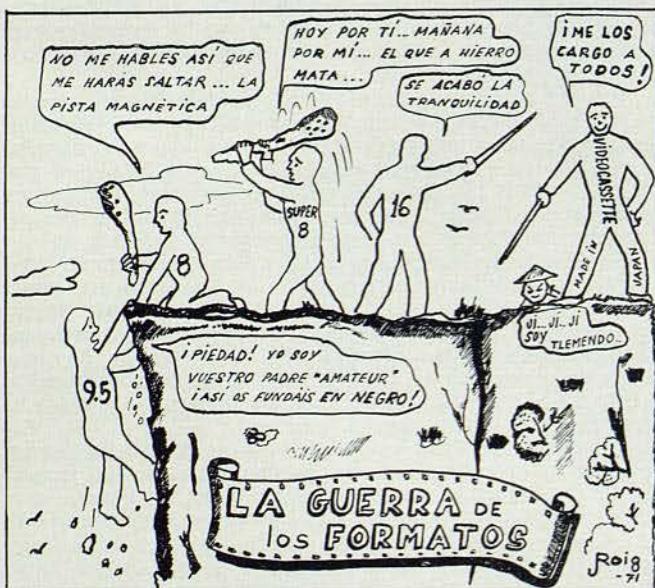
El mundo persigue a Chaplin. Keaton persigue al mundo. Chaplin nunca conseguirá la felicidad porque el mundo le persigue con sus obstáculos. Keaton para obtener la felicidad vencerá todos los obstáculos que encuentre en el mundo. Chaplin es un pesimista y por esto se ríe del mundo. Keaton es un optimista y por esto el mundo se ríe de él.

La tragedia nace en Chaplin cuando se da cuenta de las cosas. El humor de Keaton nace de su actitud contra las cosas.

Disfrutan con Chaplin los hombres que se parecen a Keaton. Se divierten con Keaton los que se parecen a Chaplin. Y en el fondo cuando nos reímos de Charles Chaplin o de Buster Keaton, nos reímos de nosotros mismos.

m) Sabemos que puede contraponerse a nuestra teoría otra **sociológica** o una teoría **moralista** y si aparece nos gustaría meter baza, mientras no se trate de cañonazos vacíos. El cine tiene gran influencia social y gran influencia moral. No seré yo quien, en nombre de un Arte, niegue los peligros que encierra para la humanidad. Pero de momento me alegraría que alguien mirara de aprovechar las grandes cualidades de este arte que en un cuarto de siglo ha creado una tradición y ha enriquecido la humanidad con mil diversas posibilidades.

Consideramos que estos conceptos originales, expuestos hace 37 años, contenían auténtico valor formativo para los lectores de nuestra revista CINEMA AMAEUR y que para ella constituyan un mérito, en una época durante la cual poquísimo firmas prestigiosas, ajenas al tema, le dedicaron atención, ni en libros ni en revistas ni diarios. ¿Queréis un ejemplo? Repasad la colección de la formidable D'ACI D'ALLA, que tanto tono daba a Barcelona, y no encontraréis ni un artículo ni un grabado sobre el cinema ni sus creadores ni intérpretes. Y... hasta la próxima, si no se me releva de la labor de ofreceros estas evocaciones.



Sres.: OTRO CINE
Barcelona

Distinguidos Sres.:

Tras la lectura del artículo "Una lanza por el 9.5 mm." (nº 104)(13) escrito por el magnífico cineasta D. Salvador Baldé, me he permitido copiarles para todos Vds. un dibujo que tenía hecho sobre el problema (o lucha) de los diversos formatos de película.

Desde Sabadell, les saludo atte.

Juan Roig G.-

TALLER MECANICO, FABRICACION DE
ACCESORIOS CINEMATOGRAFICOS DE
8, 9½, 16, 35, 70 m/ms.
REPARACION CINES
"JUCA", BEAULIEU etc.

Juli
Julio Castells
FERLANDINA, 20
TELF. 231-07-39
BARCELONA

El Gabinete del Dr. Caligari

ENRIC RIPOLL-FREIXES

1. FINAL DE UNA TRAYECTORIA

El cine cuenta en la actualidad con 75 años de vida. Los hizo muy calladamente el pasado mes de diciembre, porque fue el 28 de diciembre de 1895 que efectuó su presentación pública en el «Salón Indien» del Grand Café de París, gracias a los desvelos de los hermanos August y Louis Lumière. Pero detrás de este acontecimiento trascendental se extienden varios siglos de experiencias, de deseos mal formulados, de necesidades confusas pero cada vez más imperiosas para encontrar un lenguaje idóneo para fijar con mayor exactitud y precisión el pensamiento humano. Porque esta búsqueda de un medio para **fijar** las impresiones, los pensamientos, las ideas y los sentimientos del hombre se remonta a tiempos inmemoriales; el documento más antiguo lo encontramos en las pinturas rupestres, donde ya se pueden apreciar las dos tendencias que predominarán en el futuro: la tendencia realista de la cueva de Altamira (que se perpetuará más tarde en la fotografía y, sobre todo, en el cine) y la tendencia estilizada de los arquitos de Les Dogues (Castellón de la Plana) y de Tassili (Sahara), que se refinará hasta culminar en los signos de la escritura.

Así, pues, la pintura, la escultura, la danza, la música, la gran convención del lenguaje escrito (que ha permitido la proliferación de géneros literarios como el teatro, la novela, el ensayo y el relato), son etapas sucesivas de esta búsqueda. Todo esto que, en su realización más pura y completa, denominamos Arte. Unas conquistas del espíritu que irían a coincidir con otras de la técnica.

2. FIJAR IDEAS PARA PROPAGARLAS

En efecto, no bastaba con fijar y perpetuar las ideas. Era preciso también **reproducirlas** para poderlas difundir. Hasta el descubrimiento de la **imprenta** en el siglo XV, hemos de reconocer que el hombre había conseguido bien poca cosa en la materialización de sus deseos en este sentido, ya que la labor de los copistas manuales era, a todas luces, insuficiente. La imprenta permitió extender la cultura —reservada hasta entonces en los monasterios a una minoría restringida e interesada en guardarla para sí— a esferas cada vez más amplias, hasta el extremo de que la sociedad tal como hoy la entendemos no hubiese sido posible sin este instrumento mecánico para la reproducción de la cultura, instrumento cada vez más perfeccionado y rápido. Pero con la imprenta sólo se resolvía una parte de las necesidades. El hombre deseaba algo, no sólo más perfecto, sino también más completo. Su inquietud investigadora le llevó hasta la **fotografía** y, casi contemporáneamente pero por caminos mucho más complicados y elaborados, al **cine-matógrafo**. El cinematógrafo de August y Louis Lumière que, por primera vez en la historia de la humanidad, nos pone en contacto directo —al fijarlos para la posteridad— con seres en **movimiento**, paisajes y cosas alejados de nosotros no sólo por la distancia, sino también por el tiempo.

3. LA «CURIOSIDAD CIENTÍFICA» DE LOS LUMIÈRE

Los Lumière reunieron en un solo aparato —en feliz síntesis— los últimos descubrimientos o perfeccionamientos de la **óptica** (como el principio de recoger una imagen, propio de la «cámara oscura», y la posibilidad de la «linterna mágica» de proyectar una imagen sobre pantalla), la **química** (emulsiones fotográficas secas permitiendo la instantánea y películas celulósicas continuas y perforadas) y la **mecánica** (aparatos de análisis y síntesis del movimiento a base de imágenes reales fotográficas), añadiendo al conjunto el adecuado sistema de arrastre de la película a intermitencias, genial descubrimiento a pesar de la sencillez de su fundamento y que permitió dar perfecta ilusión de movimiento real a una sucesión de imágenes fijas (producto de la adecuada descomposición fotográfica del movimiento).

De entre los antecedentes inmediatos del cine, vale la pena destacar la ingente labor realizada por dos hombres: el francés Émile Reynaud, con su «Teatro Óptico» (1882) donde llegó a proyectar cintas de dibujos animados muy perfectas, aunque no llegó a encontrar el modo de fundir en una sola cinta y un simple proyector único las imágenes en movimiento de las figuras y los fondos fijos por donde éstas evolucionaban, y el norteamericano Thomas A. Edison, que utilizó por primera vez las películas celulósicas perforadas en su «Kinetograph», no consiguiendo encontrar el modo de proyectar sobre pantalla aquellas imágenes en movimiento muy parecidas a las de Lumière.

La **imagen animada** nace con los hermanos Lumière. Sus brevísimos films, de un solo plano, pueden emparentarse directamente con el actual noticiero: «Salida de los obreros de la fábrica Lumière, en Lyon», «Llegada del tren», «Derrumbamiento de un muro»... Pero los Lumière no hicieron cine. Ellos pusieron a punto la «máquina de rehacer la vida» y, en el mejor de los casos, se limitaron a enviar a sus operadores a los cinco continentes en busca de escenas curiosas o «exóticas», como entonces se las denominaba, para alimentar a esa «curiosidad científica» (como los mismos Lumière calificaron a su invención), esa atracción de feria, esa novedad técnica para pasmo de provincianos. Después, cuando el film fue complicándose —para completarse, en busca de una forma propia de expresión—, los hermanos Lumière renunciaron a seguir ocupándose de la realización de films y se retiraron a sus laboratorios de material fotográfico, limitando sus actividades a la investigación (nuevas ópticas y emulsiones, poniendo a punto la fotografía en color y la cinematografía en relieve).

4. MÉLIÈS Y SU SENTIDO DEL ESPECTÁCULO

Fue George Méliès (1861-1938) quien elevó esa «curiosidad científica» a la categoría de espectáculo, un espectáculo ingenio y popular. Sus primeras cintas fueron los inevitables plagiados de los primeros films de Lumière. Pero pronto se apartó de estos modelos para crear un género nuevo y per-

sonal: los cuentos fantásticos (imitación mucho más rica de sus propios espectáculos teatrales) y los reportajes de actualidad (reconstruidos en el estudio): «La Cenicienta», «Barba Azul», «Los viajes de Gulliver», «La cabeza de goma» (1901), «Viaje a la Luna» (1902), «La conquista del Polo» (1912)..., «La catástrofe del acorazado Maine» (1898), «L'affaire Dreyfus» (1899, cinta bien pronto prohibida por la policía para evitar el recrudecimiento de las disputas entre dreyfuistas y antidreyfuistas), etc. Y empezó a inventar los trucos (fotográficos y de montaje) y a descubrir los rudimentos de esa que hemos convenido en denominar «técnica cinematográfica».

Pero el cine empezaba a hacerse ambicioso antes de hora, antes de adquirir la suficiente madurez y soltura. Y el público a cansarse de las mismas mutaciones y desapariciones de cosas y personas, de los mismos desfiles de bellas señoritas en ligeros atavíos de music-hall y de las puestas imposibles, visto todo ello a través del mismo objetivo teatralizante. Surgieron serios competidores (Gaumont y Pathé, con sus ambiciosos intentos de industrializar en serio el cine), e Italia y Estados Unidos empezaron a dar señales de vida... Esa renovación necesaria, aportada por los otros y a la que Méliès no supo adaptarse, unida a la falta de sentido comercial e industrial del gran mago y la catástrofe de la primera Guerra Mundial, arrastraron hasta la más completa ruina a ese visionario, a ese soñador que lo probó casi todo y que quiso abarcarlo todo en el mundo del espectáculo.

5. DE LA BARRACA DE FERIA AL SEPTIMO ARTE

Antes de 1920, el cine había conquistado definitivamente el favor del público. Y de complemento de programa en los salones dedicados a las frivolidades del «variété», pasa a abrir elegantes barracas consagradas exclusivamente a las proyecciones cinematográficas (y que René Clair ha evocado en su «El silencio es oro»). Desaparece el fatídico «Film d'Art» (o la inoportuna intrusión del peor teatro en el cine, a principios de siglo) y triunfa el movimiento por excelencia con los films en episodios franceses (bien pronto imitados) y los «western» americanos. En los primeros se explotaba el folletín, la intriga y la aventura. La enrevesada trama argumental se ofrecía al público a base de episodios semanales (a imitación de las «novelas por entregas»), tan populares. Títulos más celebrados y conocidos: «Nick Carter», «Fantomas» y «Judex» en Francia, «Los ratones grises» y «Maciste» en Italia, «Los misterios de Barcelona» en España, «La moneda rota», «Los peligros de Paulina» y «Los misterios de Nueva York» en Estados Unidos.

También los «western» americanos se impusieron (hasta el punto de que surgieron felices imitaciones en Francia), con las galopadas y las hazañas inolvidables de sus vaqueros generosos en amplias planicies o agrestes paisajes, género que John Ford magnificaria en una de sus mejores obras: «El caballo de hierro» (1924). De este primer período merecen ser recordados otros dos nombres y un título: Los caballistas Tom Mix y William S. Hart, y la cinta «La caravana de Oregon» (1923) de James Cruze.

Pero ahora lo de menos es destacar éstas y muchas otras argucias de los comerciantes (el suspense y la intriga, la apostura de los intérpretes, etc.), como la de alargar cada vez más el metraje de los films, no por necesidades narrativas sino por aquello de «quién da más», o el descubrimiento italiano de la «vedette» (oh, divina mujer fatal!) como otro incentivo para atraerse al público y que los americanos copiarían y explotarían como pocos, o el seguro afianzamiento del género cómico por obra de unos cuantos hombres procedentes de la pantomima y el music-hall, como Mack Sennett, Buster Keaton y Charlie Chaplin, en Estados Unidos, y Max Linder, en Francia. Y tampoco vamos a referirnos a otro género en auge: el de la alta comedia sofisticada, donde triunfaba la belleza o la extravagancia de las «vedettes» de turno, como Pina Menichelli, Lida Borelli, la gran Francesca Bertini, Mary Pickford, Lilian Gish y Zasu Pitts. O los aplastantes y lujosos espectáculos italianos con sus grandiosas reconstrucciones «históricas», sin otro propósito de embabiecar a las multitudes: «Quo Vadis» (1912), «Cabiria» (1914), «Jerusalén libertada», «Los últimos días de Pompeya», etc.

6. NUEVAS CORRIENTES ARTISTICAS

Lo que de veras interesa en tan particular momento es la aportación de los artistas e intelectuales, interesados subitamente por este nuevo medio de expresión todavía rudimentario que era el cine, donde era posible experimentar en busca de algo nuevo. Y, así, mientras los comerciantes y artesanos veían en el cine únicamente un nuevo tipo de espectáculo popular que podía enriquecerles, los otros empezaron a utilizar el cine como vehículo para hacernos llegar sus ideas, sus inquietudes, su visión personal de los seres y las cosas; en una palabra, su concepción del mundo. Con sus aportaciones hicieron avanzar al cine —a veces a trompicones— por medio de lo que ahora llamamos **lirismo escandinavo** (con el acertado uso del paisaje para subrayar un estado de ánimo o unas situaciones, ya que en el cine el ambiente resulta siempre importantísimo), gracias a la labor de dos hombres, entre otros de talla menor, como Maurice Stiller —«El tesoro del Arno», «Costa Berling»— y Victor Sjöström —«Los proscritos», «La carreta fantasma»—, la **vanguardia francesa** (con el descubrimiento de la fotogenia de las cosas y el dominio de la imagen con sus «sinfonías visuales», sobre todo de Abel Gance —«La rueda», «Yo acuso»—, Louis Delluc —«El silencio»—, Marcel L'Herbier —«Eldorado»—, Jean Epstein, Jean Cocteau, Luis Buñuel y otros), y el **expresionismo alemán** (del que vamos a ocuparnos con cierto detenimiento).

Pero, de este período en el que el cine busca ya conscientemente una forma autónoma de expresión, vale la pena destacar primeramente la aportación individual de un solo hombre, David Ward Griffith, valiosa por sentar las bases narrativas del cine, descubriendo la eficacia y el valor de las acciones paralelas (en una combinación dramática y emotivamente muy superior a la propia del relato literario), el correcto uso del primer plano (que puede dar fuerza y énfasis a una escena), la utilización consciente del montaje (recurso eminentemente cinematográfico que luego los rusos, como Eisenstein y Pudovkin, perfeccionarían y magnificarían con sus apasionantes y creativos descubrimientos), y también por su insistencia en tratar temas adultos, grandiosos, importantes y ambiciosos, sobre las pasiones humanas y el destino de los pueblos «El nacimiento de una nación» (1915), «Intolerancia» (1916), «Lirios rotos», «Corazones del mundo» y «Las dos huérfanas» (1921).

7. EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Más o menos contemporáneamente, aparece en Alemania el llamado **expresionismo**, vinculado por oposición a la vanguardia francesa y otros movimientos afines literarios y de las artes plásticas. ¿Qué se proponía el expresionismo cinematográfico? Nada menos que expresar una realidad por medio del paroxismo, la deformación burlesca o macabra. Es el producto natural de una nación en desequilibrio, bordeando el abismo, después del horror de una guerra perdida. Y satisface el gusto por el sadismo, el miedo y el escalofrío, la sexualidad retorcida y la atracción por la muerte que sentía el público en Alemania. Aportaciones positivas: sentido de la iluminación (descubriendo el poder de la luz para deformar y para crear atmósferas inquietantes o ambientes especiales) y precisión expresiva del encuadre. Los films expresionistas poseen frecuentemente una fuerte carga simbólica, de carácter político-social. El más original es, sin duda, «El gabinete del doctor Caligari» (1919), de Robert Wiene, según guión de Carl Mayer y Hans Janowitz. Y es que se deben a Carl Mayer los guiones de los mejores films alemanes de este período (un cine que se depura rápidamente de las estériles elocubraciones cerebrales y las exageraciones del expresionismo, decantándose hacia los temas de introspección psicológica con intenciones de crítica social): «Hintertrappe» (1921), «El rail» (1922), «La noche de San Silvestre» (1923), «El último de los hombres» (1924), «Tartufo» (1925), «Berlín, sinfonía de una gran ciudad» (1927), «Amanecer» (1927, en Estados Unidos) y «Ariane» (1931).

8. «EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI»

Es éste uno de los films más insólitos de la historia del cine y una de las obras más características del expresionismo alemán, movimiento artístico nacido en Munich hacia 1912 y que se impuso rápidamente.

Crítico y desalentador período el de la postguerra para Alemania, que cargaba con el terrible pesimismo de haber perdido una guerra, el fracaso de sus aspiraciones imperialistas de dominio, el hundimiento de los valores morales y materiales tradicionales, la inflación, el paro, la inquietud social, el malestar general, el hambre, el desorden, el futuro incierto... La reacción de los artistas consistió en huir de la realidad circundante, oponerse a las corrientes demasiado precisas del impresionismo y el naturalismo que florecían entre los «franceses enemigos», y refugiarse en la fantasía, los ensueños y las elocubraciones de la «intuición» y el presentimiento. Pero, al huir de la hiriente realidad, lo que hicieron fue volver involuntariamente a ella al poner de relieve ciertos gustos y tendencias del pueblo alemán: su inclinación por el misticismo de pacotilla, la magia, el misterio, la fascinación terrorífica por la muerte, la cábala, el sadismo, el masoquismo, la creencia en la fuerza todopoderosa de un Destino inmutable (y otras fuerzas igualmente oscuras e incontrolables), la tranquilizante abstracción intelectual, la fascinación de lo demoníaco, su inclinación hacia una autoridad de tipo absolutista... El expresionismo nos ofrece, pues el **reflejo** de una realidad actual a través de la deformación macabra o burlesca, extremada hasta el paroxismo, en el que podemos encontrar algunas claras alusiones simbólicas a problemas políticos de aquel momento.

Si bien el film expresionista empezó a presentarse poco antes de la guerra con «*El estudiante de Praga*» (1913) de Rye, «*Golem*» (1914), de Galeen y «*La casa sin puertas ni ventanas*» (1914), de Rye, y también con el extraño film en episodios titulado «*Homunculus*» (1916) de Rippert, podemos asegurar que el más original y característico —y también el más revolucionario, plásticamente hablando— fue «*El gabinete del doctor Caligari*», cuyo estreno produjo un tremendo y perdurable impacto en público y crítica.

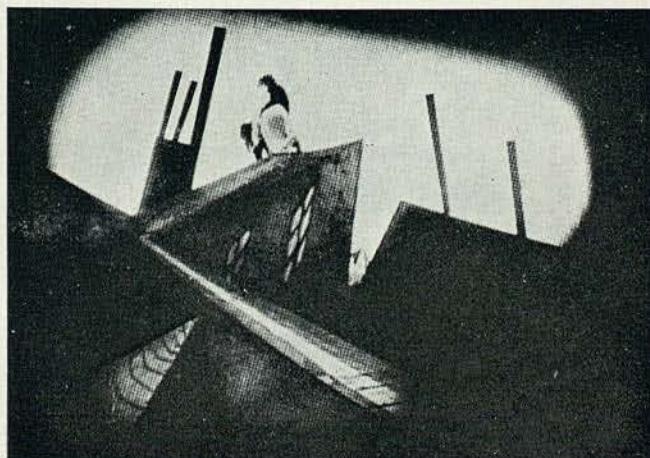
«*Caligari*» nos relata la historia que Francis cuenta a un amigo. Se trata de una historia retrospectiva, si bien el epílogo o desenlace nos devuelve al presente. Una historia de locos contada por... un loco, según impuso la censura del momento, ya que ésta exigió a los autores —guionistas y realizador— que diesen una explicación lógica al relato para enmascarar en lo posible las inquietantes alusiones e implicaciones políticas del mismo. En efecto, se ha querido ver en «*Caligari*» una visión premonitoria de lo que iba a ocurrir en Alemania unos quince años después: la usurpación del poder por parte de un loco que se adueñaría de la

voluntad del pueblo —ya inclinado por propia naturaleza a seguir a un líder cualquiera y a convertirse en dócil e inhumano instrumento suyo—, y que conduciría al país a la mayor de las catástrofes... En efecto, lo que se propusieron los guionistas fue denunciar, en la persona del doctor Caligari, la absurdidad de una autoridad asocial en la criminal voluntad de poder del protagonista. Y es que, frecuentemente, se llegan a confundir los relatos cinematográficos con determinados momentos de la Historia de los pueblos, como nos lo ha probado Sigfried Kracauer en el volumen «*De Caligari a Hitler*», escrito en 1947.

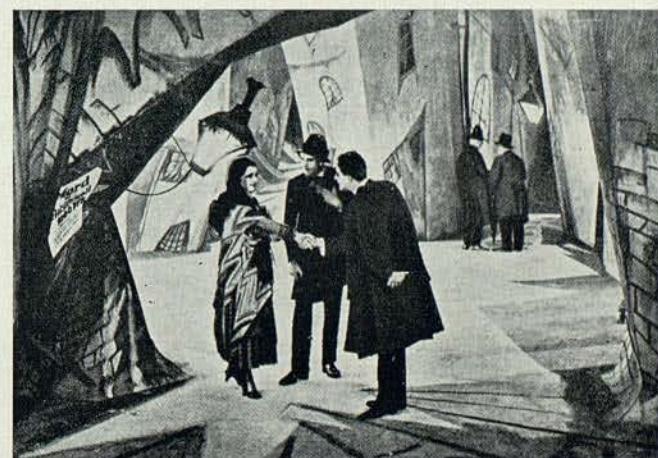
Dado que los hechos que nos relata el film están vistos a través de la imaginación deformada de un loco, no debemos pretender encontrar en los mismos ningún prurito de realismo a ultranza, ni un estudio psicológico minucioso de los caracteres de los personajes que los viven. Más bien cada uno de ellos encarna un símbolo. Por ejemplo: Caligari representa la autoridad despótica y cruel; César, la obediencia y la sumisión ciega; son dos personajes que representan dos aspectos ideológicos del drama alemán, tanto del desencañado por los sueños imperialistas de Bismarck, como del alimentado por las pretensiones nazis de dominio ario. Es la imaginación enferma del personaje que efectúa el relato lo que justifica plenamente la deformación plástica formal: Los decorados y el maquillaje no son realistas, sino fantásticos, de pesadilla, de inquietante contorno irreal. Pero, en lugar de intentar conseguir la deseada deformación de la realidad mediante el poder deformador del objetivo de la cámara (recurso cinematográfico), el realizador prefirió hacerlo a través del decorado (recurso pictórico), no recurriendo más que rarísimas veces al sugestivo poder deformante de las luces.

Con el expresionismo y sus derivaciones posteriores («*Metrópolis*», «*La muerte de Sigfrido*», «*Fausto*», «*Nosferatu*», «*El último de los hombres*», «*Variété*», «*Asfalto*», etc.), el cine alemán escribió con letras de oro un importante capítulo de la Historia del Cine entendido como arte, como transmisor de ideas e incluso como espectáculo de refinada calidad. Un capítulo que tendría un apéndice importante en los inicios del sonoro («*M, el asesino*», «*Emilio y los detectives*», «*Muchachas de uniforme*», «*Carbón*»), antes de que irrumpiera el nazismo con su arrrolladora y esterilizante fuerza.

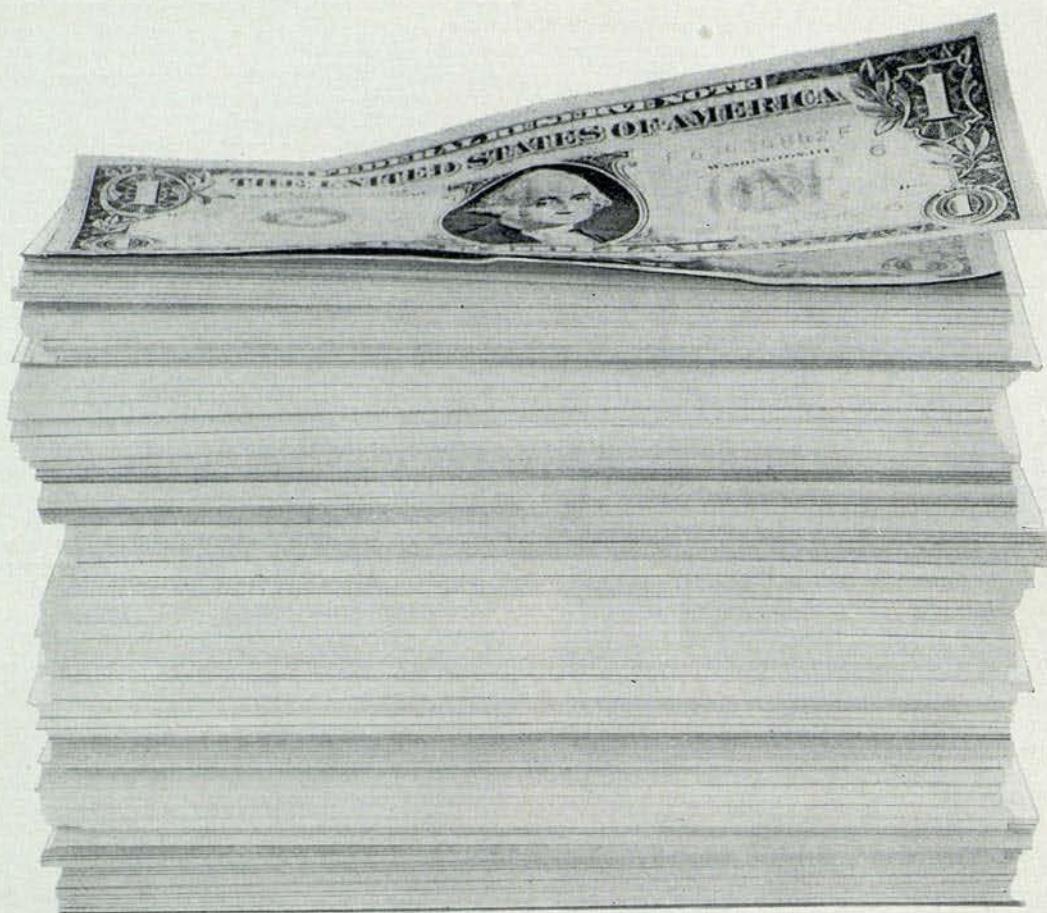
El expresionismo alemán derivaría, en manos de la industria americana, en un género menor y absolutamente banal que conquistaría el favor del público más sencillo durante años y años: los llamados «films de terror» y de «monstruos» (estilo Frankenstein). Aunque el género, así considerado, ha llegado a dar una auténtica obra maestra, precisamente por buscar los efectos de terror en el horror que produce la visión de algunos monstruos de la naturaleza. Nos referimos a «*Freaks*» (1931, «*La parada de los monstruos*»), de Tod Browning.



La deformación exagerada de los decorados, una de las características de «*El gabinete del doctor Caligari*», de Wiene.



Otro plano de «*El gabinete del doctor Caligari*» donde también se aprecia lo que antes apuntábamos.



**... casi siempre
Sarrió tiene el papel más adecuado.**

Le interesará saber que Sarrió cuenta con una amplia gama de papeles de alta calidad para la impresión. Usted podrá elegir con acierto. (Si no nos pide imposibles...)

Papeles Estucados: Martelé, Limoges, Printover, Printomat, Marteldós, MC-2. Papeles Alto Brillo: Eurokote, Martelkote. Papeles Continuos: Signum, Summum, Albor, Presscol, Loyal, Imit Coutte, Condor. Papeles Especiales: Metalizados (Metalvac), Heliográficos (Leizalid), Autocopiativos (N.C.R.) y de Decoración (Colowall).



SARRIÓ Compañía Papelera de Leiza, S. A.

Vich, en su V Concurso de Cine Amateur

JOSE J. REVENTOS ALCOVER

No es la primera vez que escribo para su publicidad, la afirmación de que solamente a lo largo del tiempo podrán subsistir aquellos concursos que tengan un sello especial y ello como consecuencia de la profusión de certámenes que se dan a lo largo del curso, temporada o anualidad, como quiera llamarlos.

Esta cualidad la tiene, y muy acusada, el concurso de Vich, así lo denominamos comúnmente, pero este concurso, al igual que el de Cannes y quizás algún otro que en este momento no recuerdo, tiene aún otra virtud y es la de someter el fallo a dos jurados, sucesivamente. Primero actúa un jurado de preselección, que actúa con la valentía y la responsabilidad propia del caso, eliminando todas aquellas películas que no reúnen las condiciones idóneas para concursar ventajosamente. El mero hecho de superar la preselección ya constituye un galardón que ha de satisfacer espiritualmente a aquellos cineastas que concursan por algo más que la consecución del simple premio. Ulteriormente el jurado calificador entra en funciones con la gran tranquilidad que le depara el tener que juzgar un número más reducido de películas, merced a lo cual, su criterio logrará un centrismo ceñido a la calidad y a la idea del concurso.

Esta modalidad de concurso irroga, pues, una posición en el cineasta concursante que, a la par de responsabilizarle, no le llama a engaño alguno y ésta es la realidad que dignifica a los concursos.

Transcrito el fallo en otra página del presente número de OTRO CINE, paso a comentar brevemente los films objeto de distinción en el fallo emitido.

«Còmics», de Jorge Amorós Ballester. Film de animación, con el cual su realizador logra una dinámica expresión de la idea, sintetizada hasta al máximo, imprimiéndole un sentido poco frecuente. No es por mi condición de jurado que afirmo, a mi entender, la plena justificación del primer premio.

«Un lloc per a dormir», de Jordi Bayona. Exposición valiente y sincera de una idea-imagen muy cierta que gobierna cons-

tantemente a la película en la totalidad de su transcurso, sin distraerse de la misma. Quizás la idea ha superado en esta ocasión a la técnica, pero lo importante es que el film tiene un contenido, servido lealmente por el cineasta. Me permito augurar que, atendido el impulso que lleva el cineasta y lo certero de su visión, será factible en el futuro apreciar interesantes realizaciones de este autor.

«Català a l'escola», de Andreu Sitjà. No tiene la calidad de otros films anteriores del mismo realizador, pero sigue siendo un film de Andreu Sitjà. Ello se capta en pequeños detalles que, cinematográficamente considerado, son grandes detalles. Sirva como ejemplo la ternura que expresa la imagen colectiva de la infancia. Los simbolismos adecuados y bien aplicados.

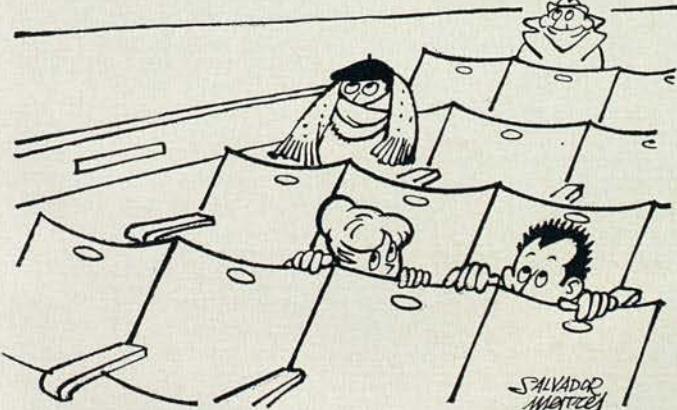
«El pavo pot fer ganyotes», de Jordi Bayona. Sátira relativa al desequilibrio económico. Expone cierto aspecto estriado en lo externo que ayuda eficazmente a la manifestación de la idea, en esta ocasión de evidente vituperio, que a lo largo del film se hace más penetrante por razón de la habilidad jugada.

«Deixat de romanços», de Enrique Amat. El personaje central suena despierto, lo que permitiría un campo muy amplio que, desgraciadamente, no ha sido aprovechado por el realizador, pese a lo cual tiene algunos aciertos que permiten esperar mejores realizaciones de este autor.

«Retalls», de Eugenio Anglada. Podríamos decir, inicialmente, lo mismo que expusimos de Sitjà. Lo cierto es que Anglada no engaña y él mismo confiesa que se trata de un ensayo, pero también no es menos cierto que Anglada está obligado a más y puede y sabe hacerlo. La belleza de imagen es innegable, pero la diversificación de la misma, atendido al origen, mengua la calidad del film.

Confiamos que para el año próximo Anglada volverá por sus viejos impulsos y así lo deseamos.

Finalmente, cabe felicitar a los organizadores del concurso e instarles en la continuidad del mismo, en beneficio del cinema amateur.



—Esta película de terror da escalofrios.

—Es que se han olvidado de encender la calefacción.

CONSULTORIO CINEISTA AMATEUR

OTRO CINE, a petición de un grupo de sus lectores, establece una antigua sección, abierta a todos, siempre que la temática sea referida al cinema amateur y que el consultante nos remita el cupón, que hallará en esta misma edición. Contestaremos por riguroso turno de recepción, significando que los residentes en Barcelona, podrán obtener una contestación más amplia y en forma verbal, asistiendo a las reuniones de «Tertulia Club», previa entrega del cupón.

CONSULTORIO CINEISTA AMATEUR N.º 1

D.

Domicilio

Remita el cupón a OTRO CINE (Consultorio)

Paradís, 10 - Barcelona (2)

Formule brevemente su consulta en hoja aparte.

La Semana de Molins de Rei o la imposible continuidad

ENRIC RIPOLL-FREIXES



1. «Laia», de Vicente Lluch, fallida adaptación de una obra de Salvador Espriu, con Nuria Espert y Francisco Rabal.

2. «Tropical Spanish», afortunado experimento de Ramón Matsats gracias al humor de Chumy-Chuméz y la música de los Beatles.

3. «Helena y Fernanda», de Julio Diamante, que desarrolla con acierto una simple trama de intriga y suspense, sin mayores ambiciones.

UNA PRODUCCIÓN PROTEGIDA PERO DESAMPARADA

En pocos años, la cinematografía española ha pasado por diferentes estadios de signo radicalmente contrario. Antes de la guerra fue una industria modesta pero saneada, sometida únicamente al vaivén de la oferta y la demanda. Como ha reconocido incluso todo un Director General de Cinematografía y Teatro, aunque artísticamente valían poca cosa los films españoles se colocaban —por su rendimiento— en la cabecera de los lotes confeccionados por las distribuidoras, por encima de la mayoría de los títulos extranjeros. Los films españoles eran los preferidos por el público popular y por aquellos espectadores que no querían molestarse en leer los subtítulos, o no podían hacerlo. Ya que, por aquél no tan lejano entonces, el doblaje era una práctica poco menos que desconocida; el público, tanto el sencillo como el otro, se había negado a aceptar tal mixtificación cada vez que algún productor extranjero lo había intentado. Así, pues, el arma poderosa que los films españoles esgrimían victoriosos era sencillamente el del idioma, un idioma al alcance —aunque no del agrado— de todos los españoles. Con el tiempo, el cine español hubiese conseguido alcanzar también una calidad, superando o trascendiendo esa primera etapa de éxito popular y de consolidación económica.

Pero, después de la guerra, el curso de la producción cambió de signo radicalmente. A partir de 1941, el cine español perdía su mejor arma competitiva por obra y gracia de una disposición oficial que obligaba a «doblar al español toda película destinada a ser exhibida en territorio nacional, con el fin de unificar el idioma». Los historiadores cinematográficos del futuro se preguntarán a cuál de los cuatro idiomas de la nación se refería aquella orden. Pocos meses después aparecían nuevas disposiciones —llamadas «de protección»— para que no desapareciera por entero toda una industria, de modo que los productores consiguieran de la Administración pública aquellos ingresos que hasta entonces obtenían —en buena lógica— directamente del público sin ninguna obligación por ninguna de las dos partes. Justo es precisar también, el cine español había bajado de tal modo la calidad e interés de sus productos —debido a las complejas normas que lo querían regular y encauzar— que el público le había vuelto la espalda, prefiriendo las cintas extranjeras, unos a pesar y otros debido precisamente a ese añadido artísticamente monstruoso del doblaje al castellano obligatorio.

Por lo indicado y durante largos años, los films españoles no se hicieron para atraer a un público nacional (y no cabía siquiera pensar en la exportación de semejantes productos), sino para agradar a los miembros de una Junta que tenía que aprobarlos y señalar la cuantía de la protección que merecían. Los films españoles ni siquiera salían al mercado. En lo que al público se refiere, sólo existían teóricamente. Las excepciones fueron demasiado escasas para contar realmente.

El éxito inesperado de «Bienvenido, Míster Marshall» (1952), de Berlanga y Bardem, en el Festival de Cannes de aquel año, pareció modificar algo aquella situación de menoscabo. Complementariamente, se dictaron nuevas normas obligando a la exhibición de los films españoles en una proporción cada vez creciente en relación con la exhibición de films extranjeros. Pero, a pesar de algunas figuras populares procedentes de otros espectáculos y de algunos valores creativos (Bardem, Berlanga y Ferreri, para no citar a otros de tono menor), el público huía como de la peste de este tipo de producciones protegidas y, por lo tanto, impuestas desde arriba. Dos excepciones más a lo largo de estos años: el éxito de «Marcelino, pan y vino» y «El último cuplé».

RENOVACIÓN Y ESPERANZAS

El incidente «VIRIDIANA» y la subsiguiente renovación de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en 1962 aportó una mejoría a la situación. Se protegió no sólo a la producción grandilocuente, triunfalista y vacía de siempre, sino también a aquellos raros films de auténtico valor que se seguían produciendo contra corriente y, sobre todo, el de los jóvenes valores recién salidos de la Escuela Oficial de Cine madrileña. Valores que, por su conocimiento directo

de la moderna producción de otros países y de las teorías de sus mejores creadores, ya no podían sujetarse a unos puntos de mira sin ambiciones —y hablamos en general— de sus mayores. Empezaron a dar sus frutos hechos tan trascendentales como la paulatina apertura de las fronteras (1950) y las Conversaciones Cinematográficas en la Universidad de Salamanca (1955) que unificaron criterios y fortalecieron posturas de superación e inconformismo. Fue a partir de este nuevo período que el público empezó a interesarse seriamente por los films españoles. Particularidad de la que no quisieron darse cuenta los empresarios, aferrados a su rutina, tan lucrativa hasta entonces, y minimizando la fuerza de un competidor de los «productos de consumo» que ellos servían y que dentro de poco se les echaría encima avasalladoramente: la TV.

LAS SEMANAS DEL NUEVO CINE ESPAÑOL (MOLINS DE REI)

Fue para promocionar este cine reciente, hecho con una mentalidad nueva, la razón primordial de algunas iniciativas. La mejor, la que consiguió mayor trascendencia y mayor asistencia de público, y también la que se mantuvo por más tiempo, fue la SEMANA DEL NUEVO CINE ESPAÑOL, una creación del crítico Juan Francisco de Lasa y del Cine-Club de Molins de Rei. La primera SEMANA tuvo lugar en 1964. Y durante seis años consecutivos se mantuvo con el mismo espíritu y con el mismo equipo. Reveló al público la existencia de films de la talla de *«La caza»*, *«Nunca pasa nada»*, *«Nueve cartas a Berta»*, *«El último sábado»*, *«El arte de vivir»*, *«De cuerpo presente»* y *«Juguetes rotos»*, entre otros.

En 1969, al término de la VI SEMANA, sus creadores y organizadores creyeron que había llegado el momento de poner fin a la iniciativa. Si la habían puesto en marcha para subrayar un estado de cosas favorable a la producción cinematográfica realizada sin ambiciones inmediatas de lucro, del mismo modo querían subrayar ahora el cambio que se había producido, bruscamente, para volver al recrudecimiento de las trabas y limitaciones para crear una obra cinematográfica mínimamente libre y válida, retrotrayéndonos a los años peores de la década 40. Lasa y el Cine-Club de Molins de Rei quisieron dar un digno remate a dichas SEMANAS dando cabida a un ENCUENTRO LATINO-AMERICANO, como para indicar que el futuro del cine en alguno de los idiomas hispánicos ya no estaba aquí, sino al otro lado del océano. Una conclusión triste, pero fiel a la realidad del momento.

LA IMPOSIBLE CONTINUIDAD

Sin embargo, otros opinarían de un modo diferente, para que nada viniese a turbar una normalidad que a muchos les parecía más aparente que real. Como si por el mero hecho de mantener la continuidad de la SEMANA, celebrando la VII y las que pudiesen venir a continuación, se asegurara de algún modo la calidad y la trayectoria de la cinematografía española que aquella iniciativa había querido destacar. La SEMANA (en su nueva, imposible e inconfesada nueva etapa) sería confiada a dos críticos vinculados con la Administración: Juan Munso Cabús (de TVE) y Jorge Torras (de Radio Nacional). Pero la baja calidad de las dos SEMANAS que nos ofrecieron (la VII en 1970 y la VIII en 1971) venían a demostrar lo que con tanto afán se quería enmascarar: el brusco bajón en cantidad y en calidad de la producción cinematográfica española, no imputable a un fulminante agotamiento de la inspiración y los esfuerzos de realizadores y productores. Y mucho se teme que la Nueva Ley de Protección a la cinematografía no vendrá a modificar nada ni satisfará las esperanzas y necesidades de los profesionales.

LO QUE HA SIDO LA VIII SEMANA

Han pesado más las ausencias que las cintas programadas. No fueron proyectadas dos de las mejores cintas españolas del año, todavía pendientes de estreno en nuestra región; nos referimos a *«El jardín de las delicias»*, de Saura, y *«El*

bosque del lobo», de Olea. Tampoco se ha hecho ningún esfuerzo para sacar del ostracismo —por razones administrativas o de censura— cintas del calibre de *«Lejos de los árboles»*, de Esteva; *«Notas sobre la estructura de un cerebro»*, de Bofill, y *«Liberxina 90»*, de Durán. Ausente la calidad y la excepcionalidad de esta VIII SEMANA, ¿qué nos ha ofrecido en realidad? Porque ni siquiera ha sido representativa de lo que ahora se lleva en los medios de producción comercial, es decir, esos engendros para públicos subdesarrollados firmados por Lazaga, Ozores, Sáenz de Heredia, Gil, Aguirre, Merino y otras mediocridades parecidas, e interpretados por los gesticulantes disparatados de siempre, es decir, los López Vázquez, Gracita Morales, Alfredo Landa, Conchita Velasco, Manolo Escobar, Tony Leblanc y otros flamencos de nuestras pesadillas televisivas.

En definitiva, la VIII SEMANA nos ha ofrecido seis estrenos de diferente calibre, yendo de una mediocridad absoluta a la indigencia más apabullante, salvándose tal vez de la quema un solo título: *«Tropical Spanish»*, de Ramón Masats, único film que paradójicamente no llegamos a ver. *«Laia»*, de Vicente Lluch, no es más que un melodrama rural «de alpargata» y que huele a literatura rancia por todos lados; los actores hacen lo que pueden para salvarse del naufragio, pero no lo consiguen, ni siquiera Nuria Espert y Francisco Rabal. *«Crisis mortal»*, de Luis Revenga, viene a ser una cinta experimental con pretensiones... de incoherencia; el público asistente lo pateó con merecida saña. *«Hembra»*, de César Ardavín, estaba planteado con la limitada ambición de ser un film comercial más que rinda sus buenos dividendos; el fracaso es total, cójase por el extremo que se quiera, ya que ni siquiera la trama argumental mantiene la más leve nota de interés; los intérpretes hacen constantemente el ridículo debido a la falta de profesionalidad de quien les ha dirigido; lo único que tiene «gancho» es el título..., que nada tiene que ver con el contenido de la cinta. Según nos contaron, *«Tropical Spanish»*, de Ramón Masats, resultó una cinta divertida, lograda y desmitificadora —gracias al humor de Chumy Chúmez—, dentro de unos límites voluntariamente modestos. *«Helena y Fernanda»*, de Julio Diamante, se propone ser —y lo consigue plenamente, a diferencia de *«Hembra»*— una cinta comercial más, para entretenér a un respetable y poco exigente público, con una trama donde se combinan las intrigas sentimentales con las criminales a través de una atmósfera de «suspense» a veces opresiva; sin embargo, lamentamos que Diamante se haya apartado de la línea más suya de un *«El arte de vivir»* y de *«Tiempo de amor»*. *«Aoom»*, de Gonzalo Suárez, podía haber sido un cortometraje fascinante, pero como largo resulta pesado, aburrido, disparatado e incluso estúpido; Suárez insiste en los procedimientos visuales —abocados a la esterilidad— de sus cintas precedentes, alejándose cada vez más de su *«Ditirambo»*, que tanto prometía.

Por las tardes se nos ofreció una pretendida retrospectiva del «cine catalán de los años 60» y que, en realidad, sólo ilustraba un aspecto —y no el mejor— de nuestro cine: *«Fata Morgana»*, *«Biotaxia»*, *«Doctor Fausto»*, *«Las crueles»* y *«El amor brujo»* (que vino a sustituir el anunciado y no proyectado *«Nocturno 29»*). Se dio cabida, pues, tan sólo a algunas muestras del cine formalista que un día alguien bautizó con el equívoco título de *«Escuela de Barcelona»*. Y se dejó totalmente en el más sospechoso de los olvidos a la corriente de cine crítico, testimonial y combativo que también se cultiva aquí y que las primeras SEMANAS, las genuinas, se encargaron de dar a conocer: *«El último sábado»*, de Balañá; *«La piel quemada»*, de Forn; *«Brillante porvenir»*, de Gubern y Aranda; *«Vida de familia»*, de Font... Cine testimonial que se sigue cultivando aunque no pueda llegar, de momento, al público.

El día de la inauguración, la VIII SEMANA (o SEGUNDA, en su nueva etapa) se permitió también su pequeño escándalo —de orden público—, como si de un Festival auténtico se tratara. Por todo lo cual, no creemos que la SEMANA se siga editando en años sucesivos. Porque, ausente el espíritu y la razón que le dieron impulso, la continuidad no es posible y, por lo que se ha visto este año, tampoco su mantenimiento resulta rentable.

XXXIV CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR

SESIONES DE CALIFICACION · MAYO DE 1971

SESION 855

	PASO	Lunes, 3 10'15 noche	POBLACION
* La mort de la muntanya	8 mm.	Documental	Calella
Horas insólitas	»	»	Barcelona
London show	»	»	Prat de Llobregat
* ¿Qué es la Patum?	»	»	Tarrasa
Arrop i color	»	»	Barcelona
Diálogos para una horca	»	»	»
Avui es mercat	»	»	S. Feliu de Guixols

SESION 856

	PASO	Miércoles, 5 10'15 noche	POBLACION
* Nepal	Super 8	Documental	Barcelona
O cementerio dos barcos	16 mm.	»	La Coruña
Barcelona - La Jonquera, por la N-II	»	»	Barcelona
La chanca	»	»	Murcia
Entre dos pueblos	»	»	»
Requiem por un carguero	»	»	»
El hombre de la pipa	»	No documental	»

SESION 857

	PASO	Viernes, 7 10'15 noche	POBLACION
Siempre queda un amigo	8 mm.	No documental	Manlleu
007 es... 000	»	»	Barcelona
Sueños de sueños	»	»	Villafranca del Panadés
Un bon consell	»	»	Barcelona
«...Set»	»	»	Tarrasa
* Sólo notas	»	»	Barcelona
Amb els meus ulls	»	»	S. Hipólito de Voltregá
Guaraní	»	»	S. Feliu de Guixols
L'autodestrucció	»	»	

Domingo, 9 Excursión a Igualada

Como ya es tradición, y con motivo del XXXIV Concurso Nacional de Cinema Amateur, tendrá lugar una excursión de confraternidad entre todos los cineastas.

Este año hemos escogido la ciudad de Igualada, donde los amigos cineastas locales, tienen programados una serie de actos entre los que figuran:

Misa en la ermita prerrománica de La Tossa de Montbui. Visita al Museo de la Piel (único en España). Vino de honor en el Ayuntamiento y almuerzo en un típico Restaurante.

Punto de concentración: A las 10 de la mañana, en el Hotel Restaurante América, Km. 68 de la carretera de Barcelona a Madrid, a la entrada de la población de Igualada.

Para detalles e inscripciones, pueden dirigirse a la Secretaría de la Sección, o al Sr. Sagués, teléfono 2221556, de 10 a 13.

SESION 858

	PASO	Lunes, 10 10'15 noche	POBLACION
* Mowli	8 mm.	No documental	Hospitalet de Llobregat
Plastik	»	»	La Coruña
Stress	»	»	Barcelona
La puerta	»	»	»
Els gots rodolen i es trenquen	»	»	Rubí
* Pizarra infantil	»	»	Tarrasa
...Y ahora?	»	»	Barcelona
El espantapájaros	Super 8	»	»

SESION 859

	PASO	Miércoles, 12 10'15 noche	POBLACION
* ¿Volvió...?	Super 8	No documental	Jijona (Alicante)
El hermano pájaro	»	»	Murcia
El cecle	16 mm.	»	Barcelona
Un niño y un ciego	»	»	Murcia
* El pájaro	»	»	»
Play Back	»	»	Barcelona
* El muñeco	»	»	»
360 mi amor	»	»	»

SESION 860

	PASO	Viernes, 14 10'15 noche	POBLACION
Flash	16 mm.	No documental	Barcelona
Ráfaga	»	»	»
Habitat	»	»	»
Ultima voluntad	»	»	Igualada

* DEBUTANTE: El cineasta que presenta un film por primera vez al Concurso Nacional.

NOTAS: Debido al número de socios y a la insuficiencia de la sala de proyecciones, sólo se podrá asistir a las sesiones de calificación mediante rigurosa invitación, que se facilitará en Secretaría o bien en las sesiones de calificación. CONCURSANTES: Se les permitirá la entrada mediante la presentación del recibo de los derechos de inscripción.

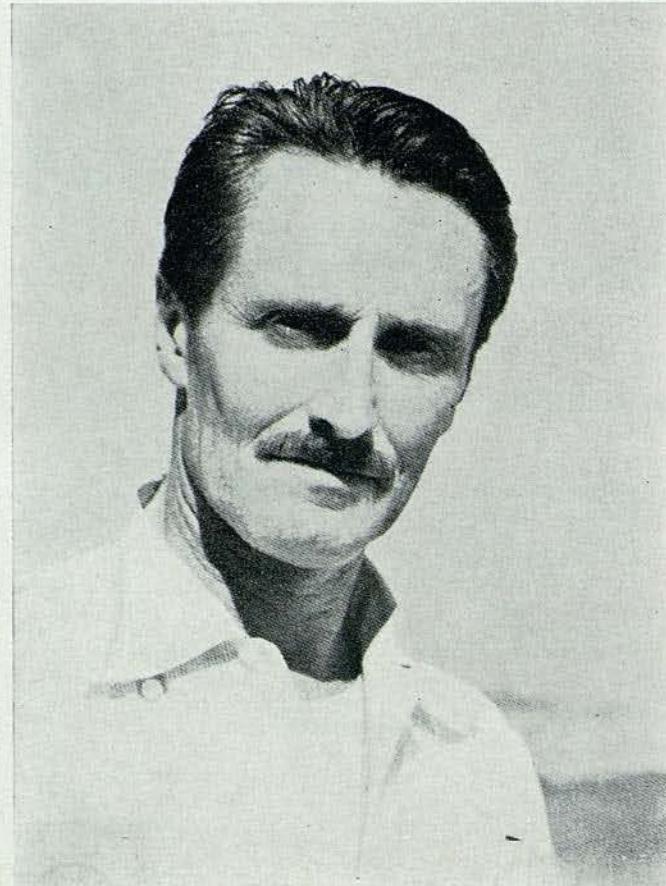
La Cena y Reparto de Premios se celebrará el sábado día 19 de junio, en el lugar y hora que oportunamente se anunciarán en el programa del próximo mes.

Una fórmula discutible de la eficacia

PIETRO GERMI

CARLOS ROMANOS

Una de las últimas películas de Pietro Germi que ha llegado a nuestras pantallas (incomprensiblemente en un Cine de Arte y Ensayo), ha obtenido otra vez uno de esos éxitos de público cuya «calidad» desacostumbrada obliga a reflexionar y a contener juicios precipitados. No cabe duda de que **«Signore e signori»** basa fundamentalmente su éxito en la capacidad de hacer reír que nadie puede negarle a Germi, quien, por cierto, ha ganado también bastante dinero haciendo llorar. Más profundamente, ese éxito está relacionado con la coincidencia que existe entre la ética esencialmente bur-



guesa de Germi y la actitud conformista de la mayor parte de la clase media española. Sin embargo, hay algo más. Y es que no puede negarse tampoco que el público que va a ver las películas de Germi lo idealiza en cierta medida como un producto «avanzado». Desconozco si este fenómeno se produce también en Italia (aunque no lo creo demasiado); en España, la moral que propone Germi resulta, a la vez que profundamente burguesa (y, por lo tanto, digerible), dos puntos o tres más «moderna» que la oficialmente aceptada. Además la crítica de Germi se refiere exclusivamente a te-



«Divorcio a la italiana».



«Seducida y abandonada».

mas de los que verdaderamente (conscientemente) interesan al hombre de la calle: el matrimonio, el adulterio, la honradez de los funcionarios, la venalidad de los periodistas, los escándalos socio-políticos en su vertiente más anecdotica.

¿Es este cine (eminente superficie, atropellado en la forma, ideológicamente ambiguo) totalmente condenable? Creo, sinceramente, que no, y las variaciones de la temperatura crítica a lo largo de la obra de Germi, apoyan mi opinión. Claramente identificado al principio con el sector menos válido del post-neorrealismo (**«El ferroviario»**) llegó más tarde casi a conseguir la consagración de la clientela intelectual como héroe de un populismo, un «didactismo realista»: **«Un maldito embrollo»** y, hasta cierto punto, **«Divorcio a la italiana»**. A partir de esta película, y probablemente a causa del éxito de la fórmula, la opinión progresista le abandona de nuevo; quizás asistamos próximamente a una nueva revalorización.

De lo que no cabe duda es de que se trata de un valor cotizado en Bolsa. Salvadas las distancias, acusaciones como las anteriormente expuestas (ternurismo, descuido formal, ambigüedad ideológica) podrían igualmente referirse a Chaplin. Por otra parte, Germi goza de una real influencia sobre su público: esa influencia **consciente**, repito, que obliga a modificar un juicio concreto (el espectador llega a preguntarse, por ejemplo, si el divorcio es un mal absoluto) a una de esas personas no excepcionalmente inteligentes ni demasiado cultas que constituyen la parte más importante de los espectadores (los pasajeros de un autobús o los funcionarios de Administración local).

Yo he visto, concretamente, levantarse a mi vecino de butaca durante la proyección de **«Divorcio a la italiana»** y abandonar el cine dando voces: «—Esto es repugnante... a dónde vamos a parar... este hombre es un cerdo—». No puede decirse que un cine que produce estas reacciones (o las inversas) sea un producto desdeñable. Galileo diría: —E pur si muove—.

Podrá argüirse y con razón, que los mismos razonamientos son válidos, digamos, para Pedro Lazaga (lamento que este nombre se haya convertido en el lugar geométrico de todas mis iras, y algún día escribiré algo en su favor). Efectivamente es así: en ambos casos nos encontramos con un autor que conoce **completamente** (aunque no en **profundidad**) a su público y que se sirve de este conocimiento para manipularlo. Las diferencias, en cambio, son importantes:

Germi manipula a su público hacia posiciones moderadas, pero **«ilustradas»**, o por lo menos, abiertas. En **«Serafino»**, por ejemplo, la reivindicación de la virilidad que se lleva a cabo, tiene un carácter moralmente sano, que puede comparse con éxito con cualquiera de los tartufescos personajes presentados por él, por otra parte espléndido, José L. López Vázquez, con su moraleja final y todo, y su esposa comprensiva, sexy y absolutamente boba. La manipulación de Lazaga tiene siempre al peor de los conformismos, que no es ni siquiera reaccionario: que traduce una concepción del mundo eminentemente cinica, en la medida en que nunca se adhiere a una idea o a una moral más que cuando está de moda, es oficial (la publicidad, por ejemplo). Todos sabemos que Lazaga hará (si no la ha hecho ya) la primera película pornográfica que se haga en España.

Germi parte de una interpretación realista de los hechos y las personas. Sus personajes pueden ser arquetípicos, únicos, torpes, pero son siempre humanos, no muñecos de guardarrropia ni fotografías de revistas como los de Lelouch.

Todo esto no debe hacer olvidar las limitaciones evidentes de la obra de Germi, ese **«serie B»** a la italiana, ni la comodidad de su postura en un país como Italia donde es fácil encontrar grandes sectores de opinión, incluso oficiales, para respaldar una actitud moderadamente avanzada y falsamente escandalosa. Esa es, como siempre, la paradoja a la que llegamos finalmente: el cine español, al que tanto bien le haría un Germi, va a tener que contentarse, por ahora, con Lazaga. Esperemos que cualquier día vuelvan Bardem y Berlanga a arreglar las cosas.

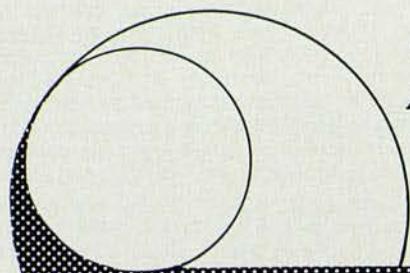
San Feliu de Guixols y su IX Festival Internacional de Cinema Amateur de la Costa Brava

JOSE J. REVENTOS ALCOVER

Nuevamente la bellísima ciudad de San Feliu de Guixols dirige su actividad a la preparación del Festival Internacional de Cinema Amateur de la Costa Brava, que en este año alcanza su novena celebración. El entusiasmo, la amplia y activa colaboración desplegada por el Consistorio y por la Agrupación Fotográfica de San Feliu de Guixols, son bases sólidas para lograr como siempre una gran brillantez y las consecuencias naturales se manifiestan en forma diversificada, tales como la afluencia de cineastas extranjeros, atraídos por el prestigio internacional que merecidamente goza el Festival de la Costa Brava, la aportación de películas de alta calidad, la toma de pulso —digámoslo así— de las tendencias concurrentes en el momento actual, tan significado por los progresos técnicos, la atracción que la misma Costa Brava tiene para el cineasta del resto de Europa y que le impulsa a filmar algo más que el familiar recuerdo de un viaje, etc.

Otra de las ventajas que tiene el Festival de la Costa Brava es el emplazamiento en San Feliu, ciudad de cosmopolitismo evidente y que atesora en su haber una prolongada experiencia, siendo una de las diversas muestras de esta realidad, la extensa y variada red de hostelería, pródiga y dignamente representada por múltiples establecimientos.

Si bien en el momento de escribir estas líneas, desconocemos el programa de los actos al margen de las proyecciones, no dudamos serán del agrado de todos, dada la variedad y amenidad que la organización del Festival sabe imprimir a este acontecimiento que con igual anhelo es esperado por todos y que tiene la virtud de reunir a viejos amigos y establecer nuevas y buenas amistades. San Feliu, el Festival, la estancia, el programa cinematográfico, el otro programa... todo es siempre novedad en San Feliu.

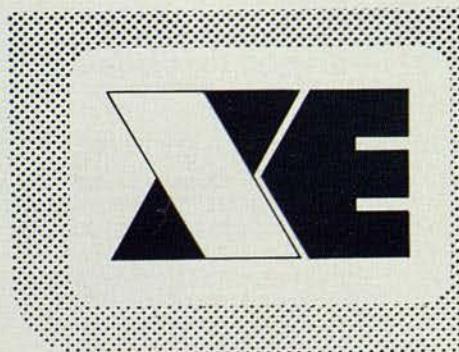


Xavier Estrada studios

**colocación y fresado
de bandas magnéticas
doblaje y sonorización
reportajes cinematográficos
fondos musicales
comentarios
efectos especiales
sincronización
montaje
rotulación
trucaje
cine industrial**

**sobre films de:
8, super 8 y 16
mm.**

M. BRAVO CUXART



**durán y bas
5 bis - teléfono
2 22 79 06
barcelona (2)**

La sonorización de películas amateurs (1)

XAVIER ESTRADA ULLASTRES

INTRODUCCIÓN A LA SONORIZACIÓN NOÇIONES DE SONIDO

El sonido es un movimiento vibratorio que se propaga a través de los medios elásticos materiales y que cuando llega al oído normal, produce la sensación conocida por el mismo nombre.

Dado que el sonido es un movimiento ondulatorio, debe poseer, aparte de una velocidad finita, una serie de propiedades que son:

REFLEXIÓN. El eco es un ejemplo de los fenómenos de reflexión del sonido. La reverberación, serie prolongada de ecos que se observa en los salones, salas de conferencias y de conciertos, etc., producida por la REFLEXIÓN repetida de los sonidos en paredes, techos, etc., debe tenerse muy en cuenta al proyectar locales de esta clase.

Si el tiempo de reverberación es demasiado corto, el local resulta «muerto», insonoro, pero si es demasiado largo, la audición se hace confusa. En este caso es preciso reducirlo, y para ello se recurre al empleo de materiales absorbentes o de cortinajes distribuidos adecuadamente.

REFRACCIÓN. Cuando una onda sonora incide oblicuamente sobre la superficie de separación de dos medios en los que el sonido se propaga con diferente velocidad, el frente de onda cambia de dirección. Así, cuando una onda sonora penetra en una masa de aire frío, su velocidad disminuye y en consecuencia varía la dirección de su movimiento.

SONORIDAD, INTENSIDAD Y ENERGIA. La sonoridad depende de la intensidad que, a su vez, es función de la cantidad de energía transmitida por centímetro cuadrado y por segundo.

RESONANCIA. Si dos diapasones de la misma frecuencia se colocan a poca distancia uno de otro, y de ellos uno se pone en vibración, el otro lo hace también inmediatamente por resonancia, lo que no sucede en general si sus frecuencias son diferentes.

SONIDOS MUSICALES. La distinción entre un ruido y un sonido musical no está netamente definida. Un sonido producido en ciertas condiciones puede dar la sensación de ruido, pero, en cambio, adquirir calidad musical cuando va asociado a otros sonidos.

Puede decirse que un sonido musical tiene una frecuencia fundamental o tono, cierta intensidad o altura y una calidad o timbre.

REGISTRO DEL SONIDO. El registro del sonido ha progresado a un ritmo muy rápido desde los trabajos iniciales realizados por Thomas A. Edison, en 1887. Su reproducción ha avanzado también notablemente, en particular con la invención de los tubos electrónicos de diferentes tipos.

Para su registro, el sonido es captado por un MICROFONO, cuyas vibraciones se convierten en oscilaciones eléctricas que se envían a un amplificador.

La corriente ampliada por éste, acciona la herramienta encargada de trazar el surco sobre un disco de acetato de celulosa.

Un procedimiento galvanoplástico bastante complicado permite preparar el disco patrón o matriz, de superficie cromada generalmente, con el que por prensado pueden obtenerse un número casi ilimitado de discos de materia plástica.

El aspecto recreativo del sonido debe mucho de sus avances al desarrollo de la electrónica.

Más adelante hablaremos de los discos fonográficos y del registro del sonido en magnetófonos de cinta.

Sepamos ahora qué es cada uno de estos aparatos empleados para el registro y reproducción del sonido.

MICROFONO. Este aparato convierte la energía acústica de las ondas sonoras en energía eléctrica con una forma de onda en consonancia con la de las ondas sonoras.

Los principales requisitos que debe satisfacer un micrófono que produzca conversión de alta calidad son los siguientes: Una relativa alta sensibilidad con respecto a su propio nivel



de ruidos, una respuesta uniforme de frecuencias dentro de la gama deseada; una respuesta uniforme en todos los ángulos incluidos en su característica de directividad y una construcción mecánica y eléctrica sólida.

Existen dos grupos de micrófonos: Unos son actuados por la presión de la onda sonora como son los de condensador, cristal, carbón o bobina móvil o dinámico y otros por la velocidad de las partículas en movimiento como el de cinta o velocidad.

Los más usados en radio y televisión son los dinámicos o de bobina móvil y los de velocidad o de cinta.

MAGNETOFONO. Otra forma de registro de sonido es llevar las señales eléctricas del micrófono a un aparato llamado magnetófono.

Este es un dispositivo muy utilizado para grabación, conservación y posterior reproducción de sonidos. Generalmente es usado el magnetófono de cinta. Estos aparatos utilizan una cinta constituida por una base no magnética sobre la que se deposita una finísima capa de material de propiedades magnéticas, que puede ser óxido negro de hierro, óxido rojo de hierro, o una mezcla de ambos, unidos a una laca que, al

misma tiempo que adhiere la capa magnética a la cinta base, aísla entre sí los elementos magnéticos, impidiendo la desmagnetización mutua.

La cinta magnética también puede formarse utilizando una mezcla a partes iguales de material magnético y plástico de vinilo. En cualquier caso se precisa una buena distribución de las partículas magnéticas y regularidad en el tamaño de las mismas, pues las imperfecciones de la cinta producen un elevado nivel de ruido indeseable.

El principio del funcionamiento de estos aparatos es el siguiente: Los aparatos grabadores están provistos de unos electroimanes en forma de anillo que disponen de una ranura muy estrecha y que se denominan cabezales magnéticos. Ellos posibilitan la grabación, reproducción y borrado. Con frecuencia, el mismo cabezal sirve para la grabación y reproducción.

El sonido captado por el micrófono, que lo transforma en ondas de frecuencia eléctrica, es llevado al bobinado de un cabezal grabador delante de cuya ranura se produce un campo magnético que varía de acuerdo al ritmo del sonido. La cinta pasa a una velocidad constante por delante del cabezal grabador, en cuyo momento, la capa que contiene las partículas magnetizables queda presionada contra el cabezal y se efectúa entonces la magnetización en forma permanente.

El procedimiento de reproducción es prácticamente inverso al de grabado; la cinta debe pasar también con velocidad constante por el cabezal reproductor y en este proceso las líneas magnéticas se transmiten sobre el hierro del cabezal reproductor. Con el movimiento de la cinta va variando el flujo magnético en el cabezal de reproducción a igual ritmo que cambia la magnetización de la cinta en cada punto. La tensión alterna en el cabezal es aumentada, corregida por un amplificador y transmitida al altavoz que la convierte nuevamente en sonido audible.

Como es sabido, las cintas magnéticas pueden grabarse y regrabarse varias veces, para ello es necesario el empleo de un cabezal borrador que elimine por completo toda magnetización de la cinta, para que ésta quede exenta de sonidos. El borrado de las grabaciones anteriores en la cinta magnética se hace utilizando una corriente de alta frecuencia. Generalmente, los magnetófonos llevan este cabezal borrador antepuesto al cabezal grabador, por lo que antes de que la cinta pase por el cabezal grabador, el cabezal borrador efectúa su trabajo.

Los principales problemas que se plantean cuando se trata de obtener alta calidad de reproducción en cinta magnética son los siguientes:

- La velocidad de la cinta en su desplazamiento ante las cabezas de grabación y reproducción ha de ser constante y sin deslizamientos.
- La presión de la cinta sobre las cabezas ha de ser constante y de un valor adecuado que evite el desgaste de las cabezas sobre las que se apoya.

El mecanismo utilizado para el movimiento de la cinta consta de un motor eléctrico de velocidad muy constante y funcionamiento suave, que acciona las ruedas motora y de almacenamiento, las que mediante los convenientes dispositivos guía-cinta, hacen desplazar la cinta magnética ante las diversas cabezas.



Fantasia en cine amateur remoto

ASUNCION VILELLA

El abad abrió, asombrado, sus ojos, después creyó superada su capacidad de sorprenderse y se relajó, prolongando aquel instante. En su larga vida de peregrinaje, nunca había visto nada parecido. ¿Sería obra del diablo o era una nueva prueba de la Providencia para fortalecer su paciencia?

Se agachó, cogió entre sus temblorosos dedos aquella serpiente inmóvil y la envolvió en un pañolón de arpillería. Luego, la metió en el zurrón, haciendo un doble nudo con lazo corrredizo. Si era obra de Satanás, aquello debía atarse bien fuerte.

Recogió su cayado y siguió su camino hasta el monasterio. Tardó varias horas en llegar. El camino era árido y pedregoso. Una prueba más para la maltrucha fe de aquellos tiempos.

Al llegar al monasterio y, antes de dar cuenta de su hallazgo a sus hermanos, se recogió en su celda y oró por espacio de una media hora. Hecho lo cual convocó a todos los demás religiosos. Y, ante el asombro general, abrió el zurrón, desenvolvió el reptil y lo mostró a los monjes. Estos no salían de su asombro.

—¿Qué demonios, con perdón, era aquello?

Parecía una serpiente pero debía estar muerta pues no se movía. Además, era tan plano como una hoja de papel pero mucho más duro que el mismo pergamo. Y no era uniforme. A ambos lados de la larga cinta había unos agujeritos.

—No parece animal — dijo un monje.

—Pues tampoco es vegetal — terció otro.

—¿Dónde se habrá visto un mineral tan ligero? — opinó un tercero.

—¿Qué será? ¿Qué no será? — Todos los habitantes del convento se preguntaban lo mismo. Y, entonces, el abad les contó cómo y dónde había encontrado aquello.

—Hermanos, yo no sé lo que pueda ser. Si una señal del cielo o un estorbo del infierno —les dijo—. Iba yo con mi cayado, por los caminos del Señor. Había salido de la ciudad al amanecer y me dirigía al monasterio a toda prisa, pues no deseaba pasar la noche en el desierto. Cuando, hete aquí que me detuve unos momentos para cobrar aliento, en las ruinas de los templos paganos...

Un ¡oh! de estupor se escapó de todas las gargantas, interrumpiendo la narración. Aquellas ruinas eran una tortura moral para los pobres frailes. Allí habían vivido, antaño, unos paganos, tan malos que la maldición divina había caído sobre ellos y todo su poder había sido arrasado como castigo a sus pecados. Quedaban solamente aquellas ruinas, vestigio de su antiguo esplendor.

En vano, los frailes habían solicitado la ayuda de los señores poderosos y de sus ejércitos, para que se sirvieran acabar con ellas. Nadie podía con aquellas enormes piedras. Eran tan grandes y tan pesadas que se hubiese necesitado un ejército de gigantes para sacarlas de allí. Y los pobres frailes las hubieron de tolerar como una burla de los desaparecidos paganos hacia su humilde santidad.

—Sí, hermanos —continuó el abad—. He cometido una imprudencia al acercarme al maldito lugar pero, había corrido tanto que necesitaba cobrar aliento y, sólo allí podía reposar a la sombra. Tal vez pequé por demasiada confianza y este hallazgo sea mi castigo. El caso es que, estando sentado sobre una losa, removí la tierra con mi cayado sin darme cuenta y esta cosa se enroscó en él como si fuera una serpiente. Me asusté y di un salto tremendo pero, luego, ya más tranquilo, lo miré y, al ver que no se movía, decidí traerlo al monasterio, para mostrároslo.

—Ha sido otra imprudencia —dijo un monje.

—Habéis traído al propio diablo al monasterio.

—Es un vestigio de esos paganos malditos.

El abad estaba perplejo. Intentó apaciguar a sus compañeros, diciendo:

—Hermanos, esos hombres, pobres paganos malditos, como les llamáis, vivieron hace muchísimos años, tantos que ni siquiera mi abuelo recordaba haberlos visto. Los historiadores de la corte dicen que en las bibliotecas reales hay libros que hablan de ellos y de sus costumbres.

—Eran una raza del diablo —le interrumpieron—. Tenían un pacto con las fuerzas del averno.

—¿Todo el pueblo? —preguntó el abad, pero no obtuvo respuesta.

—Dicen que obligaban a las nubes a descargar el agua sobre sus campos, dejando seco el resto de la tierra.

—Tenían alas para volar por el cielo y llegar hasta la luna y las estrellas.

—Y una máquina infernal que echaba humo y corría más que el viento.

—Podían hablar de un punto a otro muy distante de su gran ciudad, sólo con tirar de un hilillo.

—Pero, esto es imposible —comentó el abad.

—Claro que lo es. A no ser... A no ser que...

Y los monjes cerraron los ojos aterrorizados.

—Satanás —exclamó el más osado.

—Satanás —murmuró bajito el abad.

—Todo lo que hacían esos hombres era obra de Satanás.

—Por lo tanto, todo lo que se encuentra en sus ruinas está maldito.

—Como ellos.

—Pero, hace tantos años, o tal vez siglos que vivieron que, dudo de que quede algo de ellos —objetó el abad.

—Quien sabe —opinó el monje osado—. El mal nunca desaparece. Puede que sus almas, demasiado negras para entrar en el mismo infierno, vaguen por las ruinas de su reino.

El abad opinó que aquello era ya demasiado. Sin embargo, seguía sin hallar una explicación a su hallazgo.

Un monje pequeñín, muy tímido y que sólo llevaba unos meses en el monasterio se atrevió a opinar.

—Yo creo que esto más bien parece un cinturón.

Y añadió, cobrando ánimos:

—Un cinturón de algún viajero que pasara por allí.

—¿Quién osaría acercarse a las ruinas? —le dijeron sus compañeros.

—El abad se acercó —contestó el monje pequeñín.

Y, al oír tales palabras, el abad, avergonzado, bajó de nuevo la cabeza.

—Nunca vi un cinturón tan raro —dijo otro monje.

—Suponiendo que lo sea, ¿de qué materia está hecho?

—No es de cuero, ni de esparto, ni de hierro ni de cobre. El monje pequeñín, viendo que su tesis era el centro de la atención de los demás, tomó, con gran valentía, a aquello entre sus manos y, luego intentó enrollárselo a la cintura.

Sin que se diera cuenta, uno de los bordes del supuesto cinturón se coló por debajo de una de sus uñas y al momento, brotó la sangre. El monje pequeñín, presa de pánico, lo soltó, arrojándolo al suelo.

Los otros monjes retrocedieron, asustados.

—¡Está vivo, está vivo! —exclamaron.

—Ha mordido a nuestro hermano.

—Lo mejor es destruirlo.

Y con sus cayados y unas escobas que aportó el hermano cocinero, vapulearon al misterioso hallazgo. Pero, cuanto más le golpeaban, más se movía. Parecía saltar a cada golpe y, lo único que consiguieron fue hacerle alguna doblez.

Fatigados, los monjes se retiraron a deliberar.

—¿Qué podemos hacer? —se preguntaban.

—Es inmune a los golpes.

—Parece que los escobazos le dan vida.

—Sin embargo, cuando lo cogí no hizo nada para escapar —dijo el padre abad.

—Fue para que os confiáseis.

—El diablo tiene muchas maneras de conseguir lo que quiere.

—Y, esta vez, lo que quería era meterse en este monasterio. El padre abad, más avergonzado todavía, se prometió interiormente, ponerse el cíngulo para castigarse por su imprudencia. Por su culpa, todos los monjes se hallaban expuestos a las iras de Satán.

—Lo mejor será destruirlo —admitió en voz alta.

—Sí, pero ¿cómo?

—El fuego, el fuego acabará con él.

—A Satanás no le importa el fuego. Está acostumbrado a las llamas.

—Sin embargo, a los herejes se les quema, es la única solución.

Y todos estuvieron de acuerdo en quemar a aquello. Con mucho sigilo se acercaron. El abad, recordando su encuentro de la mañana, lo tocó suavemente con su cayado y aquello se le enroscó. Un poco asustado, el buen monje lo izó para llevarlo a la cocina y, entonces, aquella extraña cinta recibió de lleno los rayos del sol.

Un ¡oh! de asombro salió de todas las gargantas.

—¡Cuántos colores! —observaron los monjes.

—Todos los colores del arco iris.

—Son el cielo y el infierno juntos.

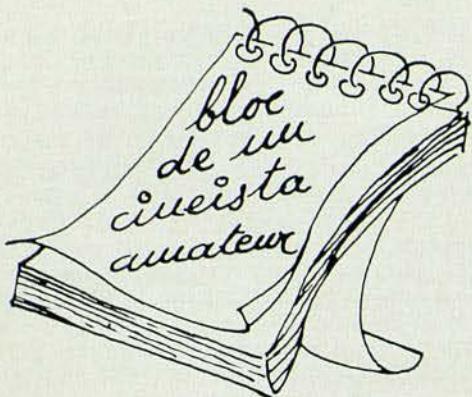
Y el abad lo levantó más para verlo mejor. Cuanto más le daba el sol más bonito parecía, pero los frailes reaccionaron a tiempo. Los bonitos colores podían ser otra trampa para salvarse del fuego.

—Si son el cielo y el infierno juntos —dijeron— ya sabemos lo que significa. Lucifer, antes de caer en el infierno, fue un ángel.

Y aquello fue arrojado al fuego del hogar, sin contemplaciones. Los frailes vieron cómo se inflamaba, se retorcía unos instantes y, luego, se consumía sin dejar rastro.

—¡Era el diablo, era el diablo! —exclamaron—. No ha dejado ni cenizas.

Aquel día, en las crónicas del monasterio se relató cómo había sido quemado por los frailes una reencarnación del diablo. Lo único que se conservó del hecho fue esta narración. De haberse conservado también un trozo del propio diablo, los arqueólogos, unos siglos después, hubieran tenido un nuevo dolor de cabeza.



El Tiempo Cinematográfico

DAMIAN MOR H.

EL TIEMPO CINEMATOGRAFICO

Cuando en el número anterior tratábamos sobre el ritmo cinematográfico, decíamos que «el cine debe ser la viva representación de la vida»; como sea que nuestra existencia tiene una duración superior a cualquier producción filmica, a todo realizador se le ha planteado la necesidad de expresar sus ideas con toda amplitud, pero en más breve plazo.

Por esta razón, a la que forzosamente deberemos reconocer primacía, y por otras menos trascendentales, aunque importantes también dentro del entorno cinematográfico, y que asimismo se pone de manifiesto en el presente trabajo, es por lo que vemos surgir un nuevo concepto de tiempo, el del tiempo en el cine, al que suele denominársele: **tiempo o espacio cinematográfico**.

El tiempo, considerado como magnitud física, es uniforme en su velocidad y único en su sentido; en cambio, considerado desde el ángulo de la cinematografía, al tiempo suele conferirse una velocidad variable y hasta le están autorizados dos sentidos: uno hacia el pasado y otro hacia el futuro.

En virtud de ello, el tiempo en manos de un realizador cinematográfico puede ser clasificado:

- a) En función de la velocidad:
 - I. Tiempo Equiparado
 - II. Tiempo Condensado
 - III. Tiempo Dilatado
- b) En función de su sentido:
 - IV. Tiempo Cronológico
 - V. Tiempo Retrospectivo
- ... y cabe aún considerarlo:
 - c) En función de su relatividad:
 - VI. Tiempo Simultáneo.

I. TIEMPO EQUIPARADO

Puede ser definido como una igualdad entre el tiempo físico y el tiempo cinematográfico.

• Ejemplo n.º 1. Los intérpretes de un film argumental deben presenciar un partido de fútbol. La cámara, fiel a este procedimiento, se ve obligada a impresionar desde el lanzamiento de la moneda al aire hasta el último toque de silbato. A partir de este momento, la película deberá continuar desarrollando el asunto, objeto del film, con idénticas características de equivalencia en tiempos.

• Ejemplo n.º 2. El realizador debe presentar la biografía de un personaje determinado; vamos a darle facilidades, puede optar por ofrecernos tan sólo, las imágenes de los años en que culminó sus trabajos cuya difusión le dieron la celebridad.

Es un método muy poco frecuente. Sólo puede ser válido para el desarrollo de alguna secuencia, o bien de una particular o muy sucinta idea filmica, puesto que la duración de cualquier tema, exigiría una elevada suma de metros que haría insopitable el film (ejemplo n.º 1), o prácticamente irrealizable la película (ejemplo n.º 2).

Si embargo, una conjugación hábilmente dosificada de este procedimiento, con otro de los que siguen, puede dar forma a un original desenvolvimiento cinematográfico.

II. TIEMPO CONDENSADO

Es una concentración del tiempo físico.

• Ejemplo n.º 1. Un viajero debe desplazarse en avión desde Barcelona a Nueva York. Un plano del actor ascendiendo por la escalera, seguido de otro plano que nos muestra la Estatua de la Libertad, sugiere la llegada de dicho pasajero a su destino.

• Ejemplo n.º 2. La presencia de un buque en medio de una tempestad, encadenado con un mar tranquilo en el que flotan unas pocas tablas, dan idea de un naufragio.

• Es muy frecuente. Horas, días y años pueden servirse abreviados en forma de minutos (ejemplo n.º 1); «tomas» difíciles e incluso algunas imposibles de realizar, pueden quedar totalmente salvadas por este método (ejemplo n.º 2).

Los recursos para la afortunada consecución de estas transiciones o desplazamientos en el tiempo, son innumerables, pudiendo intervenir tanto la imagen como el sonido. En otras épocas fue muy frecuente la utilización de subtítulos.

Algunos ejemplos clásicos que todos hemos visto y comprendido su intención son:

- Rotación de las manecillas de un reloj.
- Rápida sucesión de los días o meses en un calendario.
- Un cenicero vacío encadenado con el mismo cenicero repleto de puntas de cigarrillo.
- Un atardecer encadenado con la luz matutina.
- La aparición de frutos en un árbol al que antes habíamos visto despojado de ellos.
- Un «hasta mañana», pronunciado por un actor, etc.

III. TIEMPO DILATADO

Es una distensión o alargamiento del tiempo físico.

• Ejemplo n.º 1. Un científico, en uno de sus experimentos logra detener la vida de un ser, circunstancia que aprovecha el sabio para que aquél actúe durante un periodo de tiempo inexistente, puesto que al recobrar la conciencia de hechos, continúa su vida real en el preciso instante en que su existencia fue detenida.

Es lógico suponer que esta acción solamente puede tener un carácter eminentemente subjetivo, destinado exclusivamente a un efecto filmico de especial concepción.

IV. TIEMPO CRONOLOGICO

Es una sucesión ordenada de acontecimientos en el tiempo cinematográfico, que discurren en el mismo sentido que en el tiempo físico, es decir, avanzando siempre hacia el futuro.

• Ejemplo n.º 1. Un joven recién graduado consigue emplearse. Tiene sus primeros éxitos. Contrae después matrimonio. Nace su primogénito. Al poco tiempo llega su segundo hijo, etc.

• Ejemplo n.º 2. Una cantante debuta en un café. Sucesivamente va interviniendo en diferentes espectáculos en los que triunfa. Siguen numerosos viajes. Las salas en las que actúa son cada vez más lujosas. Llega, finalmente, al céntro artístico que aspiraba.

V. TIEMPO RETROSPECTIVO

Es un retroceso en el tiempo, pudiendo tener su punto de partida en cualquier fase del film. Es decir, viene a ser como un salto al pasado para iniciar en él un avance hasta el presente, bien sea de forma continuada, bien de una manera intermitente.

- Ejemplo n.º 1. Un viejo marino se complace en narrar su agitada vida de lobo de mar a unos atentos nietecitos.
- Ejemplo n.º 2. Un soldado herido en la guerra, rememora en su lecho de convaleciente, la cruenta batalla vivida, y los episodios de la misma en la que perecieron entrañables amigos de su infancia.

En ambos ejemplos la mirada retrospectiva puede tener o no alternancia con planos que muestren también el presente del personaje y ambiente que le rodea.

Algunos de los recursos que han sido empleados para este fin, y que hemos incorporado a nuestra educación cinematográfica sin darnos apenas cuenta, son las sobreimpresiones, el virado en diferentes colores, imágenes filmadas en un ángulo, fundidos encadenados, barridos, etc.

VI. TIEMPO SIMULTANEO

Es una alternancia en el desarrollo de dos o más acciones o acontecimientos que acaecen en el transcurso del mismo tiempo filmico.

• Ejemplo n.º 1. La angustia de una madre que no encuentra a su hijito, alterna con los planos de la criatura recogida en una casa de la vecindad.

- Ejemplo n.º 2. Unos colonos del viejo Oeste, viven durante toda una noche la conocida y terrible espera de un ataque indio, en tanto, éstos, celebran con imposible tranquilidad el ritual ceremonioso que debe anteceder a la lucha.

No existe ningún recurso especial. Suele utilizarse incluso el «corte directo», procurando siempre que al espectador le sea fácil la identificación y el seguimiento de cada una de las acciones, de tal forma, que aun gozando cada una de ellas, de clara independencia, no lleguen a desprenderse del eje común de las que son solidarias.

Y para acabar, reconocemos que el aserto de «El tiempo es dócil en manos de un realizador», no admite réplica. Sin embargo, y como contraprestación, una inexcusable condición le impone el cine: no alterar ni por un momento la ilusión de continuidad de un film, puesto que todo espectador sigue instintiva y continuamente el desarrollo del mismo, cotejándolo sin interrupción con la vida que él conoce, y toda divergencia o transición interpuesta entre ambas, sin habilidad suficiente, conducirá sin remisión a un confusionismo capaz de malograr el más firme y concienzudo propósito cinematográfico.

Novedades técnicas

Con ocasión de la pasada «PHOTOKINA» se exhibieron en los Stands de la firma PAILLARD, S. A. de SAINTE CROIX (SUIZA) algunos prototipos de los diferentes modelos de cámaras, proyectores y accesorios BOLEX, cuyo lanzamiento en el mercado estaba previsto para 1971.

Entre ellos se exhibían las nuevas cámaras BOLEX del formato de 16 mm., H-16 SB y H-16 SBM.

La gama de tomavistas BOLEX de 16 mm. se ha visto, pues, aumentada por estos nuevos modelos cuyas características vamos a exponer seguidamente.

- Son derivados de los modelos H-16 RX y H-16 RX5, conocidos en nuestro país, únicamente se distinguen de ellos en que no poseen torreta porta-objetivos.

• Emplean un sistema de bayoneta para el acoplamiento de la óptica a la cámara, que permite cambiar rápidamente el objetivo y asegura una fijación muy segura incluso de las ópticas de peso y volumen.

- La distinción de las iniciales es la siguiente:
H-16 SB (sin soporte para almacén de 120 mts.).
H-16 SBM (con soporte para almacén de 120 mts.).
La S corresponde a motor de cuerda.
La B fijación de la óptica por bayoneta.

La M soporte para almacén de 120 mts.

- A estas cámaras con porta-objetivo de bayoneta, se les podrá acoplar las ópticas de las cámaras BOLEX H-16 RX y H-16 RX5, mediante el empleo de unas arandelas transformadoras, a excepción de los Zoom VARIO SWITAR «100 POE» y «85 Compact», que para los nuevos tomavistas se suministrarán de origen, con la modificación necesaria.

Estas nuevas cámaras BOLEX H-16 SB y H-16 SBM se encuentran ya en el mercado español, desde hace breves días.

UN NUEVO CENTRO DE PRODUCCIÓN BOLEX EN ACTIVIDAD EN AUSTRIA

Después de terminada la segunda etapa de los trabajos de construcción y el acondicionamiento de las cadenas de montaje para la fabricación en serie, la producción de aparatos cinematográficos BOLEX ha dado comienzo en la nueva fábrica de Fürstenfeld (Styria, Austria).

El nuevo centro de producción BOLEX tiene una superficie total de 40.000 m.²; de esta forma se dispone de terreno suficiente para una extensión de los locales de la fábrica para los años venideros. Actualmente están en actividad dos talleres con una superficie de producción de aproximadamente 2.500 m.²; existen además anexos: El hogar con el comedor, la central eléctrica y el taller de mantenimiento. Los 487 miembros del personal actual trabajan 5 días por semana, en dos equipos, según un sistema de rotación.

Con la puesta en servicio de la fábrica de Fürstenfeld, BOLEX INTERNATIONAL, S. A. de Sainte Croix (Suiza), dispone de cuatro centros de producción en actividad. Tres de ellos están situados en países miembros del AELE-Suiza (en Sainte Croix y Orbe) y Austria (en Fürstenfeld), el cuarto en un país miembro del Mercado Común —la República Federal Alemana (en Munich-Ismaning)—, este último centro se dedica a la fabricación de la cámara profesional BOLEX 16 PRO.



La poesía es una altura en el cine de A. Medina Bardón

GABRIEL QUEROL

Hablar hoy de A. Medina Bardón puede parecer a muchos como un signo de nostalgia hacia una filmografía que resurge del pasado. No porque Medina Bardón sea —o haya sido— un cineasta exclusivo del ayer o que se expresa formalmente con imágenes encargadas al lenguaje que traduce realidades de ese ayer. Sino porque Medina Bardón surgió junto con otros nombres que apenas se dejan sentir en el panorama de nuestro cine amateur. Y, sin embargo, ahí está Medina Bardón renovando continuamente su obra, evolucionando de un género cinematográfico a otro, a fin de encontrar exactamente el que en cada momento le permite seguir siendo un cineasta del presente. Medina Bardón nos perdonará, a pesar de todo, si, para referirnos a su obra, escogemos una vieja cinta para calibrarla.

Porque, efectivamente, si Keiserling —nada menos que Keiserling— viviese, podría encontrar en las mejores películas del cineasta de Murcia la prueba palpable de una de sus mejores frases: «El Occidente busca el objeto y el Oriente el sentido». Le bastaría para comprobarlo dar una ojeada amplia y abundante a toda la filmografía de Medina Bardón, alejarse un poco de ella en el espacio y en el tiempo, y permitirse una distanciación que sólo la perspectiva puede dar. Entonces logaría establecer contacto con el comportamiento total de este cineasta y comprobar que Medina Bardón tiene mucho del origen activista del hombre occidental y otro mucho —bien mezclado— del quietismo oriental. En la multiplicidad de los seres y de los objetos, halla Medina Bardón una excitación temporal del cine narrativo —«Primer día de caza», «Momento» o «Solo»— mientras que solemos encontrar una solemne predisposición para el silencio en la curiosa y callada humanidad del cineasta en su vida real.

Ahora bien. Mirando con lupa los encuadres más característicos del cine de A. Medina Bardón, hallaríamos el triunfo final, la dominante precisa que determina todo el cine que nos ha dado. Es la dominante inasible de un cine que pertenece al reino de lo poético, de lo mágico incluso, y de algo que funciona en ese raro mundo del hombre prendido en lejanías. Es decir, comprobaríamos el triunfo cineístico del intimista oriental sobre la lógica, el método y la curiosidad del hombre realista trazado a través de la dinámica del ser de Occidente. Sería igual que analizáramos para ello sus films documentales, sus fantasías o sus argumentos. En todos ellos existe una voluntad de objetivar y junto a ella un proceso intuitivo, musical, de perfiles ritmicos y melódicos que revelan el recogimiento casi místico en que se refugia el ci-

neasta. Un recogimiento tensado, no por problemas de su tiempo —y en esto estamos de acuerdo con los que le reclaman una mayor actualización temática de sus films— sino por otros movimientos surgidos del espíritu centrífugo del realizador murciano.

Ahí están, para testimonio, sus fantasías, género en el que quizás no haya volcado Medina Bardón lo mejor de su obra, pero en el cual encontramos obras como «El eco», «El mundo», «Psiquis», «Pasado» y «Música-3», donde podemos ver, entremezcladas, maneras surrealistas, absurdos humanos y lirismos sosegados, en una fluidez alternativamente conseguida, pero no por ello menos significativa para el crítico que desea comprender antes que emplear lo que se ha llamado ya crítica del revólver. Por otra parte fantasías como «Pincheles locos», «Fantasía en el puerto» o «Juegos en la noche», pertenecen o están vinculadas muy estrechamente al gusto estético, concreto y malabarista, del cine especulativo de Occidente. Son fantasías que nacen de una realidad que no se transmite ni se transfigura sino que juega consigo misma empleando para ello la sensibilidad artística del cineasta.

El mundo cineístico de A. Medina Bardón, sin embargo, no se agota. Puede pasar como un desarraigado de los problemas actuales o puede ser considerado un «naif» del cine amateur. Lo cierto es que sus últimas incursiones en el cine dan por resultado el concretismo documental de «La seda» fijación sistematizada y didáctica, y ese documental titulado «Hombres en rojo» en el que Medina Bardón supera las maneras clásicas de un modo fluido, cambiante y extensible. «Hombres en rojo» es la mejor película de Medina Bardón después de «Primer día de caza» y ello es así porque «Hombres en rojo» participa de la lucidez, de la citación de la realidad, de la poesía interior y del equilibrio que el documento necesita. Ciento que Medina Bardón podía haber profundizado todavía más en los diversos climas que consigue en esta obra pero no hay duda que el cineasta, en un solo film, demuestra que hay muchas maneras de ver las mismas realidades. Es el suyo un juego de silogismos escogidos entre «apariciones corpóreas» y «significaciones mentales» que convierten «Hombres en rojo» en el resultado cineístico que resume una visión jerárquica, de ojo culturalizado, acerca de un tema documental.

No sabemos si será definitiva la incursión hacia el documental del cine futuro de A. Medina Bardón. En todo caso habrá que contar con la teoría keiserligniana del objeto y el sentido para interpretarlo.

El profesionalismo en el cine de paso estrecho

JOSE A. BORI

La acepción de una palabra como «profesional» es tan variada que cada cual aprovecha el significado que más se adecúa a su manera de pensar. Por ello no resulta extraño oír de boca de los amateurs más conspicuos, refiriéndose a un film, la opinión de que es «demasiado profesional», con un gesto de asco absoluto en sus caras como si de algo podrido y hediondo se tratara. Lo único descorazonador es que en al-

guna ocasión (las menos, eso también es cierto) puedan tener razón.

No es «demasiado profesional» un film del autor que PIENSA. No es «demasiado profesional» el film del autor que ESTA AL DIA, que INVESTIGA, que LUCHA por expresar de forma coherente sus ideas. No es «demasiado profesional» el film del autor que no tiene inconveniente en utilizar el DIALOGO

en sus films. No es «demasiado profesional» el film del autor que es capaz de ser CREATIVO con su fotografía, con su banda sonora, con el ritmo de su narración, «aunque» además esté técnicamente bien fotografiado, bien sonorizado, bien montado, y un larguísimo etcétera.

Lo que es evidente es que a estos críticos de ocasión (cuyo catecismo, desgraciadamente, suele ser única y exclusivamente la tradición) les da igual el film que envuelve en un ropaje de técnica más o menos perfeccionada la NADA más absoluta (o lo que es peor, la idea más negativa y retrógrada que pueda esperarse) que el film incisivo, interesante, útil, bello (necesario, en una palabra), explicado o sugerido con un lenguaje actual y haciendo uso de todas las posibilidades técnicas al alcance del autor.

Aplicar la expresión «profesional» de forma peyorativa tiene razón de ser cuando estamos ante un film cuya única finalidad sea la de halagar (no importa de qué forma) los gustos de un posible público (o lo que es peor, de un posible Jurado). Es entonces cuando el cineasta se convierte en un pro-

fesional, pero no del cine, sino del «medallismo», del «copismo», etc., etc. Ha perdido, voluntariamente, la libertad de elegir, la libertad de hacer, ya que, inconscientemente, se ha profesionalizado en el peor de los sentidos.

Bastará echar una ojeada a las producciones de los últimos años, para convencernos de que (¡por fin!) el cineasta tiende a «profesionalizarse», a realizar films más «profesionales», en los que, además de haber superado los habituales escollos técnicos (calidad fotográfica, sonorización, etc.), ha variado (y esto es lo verdaderamente importante) el enfoque, el desarrollo (el guión de cualquier tipo de film ha adquirido una importancia desconocida hasta ahora), la realización, la interpretación, el montaje (en oposición clara al «empalmaje» habitual), etc., etc.

Como en otros muchos órdenes de la vida, la utilización de la misma palabra dependerá de la «intención» que ponga el que la pronuncia. En todo caso, tengamos en cuenta que, en el sentido que hemos venido utilizando hasta aquí, ojalá que todos los films de paso estrecho fueran «profesionalizándose».



Impresiones del XIV Certamen de Estímulo

por

MANUEL PLA

y

GUILLERMO SALVADOR



Los días 8 y 15 del pasado mes de febrero, tuvieron lugar las dos sesiones de calificación del «XIV CERTAMEN DE ESTÍMULO» organizado por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña.

A la convocatoria de este certamen acudieron 23 filmes de diversa tendencia, los cuales merecieron en total dos segundas medallas, seis tercera medallas y seis menciones honoríficas, otorgadas por un jurado compuesto por los cineastas: Domingo Martí, como Presidente; Manuel Pla, como Secretario y Francisco Flo, Josep-Jordi Queraltó y Enrique Sabaté como vocales. En la categoría Fantasía destaca del conjunto «Aria de Bach», de Carles Peix y García, a nuestro parecer la mejor producción del certamen. Su idea, interpretación, el encuadre y montaje, muy dignos. De ex profeso dejamos la sonorización en último lugar, pues si bien la misma es correcta, no así su aspecto temático, en el que el autor nos anuncia en la rotulación del filme la interpretación de la «SUITE N.º 3» de Bach, cuando en el momento de escuchar el disco, nos percatamos de que su melodía pertenece al «ARIA» del mismo autor, tan conocida y que da título a la película. En conjunto, una obra que aspira a puede aspirar a participar en otros certámenes. Mereció una Segunda Medalla.

En Fantasía mereció una Mención Honorífica «Silencio», de Evaristo Sanllehí, por su idea.

En el tema de Documentales, mereció una Segunda Medalla «Por el Neckar», de Marisa Lerín de Marcó. Idea romántica expresada en 30 metros, muy bien dirigida su toma de vistas, con una intercalación de comentario y música fundidas en un conjunto que pretende contarnos la historia de unos amores pretéritos que discurren por el pensamiento del viajero.

«Romance andaluz», de José Ral y Blanch, otra sucesión de vistas tomando como tema paisajes andaluces, pero esta vez intercalados con un comentario compuesto de poesías muy bien escogidas por su director que realzan la visión y el ambiente de nuestro paisaje situado al sur de la Península. Mereció una Tercera Medalla y algunas reiteraciones hacia el final quizás la privaran de escalar un mejor galardón.

Serafín Fernando nos presentó la película «Arrop i color», una visión de la tradicional feria de Sant Ponç que se celebra anualmente en la típica calle del Hospital y sus aledaños. Muy bien sonorizada con música ambiental adecuada, nos resultó reiterativa hacia su final. Sin embargo, el tema subyuga por su tipismo y mantiene despierta la atención del espectador por su color local; mereció una Tercera Medalla.

En «Benalmádena», José Parra nos muestra el contraste entre la bella población típica y recoleta, y la playa del mismo nombre y lugar, frívola y abierta a un turismo muy actual. Bien montada y sonorizada. Mereció igualmente una Tercera Medalla.

«Pintores en el Pueblo Español» es un documento filmado, tema al cual Juan Bonet siente gran afición y que nos recrea con la actuación de unos artistas que toman parte en un concurso de pintura rápida. La interpolación de escenas que no guardan relación con el tema propiamente dicho, desvían la atención principal de la película. Rodada en Super 8 mm., ésta proporciona unos buenos encuadres que con la solución de un buen montaje realzan el filme. Mereció una Tercera Medalla.

En Documental mereció una Mención Honorífica la película «Objectiu Parc Güell», de Jorge Serrano, por su oportunidad en la captación de algunos planos.

Con respecto a los argumentos, «La parada», de Damián Mor y Emilio Franch, basada en una idea original y corta (17 metros), cualidades éstas de las que está faltó el cine amateur, consiguen si no la hilaridad, si la sonrisa del espectador por la forma en que está tratada la citada idea. Buen encuadre, montaje y sonido. Mereció una Tercera Medalla. Un caso parecido en cuanto a idea y metraje (70 metros), se nos presenta en la película «El espantapájaros», Miguel A. Alvarez, con buena técnica pero sin sacarle el partido que el tema le permitía, sale airoso con un argumento de muy buen parecer, al sublimar la idea de un amor platónico entre una muchacha y un simple muñeco. Buena fotografía y sonorización. Mereció una Tercera Medalla.

Las Menciones Honoríficas en este apartado fueron para «Manuel y Ana» (Primer Amor), de Emilio Franch, por su adecuada ambientación. «La dentadura», de Ramón Jardí, por su acertado movimiento de cámara. «Cosas de niños», de Manuel Lahoz, por la interpretación infantil y, finalmente, a «Tic Tac», de María Victoria Vallhonrat, por su intención humorística.

FERNANDEL HA MUERTO

CONTEL



El cine francés acaba de perder una de sus figuras más características. Nos referimos al actor cinematográfico Fernandel, que desde hacía más de cuarenta años venía trabajando ininterrumpidamente no solamente en la pantalla, sino también en el teatro, salas de variedades y, más tarde, en la televisión de su país.

Sus actuaciones cómicas son bien conocidas de todos nosotros, ya que buena cantidad de sus películas han sido estrenadas en nuestros locales. Entre los muchos personajes que interpretó, principalmente de hombre pícaro y palurdo, destaca el de Don Camilo, el cura contestatario que le dio fama a partir de 1951 y cuyas aventuras nos fueron vedadas aquí en España, excepto la última, «**El camarada Don Camilo**», aunque las demás las conocíramos por referencias o por las novelas de Giovanni Guareschi que le dieron fama.

Entre los numerosos premios de interpretación que Fernandel poseía destaca la insignia de Caballero de la Legión de Honor que precisamente el Gobierno francés le impuso en reconocimiento a los méritos divulgativos de su interpretación del personaje central en la serie de películas sobre Don Camilo.

Fernandel había nacido en Marsella (Francia), el día 8 de mayo de 1903, y su verdadero nombre era el de Fernand Joseph Desire Contandin.

Su vida artística la inició cuando tenía cinco años de edad en una compañía de teatro amateur. A los ocho años obtuvo el tercer premio en un concurso de canciones infantiles celebrado en París.

Su padre, modesto empleado de oficina, pero gran aficionado al canto, le había enseñado algunas canciones y lo presentó a dicho certamen. La vocación del muchacho y su natural desparpajo hicieron lo demás.

Después de efectuar sus estudios primarios y siguiendo las indicaciones familiares entró de empleado en un banco, como botones; sin embargo, en su mente había entrado ya el mundo de la farándula y ello provocó que no sólo fuera relevado de su uniformado puesto, sino que lo fuera también de los sucesivos y diferentes empleos que fue ocupando en el curso de pocos años.

Fernandel empezó a hacerse popular en su ciudad natal y fue el chico preferido que entretenía a la gente actuando en bodas, fiestas y banquetes, costumbre muy difundida en aquella ciudad francesa.

Más tarde se inició en el «music-hall», trabajando en una orquesta. Allí conoció a Jean Manse, su futuro cuñado y escritor de las canciones que iban a darle tantos y tan definitivos éxitos. Al casarse Manse con su hermana, la madre de aquél, por el cariño que le tenía, le llamaba «Fernand d'elle», o sea, «su Fernando», y cuando se le ofreció un contrato en el teatro Eldorado, de Niza, tomó el sobrenombre de Fernandel, con el que después se daría a conocer en el mundo del cine.

Su vida empezó a cobrar movimiento y a desplazarse de un lado para otro. Primero como actor de comedias cómicas, después en el Concert Mayol con la revista «Vive le nu». De Niza pasó a Toulon, a Marsella y, finalmente la meta,

París, formando parte de un repertorio de operetas, entre las que destacó en «Ignace», «Le chasseur d'Images», «Le rosier de Madame Husson», «Hugues», «Tu m'as sauvé la vie», etc.

Finalmente, en 1930, logró introducirse en los estudios cinematográficos debutando en un papel de «Le blanc et le noir», que si bien no le dio demasiado relieve, le dio la ocasión de ser contratado para intervenir en una serie de cortometrajes que le dieron la suficiente experiencia para atreverse cada vez con papeles de mayor envergadura hasta llegar a ser una de las figuras más solicitadas de la pantalla francesa, sin que por ello abandonara las tablas, sus programas radiofónicos y sus grabaciones musicales. Durante el día actuaba ante las cámaras, por la noche representaba en los escenarios y sus ratos libres los dedicaba a grabar discos con los éxitos de su repertorio.

Fernandel se convirtió en una figura nacional, cuyas películas pronto traspasaron las fronteras de su país, dándole a conocer al resto del mundo. Prueba de ello es de que cuando fue movilizado durante la segunda guerra mundial, en vez de empuñar el fusil en los frentes de batalla, fue a distraer a los combatientes formando parte del teatro de retaguardia.

Su rostro se había divulgado profusamente en las pantallas de los cinematógrafos y su presencia era como una especie de tregua a las preocupaciones bélicas. Una vez terminada la guerra se reintegró a su intensa vida artística, de la cual en los últimos años se había retirado en gran parte.

Ultimamente se hallaba semirretirado en la pequeña localidad de Carry-le-Rouet, a pocos kilómetros de Marsella, en donde poseía una hermosa finca de recreo y un yate para dedicarse a su deporte favorito, la pesca.

Desde el 4 de abril de 1925 se hallaba casado con Henriette, de quien tenía dos hijas, Josette y Jeanine, y un hijo llamado Frank, hoy día iniciado también en el mundo del cine.

FILMOGRAFIA

1930 — «Le blanc et le noir».

1931 — «La meilleure Bobonne», «J'ai quelque chose à vous dire», «Attaque nocturne», «Pas un mot à ma femme», «Beau jour de noces», «Restez dîner», «La veine d'Anatole», «Une brune piquante», «Bric à Brac», «Paris Beguin», «On purge bebe», «Les gaîtes de l'escadron».

1932 — «Cœur de lilas», «La fine combine», «Le rosier de Madame Husson», «Hombre sin nombre», «Lidoire».

1933 — «Le jugement de minuit», «Le coq du régiment», «El ordenanza», «D'amour et d'eau fraîche».

1934 — «La portera de la fábrica», «Ademai aviateur», «El 96 de caballería», «Le cheri de sa concierge», «Nuit de folies», «L'hôtel du libre échange», «Angele», «Les bleus de la marine», «Le train de 8 h. 47», «Ma ruche», «Le cavalier La Fleur».

1935 — «Ferdinand le noceur», «Jim la Houlette».

1936 — «Les gaîtes de la finance», «Un de la légion».

1937 — «Josette», «François 1er», «Les degourdis de la 11a», «Les rois du sport», «Carnet de baile», «Ignace», «Regain», «Hercule».

1938 — «Ernest le rebelle», «Le schpountz», «La macaquito», «Tricoche et Cacolet».

1939 — «Raphael le tatoué», «La vuelta al mundo de Lavarde», «Berlington et Cie», «Fric Frac», «L'héritier du Monde-sir», «C'était moi».

1940 — «Monsieur Hector», «Un chapeau de paille d'Italie», «La nuit merveilleuse».

1941 — «Tempestad de almas», «L'acrobate», «L'âge d'or», «Les petits riens», «Une vie de chien», «Le club des soupirants».

1942 — «La bonne étoile», «Ne le criez pas sur les toits», «Simplet».

1943 — «Adrien», «La cavalcade des heures».

1945 — «Le Mystère de Saint Val», «Nais», «Les guex au paradis», «L'aventure de Cabassou».

1946 — «Irma la voyante», «La caissière du Grand Café», «Petrus», «Cœur de coq», «Comédiens ambulants».

1947 — «Emile l'africain».

1948 — «Si ça peut vous faire plaisir», «L'armoire volante».

1949 — «On demande un assassin», «L'heroïque Monsieur Boniface».

1950 — «Je suis de la revue», «Casimir», «Tu m'as sauvé la vie», «Topaze», «Meurtres», «Grandes maniobras», «Boniface somnambule».

1951 — «L'auberge rouge», «La table aux crevets», «Adhemar», «Le petit monde de Don Camillo».

1952 — «Coiffeur pour dames», «Le fruit défendu», «El pequeño mundo del señor Feliciano».

1953 — «Le retour de Don Camillo», «Carnaval», «El enemigo público número 1».

1954 — «Mademoiselle Nitouche», «Le mouton à cinq pattes», «Alí Babá y los 40 ladrones», «Le printemps, l'automne et l'amour».

1955 — «El amor de Don Juan», «La grande bagarre de Don Camillo».

1956 — «La vuelta al mundo en 80 días», «Honore de Marseille», «El hombre del impermeable», «Cuatro pasos por las nubes», «Le couturier de ces dames».

1957 — «Sénéchal le magnifique», «Le chomeur de Clochemerle», «La ley es la ley», «El embrujo de París».

1958 — «Les vignes du seigneur», «La vie à deux», «Nosotros los gangsters».

1959 — «La vaca y el prisionero».

1960 — «Cresus», «Le Caid», «Cocagne».

1961 — «Dinamite Jack», «Don Camillo monsignore ma non troppo», «El juicio universal», «El asesino está en la guía».

1962 — «Avanti la música», «Le voyage à Biarritz», «Il cambio della guardia», «El diablo y los diez mandamientos».

1963 — «Pánico entre los gangsters», «La cuisine au beurre», «Le bon roi Dagobert».

1964 — «Le complexe de Philemon», «L'âge ingrat».

1965 — «El camarada Don Camilo», «La bourse et la vie».

1966 — «Le voyage du père».

1967 — «L'homme à la Buick».

Antecedentes, más o menos históricos, del cinematógrafo (II)

JAIME FUENTES ALONSO

IV. LAS LENTES OPTICAS Y LA TRANSMISION DE LA LUZ

Esos maravillosos prodigios de la óptica, las lentes supercorregidas de los actuales tomavistas, tampoco han crecido por generación espontánea, pues ya, las lentes ópticas, y sus efectos, fueron conocidos por los asirios, y ARQUIMEDES DE SIRACUSA, doscientos años antes de la Era Cristiana, que conocía estos efectos, empleó espejos u storios para, concentrando la potencia calorífica de los rayos solares, proyectar su luz, para con esa concentración en un foco preciso, incendiar las naves del invasor Marcelo. Hecho histórico que demuestra que los sabios de aquel entonces tan remoto conocían la posibilidad de la intervención humana en la proyección de la luz.

En el siglo XI de nuestra Era, el filósofo y astrónomo árabe AL-HAXEM, cuenta en sus escritos que ya los fenicios conocían a fondo la reflexión de las imágenes.

Los griegos y romanos habían descubierto también algo parecido, y se ha llegado a suponer que el descubrimiento del Cinematógrafo fue retrasado en más de un siglo por haberse perdido los TRATADOS DE OPTICA de PTOLOMEO y EUCLIDES, en el incendio de la Biblioteca que la Reina Cleopatra tenía en Alejandría por las huestes de Julio César.

V. LA CAMARA OSCURA Y LA LINTERNA MAGICA

También se pierde en los más remotos confines de la historia el conocimiento y empleo de lo que luego, en siglos más recientes, se llamó LINTERNA MAGICA, pues los sacerdotes de Menfis se valían de un artilugio similar para producir efectos mágicos en sus extraños ritos, proyectando imágenes y hasta personas, sobre nubes de humo muy condensadas, para hacer suponer apariciones fantasmales en el espacio, pero la teórica de la misma no se anunció hasta el año 1267, en que lo hizo el monje inglés ROGER BACON, en su obra OPUS MAYOR, pero en realidad no se llegó a construir hasta el año 1645 por el Jesuita alemán Padre ATANASIUS KIRCHER (1601-1680), que fabricó una apropiada para la proyección, y que nos dejó descrita detalladamente en su libro ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE, publicado en Roma, y del cual se conserva aún un ejemplar en el Colegio Romano. Por medio de este aparato se proyectaban y hacían aparecer sobre una pared blanca, un lienzo o un papel, figuras pintadas en tiras de vidrio, mediante el uso de una fuerte iluminación.

Años más tarde, se demostró palpablemente la importancia de la LINTERNA MAGICA, ya perfeccionada por el Abate NOCCET, al ser empleada por JACQUES CARLES en el Gabinete de Física de El Louvre, para intentar hacer más comprensibles sus explicaciones, ante un público numeroso.

Las imágenes estáticas de la LINTERNA MAGICA, y el empleo de las mismas, fueron cada vez más sorprendentes, pero para poder llegar al Cinematógrafo, como ahora le concebimos, fue necesario, entre otros, el invento de la fotografía, y largos años de investigaciones y experiencias.

La LINTERNA MAGICA, ya hemos dicho que tiene un antecendente muy remoto, pero que, en realidad no fue construida hasta el siglo XVII, pues para ello fue necesario que el genio de la Edad Media, LEONARDO DA VINCI (1452-1519), realizara casualmente, en 1500, el descubrimiento de la CAMARA OSCURA, y estudiase la formación de las imágenes en el interior de la misma, y que BAUTISTA DELLA PORTA, físico

napolitano, publicase en 1553 por primera vez, los principios de la misma, presentando una Cámara Oscura Artificial, y que, pocos años más tarde, en 1568, DANIEL BARBARO, colocando una lente biconvexa (conocida ya por los asirios, como hemos dejado dicho), logrando con ello imágenes mucho más claras.

VI. EL SIGLO XIX

Desde los comienzos del mismo, llamado el Siglo de las luces, cada uno por su lado, y para diversos fines científicos, multitud de sabios se esforzaron en concretar prácticamente todos estos descubrimientos, que eran de todos ellos sabidos, llegando a un punto tal, que, según los eruditos, existieron durante el mismo más de ciento veinticinco aparatos y «juegos de física recreativa», que pueden ser considerados como los verdaderos antecedentes del Cinematógrafo, merced a especial mención los que intentaban producir imágenes animadas con el empleo de la LINTERNA MAGICA, pues, prácticamente, durante todo el siglo XIX se gestó el Cinematógrafo.

VII. EL FENAKISTICOPIO

Entre ellos, el primer intento concreto de aprovechar el fenómeno óptico de la persistencia de las imágenes en la retina para obtener la síntesis de un movimiento, fue realizada por el físico belga JOSEPH ANTOIN PLATEAU, ilustre Doctor en Ciencias, y miembro de numerosas Academias, que consagró su vida al estudio de la física, y que expuso su teoría sobre el principio de la síntesis del movimiento en la siguiente forma: «Si varios objetos diferentes unos de otros, tanto en su forma como en su posición, aparecen ante los ojos sucediéndose unos a otros en brevísimos intervalos de tiempo, las impresiones sucesivas de los mismos sobre la retina se unen unas a otras, de modo que el espectador tiene la ilusión de ver al mismo objeto cambiar de forma y posición, en un movimiento continuado».

En 1823 demostró experimentalmente que dos ruedas dentadas iguales, colocadas una detrás de otra, girando ambas a la misma velocidad, pero en sentido contrario, dan la ilusión de una sola rueda dentada inmóvil.

Dos años más tarde, en 1825, FARADAY (1791-1867), repitió el experimento, pero utilizando un solo disco y un espejo reflector, lo que dio a PLATEAU la idea de fabricar un aparato que habría de servirle para realizar la síntesis del movimiento, al que bautizó con el nombre de «FENAKISTICOPIO» en 1832, y que describió de esta manera: «Consiste en un disco de cartón, perforado en sentido paralelo a su circunferencia, con cierto número de aberturas pequeñas, llevando figuras pintadas en su lado interior. Cuando se hace girar este disco alrededor de su centro, frente a un espejo, al mirar con un ojo a través de las aberturas, las figuras vistas por reflexión en el espejo, en lugar de confundirse, como sucedería si se mirase de otra manera el círculo girando, parecen, al contrario, dejar de participar en la rotación del círculo, y animarse, ejecutando sus movimientos propios».

Fue un aparato, el primero en realidad, que permitía reconstruir el movimiento. En Londres y París llegó a ser un juguete muy popular, y a primeros de este siglo, sobre los años 1910 a 1913 se encontraba en Madrid, y en muchas poblaciones, en todos los almacenes, para recreo de la gente menuda.

VIII. NACE LA FOTOGRAFIA

El fundamento de la fotografía se basa sobre las experiencias de la formación de las imágenes en la cámara oscura, pero faltaba la fijación de las mismas, pensándose en hacerlo por procedimientos químicos. J. N. SCHULZE, descubre en 1727 por primera vez la sensibilidad de las sales de plata a la luz. HABIA NACIDO LA FOTOGRAFIA.

Casi un siglo más tarde, Sir JOHN F. W. HERCHELL descubre, en 1819, los hiposulfitos y sus propiedades de solubilizar los halogenuros de plata. NIEPCE y DAGUERRE se asocian por diez años en 1829 para intercambiar sus experiencias sobre

fotografía, aunque el primero de ellos muere ese mismo año, y, al fin, DAGUERRE, obtiene, en 1835 fotografías «daguerrotipos» las llamaba, después de muchos minutos de exposición, a pleno sol, sobre una placa de plata, cuya superficie se transformaba en yoduro.

El paso estaba ya dado, la cámara cinematográfica puede ya nacer en cualquier momento a partir de este instante, porque, en esencia, no es más que una máquina de hacer fotografías, capaz de realizar cierto número de ellas por segundo, pero aún quedaban muchos problemas que resolver, que en sucesivos artículos seguiré exponiendo.



Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

GUISALCO

ACTIVIDADES DE LOS MESES DE ENERO-FEBRERO

Por gentileza de los organizadores del Concurso Internacional «FANTASTIK-70» tuvimos ocasión de proyectar tres de las películas que se presentaron a dicho Concurso. La primera de ellas, «The Visitors», del realizador inglés Peter Philips, película de ciencia-ficción que nos muestra la fantasía de su autor en torno a unos alienígenos que invaden nuestro planeta.

Película bien realizada, con varias secuencias interesantes aunque algunas reiterativas, pero en conjunto muy digna y mereció el pláceme de los asistentes que en gran número asistieron a esta sesión.

A no dudar, estamos en la era de las máquinas. Todo lo invaden sustituyendo al género humano. ¿Pero es posible amarlas? Toni Garriga y José Alberto Bori nos demuestran que ello es posible. De su fantasía ha salido una película interesante en la que nos muestra hasta qué punto una secretaria puede enamorarse de un computador, mostrándose tal cual, cariñosa, apasionada, caprichosa, sentimental y erótica.

Como epílogo de la sesión tuvimos un largometraje —no frecuente en el cine amateur— realizado por la Unión Cinematográfica Amateur de Igualada. La película tiene una duración aproximada de una hora veinte minutos y ello da lugar a una serie de dificultades que sus realizadores han debido y sabido vencer. Es un film altamente interesante, basado en un hecho ocurrido el pasado siglo. Se amalgama el terror y la intriga con un «clímax» muy bien conseguido en el que el espectador en ningún momento pierde el hilo de la acción manteniéndose el suspense hasta el final. La película nos explica la historia de un desafortunado que en unas malas rachas en el juego pierde todo su dinero. Desesperado, no sabe qué hacer ni a dónde ir, hasta que en un periódico lee una extraña noticia que le causa estupor. Recapacita y al final decide aceptar lo que en la misma se ofrece, y no es otra cosa que pasar un año en la cripta de una mujer millonaria que fallece a consecuencia de un accidente automovilístico en una loca carrera, al verse despechada y engañada por su prometido. Casi toda la acción transcurre en la cripta. El personaje, en los primeros momentos, se muestra bastante escéptico hacia todo aquello que le rodea pero, poco a poco, va reaccionando y llega a autosugestionarse hasta tal punto que, el último día que cumple el plazo prefijado, fallece. Toda la película se mantiene en un tono de calidad,



Foto rodaje de «La parada», de Damián Mor y Emilio Franch.

con secuencias muy logradas, logradísimas; sobre todo las escenas al comienzo de la película y otras en la cripta, en la que una de ellas arranca el grito del público.

Finalmente, se mantuvo un coloquio con los autores de esta última película, coloquio que no estaba previsto, pero dado el interés de la misma se creyó oportuno realizar, con lo cual nos enteramos de varios aspectos interesantes y anecdotáticos. Mantuvo el coloquio nuestro compañero Enrique Sabaté.

El jueves, día 14 de enero, a las 10,15 horas de la noche, tuvo lugar la sesión extraordinaria de «TERTULIA CLUB», dedicada a la calificación de las películas que se presentaron al «1.º ENCUENTRO DE CINE AMATEUR PARA FILMES REALIZADOS EN EQUIPO». A dicho encuentro se presentaron siete películas, cinco realizadas en 8 mm. y dos en Super 8 mm.

Este día, nuestra Sala de Actos se vio incapacitada para albergar a todos los aficionados, muestra del vivo interés que despertó este «ENCUENTRO». No existió jurado alguno,

sino que el mismo lo constituyan, precisamente, todos los asistentes, que a través de sus votos establecieron la siguiente clasificación: «Eliazain», «La parada», «Reflexión», «La gran ilusión», «Bestiari», «Contrastes» y «Juegos Florales».

Al finalizar todas las proyecciones, se procedió a la votación. Esta votación se realizó de acuerdo con las premisas que al principio se dieron a todos los asistentes, los cuales colaboraron hasta el final y a los cuales agradecemos el interés que mostraron y su extraordinaria participación.

El lunes, día 18 de enero, a las 10,15 de la noche, se proyectaron dos filmes dedicados a los Hermanos Lumière, inventores del Cinematógrafo, con motivo del 75 aniversario de sus primeras proyecciones. Dichos filmes fueron dedicados gentilmente por el Instituto Francés de Barcelona. Las películas programadas fueron «Cinematographe Lumière» y «Les Eloquents».

Nos cupo el honor de presentar el pasado día 25 de enero, a las 10,15 de la noche, en la Sala de Actos, dentro de la sesión dedicada a un famoso cineísta, a Enrique Fité, de Mataró, uno de los mejores y grandes realizadores de nuestra filmografía amateur. En primer lugar se proyectó la película «Fantasia trágica», realizada en el año 1951, en la que nos muestra la quimera de un escultor hacia su obra. Interesante película muy bien llevada, que hoy en día aún mantiene todo su vigor. Resulta extraordinaria la mutación de la escultura con la imagen real femenina.

Seguidamente se proyectó «Porta Closa», realizada en el año 1947, excepcional film que ha merecido los máximos galardones nacionales e internacionales, considerada como una de las mejores películas amateurs de todos los tiempos. Es tal la fuerza expresiva de sus imágenes que el espectador capta profundamente el significado de las mismas. ¡Es toda una lección de cinematografía!

En último lugar vimos «Jardí amb repòs», película documental, que se aparta totalmente de la temática de su autor. Finalmente, se mantuvo un interesante coloquio con Enrique Fité, dirigido por Enrique Sabaté, siendo aplaudidos por el numeroso público asistente.

Como es tradicional, el pasado día 31 de enero, con motivo de celebrarse la Festividad de San Juan Bosco, Patrón de la Cinematografía, asistimos a la Misa en sufragio de los cineísta fallecidos, que se celebró en el Templo Expiatorio del Tibidabo. Luego tuvo lugar una comida de confraternidad a la que asistieron un gran número de socios, amigos y simpatizantes.



Asistentes a la Misa del Tibidabo.

Dentro de la programación del mes de febrero, el lunes, día 1, a las 10,15 de la noche, se proyectaron diversas películas del conocido cineísta J. Roig Trinxant. Este autor basa su temática en el reportaje y documental. Bajo ese signo nos mostró diversas de sus realizaciones. En primer lugar se proyectó «Única», reportaje realizado con motivo de uno de los certámenes anuales internacionales que organiza la Unión Internacional de Cineísta Amateurs. «Tren de chapa», otro reportaje que nos muestra el desembarco y traslado de un tren de laminado de chapa. Seguidamente vimos «El descenso del Sella», reportaje documental del tradicional descenso que cada año se celebra en Asturias. «Sanfermines en Pamplona», reportaje-documental realizado con motivo de las fiestas de San Fermín en Pamplona, tratando principalmente el encierro. La última de las películas proyectadas en esta sesión fue «Corpus en Sitges», realizada con motivo de dicha festividad.

Al finalizar, se mantuvo un interesante coloquio con el autor dirigido por Enrique Sabaté, siendo aplaudidos por todos los asistentes.

Los días 8 y 15 de febrero, a las 10,15 de la noche, tuvieron lugar las sesiones de calificación del concurso «XIV CERTAMEN DE ESTIMULO», en el que se presentaron 23 películas de diversa tendencia, de las cuales obtuvieron premios las siguientes: «Aria de Bach», de Carlos Peix, mereció una Segunda Medalla. También con Segunda Medalla fue distinguida la película «Por el Neckar», de Marisa Lerín. Con Terceras Medallas fueron premiadas las siguientes: «Romance andaluz», de José Ral; «Arrop i color», de Serafín Fernando; «Benalmádena», de José Parra; «La parada», de Damián Mor y Emilio Franch; «El espantapájaros», de Miguel A. Alvarez; «Pintores en el Pueblo Español», de Juan Bonet. Las Menciones Honoríficas se repartieron así: «Silencio», de Evaristo Sanllehí; «Objectiu Parc Güell», de Jorge Serrano; «La dentadura», de Ramón Jardí; «Cosas de niños», de Manuel Lahoz, y «Tic Tac», de M. Victoria Vallhonrat. El jurado estuvo compuesto por: Presidente, Domingo Martí; Secretario, Manuel Pla; Vocales, Francisco Flo, Josep-Jordi Queraltó y Enrique Sabaté.

En la sesión correspondiente al día 15 de febrero nos comunicaron la triste noticia del fallecimiento de D. Pilar de Quadras de Caralt (e. p. d.), esposa de nuestro consocio y Presidente Honorario Delmiro de Caralt. Descanse en paz el alma de nuestra buena amiga Pilar.

El jueves, día 11 de febrero, como ya es tradicional, tuvo lugar la esperada sesión de «TERTULIA CLUB», en la que se proyectaron las siguientes películas: «Lourdes y Pirineo Central francés», de Santiago Vía, 8 mm., color y sonorizada. De Jordi Salvador «¿...?», reportaje con título interrogativo, en color, 8 mm. y sonorizada; del mismo autor, «Un día de agosto», en 8 mm., color y sonorizada. «Passeig Remullat», de Antonio Llop, en Super 8 mm., color y muda. «Las botas», de Jaime Torras, 8 mm., color y muda. José M. Vía, «Recuerdo del Tirol», 8 mm., color y sonorizada, y «¿...?», otro título interrogativo, esta vez de Juan Puga, en Super 8 mm., color y muda. Como siempre, al finalizar las películas se mantuvieron pequeños coloquios con los autores y durante las proyecciones fueron comentadas por varios cineísta.

Bajo el título de «Homes dels països catalans», se presentó en nuestra pantalla el conocido cineísta Pedro Masdeu, que nos mostró varias de sus realizaciones, dos de ellas dedicadas a biografías de personajes ilustres catalanes, «Joan Miró i la seva obra» y «Pau Casals ha complert 90 anys», interesantes películas, vistas desde el punto biográfico, que recogen varios aspectos de las vidas de estos insignes artistas.

Como complemento del programa nos presentó una película de canción filmada, en una misma cinta tres canciones y un documental del parque zoológico de Barcelona, titulado «Un día en el Zoo». Por indisposición del autor, se suspendió el anunciado coloquio.



PROYECCIONES DE JUAN OLIVE

Este cronista lamenta que disponiendo de una invitación del cineasta Olivé para asistir al estreno de sus últimas cintas «Hobby» y «Aquarama Barcelona», estrenadas recientemente en el Colegio de Médicos de Barcelona, no pudiera asistir a la misma por enfermedad. Noticias leídas en distintos periódicos, nos dan a conocer el éxito obtenido por nuestro consocio y esperamos que en la pantalla de nuestro CEC podamos admirar sus películas y dar nuestra opinión particular.

Celebramos la distinción otorgada al matrimonio Olivé del «Potto de Plata» de la ciudad de Córdoba por el alcalde de la misma, D. Antonio Guzmán Reina, a la que unimos nuestra felicitación.

CASA DE LA CULTURA DE ALBACETE

Ha tenido lugar en dicha Entidad, cuatro sesiones de cine amateur, correspondientes al segundo ciclo del mismo. Concurrieron en calidad de invitados films de los siguientes cineastas: de La Coruña, José E. Díaz Noriega, Julio Santiso y Francisco José Valiente Ros. De Murcia: Angel García, Florentino González, Antonio Medina y Sánchez Borreguero. De Barcelona: José A. Bori, Juan Capdevila, Antonio Garriga, Rafael Marcó, Felipe Sagués, Jordi Vall Escriví y Joaquín Viñolas. De Albacete:

Francisco de Aguilar y Jacinto Fernández (este último organizador del ciclo).

CASA DE MENORCA

Siguiendo la promoción de cine amateur que viene desarrollando esta Entidad, ha tenido lugar su décima velada, esta vez a cargo de José Alberto Bori. Como es acostumbrado, la presentación y el coloquio estuvieron a cargo del Director de OTRO CINE, José J. Reventós.

PUENTE CULTURAL DE BARCELONA

Se han celebrado las siguientes sesiones: Una dedicada al cineasta Rafael Marcó y otra del que suscribe, ambas en el mes de enero. La presentación y coloquio de ambos cineastas fue a cargo del cineasta Agustín Bascuas.

En el mes de febrero siguiendo la difusión que viene desarrollando esta entidad, fue dedicada la proyección del film «Policía Municipal» de los autores Joaquín Panivino y Agustín Bascuas una primera sesión, a la cual asistieron los altos mandos de la Policía Municipal Barcelonesa. Una segunda sesión fue dedicada a Agustín Bascuas, proyectándose sus más conocidos films y estreno de su última realización «Cualquier tarde». Ambas sesiones fueron presentadas por José J. Reventós, Director de OTRO CINE.

FALLOS DE CONCURSOS

II CERTAMEN DE CINE CIUDAD DE TARRASA

Tema libre Primer Premio «Ciudad de Tarrasa», Trofeo «Cartuja de Vallparadís» y quince mil pesetas a la película titulada «Flors i violes», de Miguel Esparbé de Manresa. Segundo Premio con placa de plata y diez mil pesetas a la película «Guaraní», de Eugenio Anglada de San Hipólito de Voltregá.

Tercer Premio con placa de bronce y cinco mil pesetas a la película titulada «P.P.R.», de A. P. Solanas de Tarrasa.

El Jurado acordó dar tres premios de 2.500 ptas. a las películas «Educar», de Antonio Quadrench, a «Felícios, en canvi, els vostres ulls», de Miguel Esparbé y «Cena de guerra», de J. A. Bori y Antonio Garriga. El Jurado: Antonio Colomer, Jorge Feliu, Antonio V. Kirs-

recopila:
enrique sabaté

AGRUPACION FOTOGRAFICA DE CATALUNA

Proyecciones en esta entidad han sido las de Pilar Fatjó y Jesús Angulo, siendo ambas concurridísimas, las cuales fueron seguidas del acostumbrado coloquio que resalta como colofón de ambas sesiones.

CONVOCATORIA DE CONCURSO

«IV JOCS FLORALS DE CINEMA» organizado por la Comisión de los mismos de RUBI (Barcelona). Plazo de inscripción el próximo día 5 de junio. Proyecciones del 14 al 20 del mismo mes.

III CONCURSO REGIONAL DE CINEAMAUR DE LA AGRUPACION FOTOGRAFICA Y CINEMATOGRAFICA DE SAN FELIU DE GUIXOLS

Participantes: Todos los residentes en la región catalana. Sólo una película por concursante.

Formatos: 8 mm. Super 8 mm. o Single 8 mm.

Derechos de inscripción: 125 pesetas. Fin de plazo de admisión: 8 de mayo de 1971. Envíos al Vocal de Concursos Cinematográficos, señor don Enrique Zerbst. Calle Concepción, 23. San Feliu de Guixols.

chner, Joaquín Viñolas y Gabriel Querol, actuando como secretario adjunto Juan Muntadas. **Notas marginales al fallo del II Certamen «Ciudad de Tarrasa».** El jurado acuerda otorgar un premio adicional con Placa de Plata y 2.000 ptas. a la película «Pompeu Fabra», de Antonio Quadrench.

La Comisión organizadora del Premio «Ciudad de Tarrasa» pone en conoci-

miento de todos los cineastas que puedan concurrir al Tercer Certamen edición 1971, que el temario previsto para esta convocatoria tendrá como lema: «El hombre y los problemas de la responsabilidad colectiva».

V CONCURSO DE CINE AMATEUR DE VICH

Trofeo «Estudiant de Vic» y 10.000 pesetas a «Cómics», de Jorge Amorós.

Trofeo y un auto-radio Belson a «Un lloc per a dormir», de Jordi Bayona.

Trofeo Cine Club Vic y 1.000 ptas. a «Català a l'escola», de Andreu Sitjà.

Trofeo Caja Ahorros de Manlleu a «El pavo pot fer ganyotes», de Jordi Bayona.

Jurado calificador: María Luisa Borrás, Jacinto Esteva, Antonio Colomer, Miguel Porter y José J. Reventós. Secretario: Pedro Puig.

I CONCURSO DE CINEMA AMATEUR DE LA SOCIEDAD PROTECTORA DE ANIMALES Y PLANTAS DE MANRESA

Primer Premio: 15.000 pesetas del Excelentísimo Ayuntamiento de Manresa, y *Trofeo del Banco Mercantil de Manresa*, al film «...Set», de D. Jaime Fina y Joaquín Sendra, de Barcelona.

Segundo Premio: 5.000 pesetas y *Trofeo de Anglo-Spanish Animal Welfare Society*, al film «Metamorfosi», de don Juan Guitart y Ramón Casafont, de Manresa.

Tercer Premio: 3.000 pesetas y *Trofeo de la Sociedad Protectora de Animales y Plantas de Manresa*, al film «Caracol», de D. Tomás Mallol, de Torruella de Fluvia.

Cuarto Premio: *Trofeo Excmo. Sr. Conde de Sert*, al film «Set dies», de D. Miguel Esparbé, de Manresa.

Quinto Premio: *Trofeo Joyería Sardans*, al film «El drapaire», de Toni Morera, de Manresa.

Sexto Premio: *Trofeo Casa Nido*, al film «Tristesa d'amor», de D. José Escalé, de Artés.

Séptimo Premio: *Trofeo Joyería Cleyry*, al film «Conte sense paraules», de don Miguel Esparbé, de Manresa.

Octavo Premio: *Trofeo Muebles Tarragona*, al film «Elisenda i els llops», de don José Escalé, de Artés.

Noveno Premio: *Trofeo Jaime Fornells*, al film «La gàbia», de D. Ramón Puigdoménech, de Tarrasa.

Décimo Premio: *Trofeo Petit Príncep*, al film «Fidelitat», de D. Juan Simats, de Manresa.



«...Set», de J. Fina y J. Sendra.

PREMIOS ESPECIALES

Trofeo Film Club Manresa, al mejor film de un autor local para el film «Metamorfosi», de D. Juan Guitart y Ramón Casafont.

Premio al Mejor Argumento: *Trofeo Juanola-Photomatón* al film «...Set», de D. Jaime Fina y D. Joaquín Sendra.

Premio a la Mejor Interpretación Humana: *Trofeo Joyería Busquets*, al actor D. Juan Cirera, del film «El drapaire», de Toni Morera.

Premio a la Mejor Interpretación Canina: *Trofeo Hijos de Enrique Torres*, al can «Boby» del film «Fidelitat», de D. Joan Simats.

Premio a la Mejor Banda Sonora: *Trofeo Almacenes Juliá*, al film «Set dies», de D. Miguel Esparbé.

Premio a la Mejor Fotografía: *Trofeo Hispano Olivetti*, al film «Elisenda i els llops», de José Escalé.

Premio al Mejor Montaje: *Trofeo Muebles Soler*, al film «...Set», de D. Jaime Fina y D. Joaquín Sendra.

Premio al Mejor Reportaje: *Trofeo Casa Masana*, al film «L'amor de sis nens», de D. Marcos Barberi, de Olot.

Lo que se hace constar en la ciudad y fecha «ut supra», siguen las rúbricas de todos los componentes del Jurado Calificador.

XIV CONCURSO DEL CLUB DE CINE AMATEUR GENERO ARGUMENTO PUENTE CULTURAL

En Madrid, a cinco de febrero de 1971, en el domicilio social de Puente Cultural, se reúne el Jurado Calificador, el cual lo forman: Sra. Teresa Fernández de Córdoba, D. Jaime Fuentes Alonso, D. Isidoro López López y D. José de Marcos como Secretario sin voto, para clasificar las siguientes películas presentadas al mismo.

Examinadas en única sesión pública, se dictaminó el siguiente fallo:

1.º 69 puntos

Título: «Humo de tabaco».

Autor: D. Vicente Morgado Llombart.

2.º 46,66 puntos
Título: «La espera».
Autor: D. José Ral Blanch.

3.º 44 puntos
Título: «La mentira».
Autor: D. Valentín Nieves.

4.º 42,66 puntos
Título: «Canal U. H. C.».
Autor: D. Luis R. de Rivera.

I CONCURSO DE CINE AMATEUR DE VANGUARDIA PUENTE CULTURAL

En Madrid, a primero de marzo de mil novecientos setenta y uno, en el domicilio social de Puente Cultural, Puerta del Sol, 14, 2º. Se reúne al Jurado Calificador, formado por Don Miguel Angel Trujillo, Operador Cinematográfico, Don Miguel Glopis Bravo, Realizador de Cine Amateur, y crítico de «Arte Fotográfico», Don Antonio Betancor Curbelo, Ayudante de Dirección Cinematográfico, Don Serapio Carrero Hervalejo, Realizador de Cine Amateur, y Don Jaime Fuentes Alonso, Realizador de Cine Amateur, que, a su vez, actúa como Secretario del mismo, para proceder a la calificación de las siete películas admitidas o seleccionadas por el Jurado de admisión.

Examinadas en proyección pública, y por el orden establecido mediante sorteo, las siete películas siguientes:

Título: «La jaula».
Autor: Agustín Bascuas Torrens.

Título: «La dama».
Autor: Charo y J. M. Marruedo.

Título: «Flors y violes».
Autor: Miguel Esparabó y Pedro Torres.

Título: «...y ahora?».
Autor: Rafael Marcó Tejedo.

Título: «Ante una vida».
Autor: José Ral Blanch.

Título: «Ceremonia».
Autor: Juan Antonio Cadenas.

Título: «Invariablemente el sueño».
Autor: Gabriel Alberca Castaño.

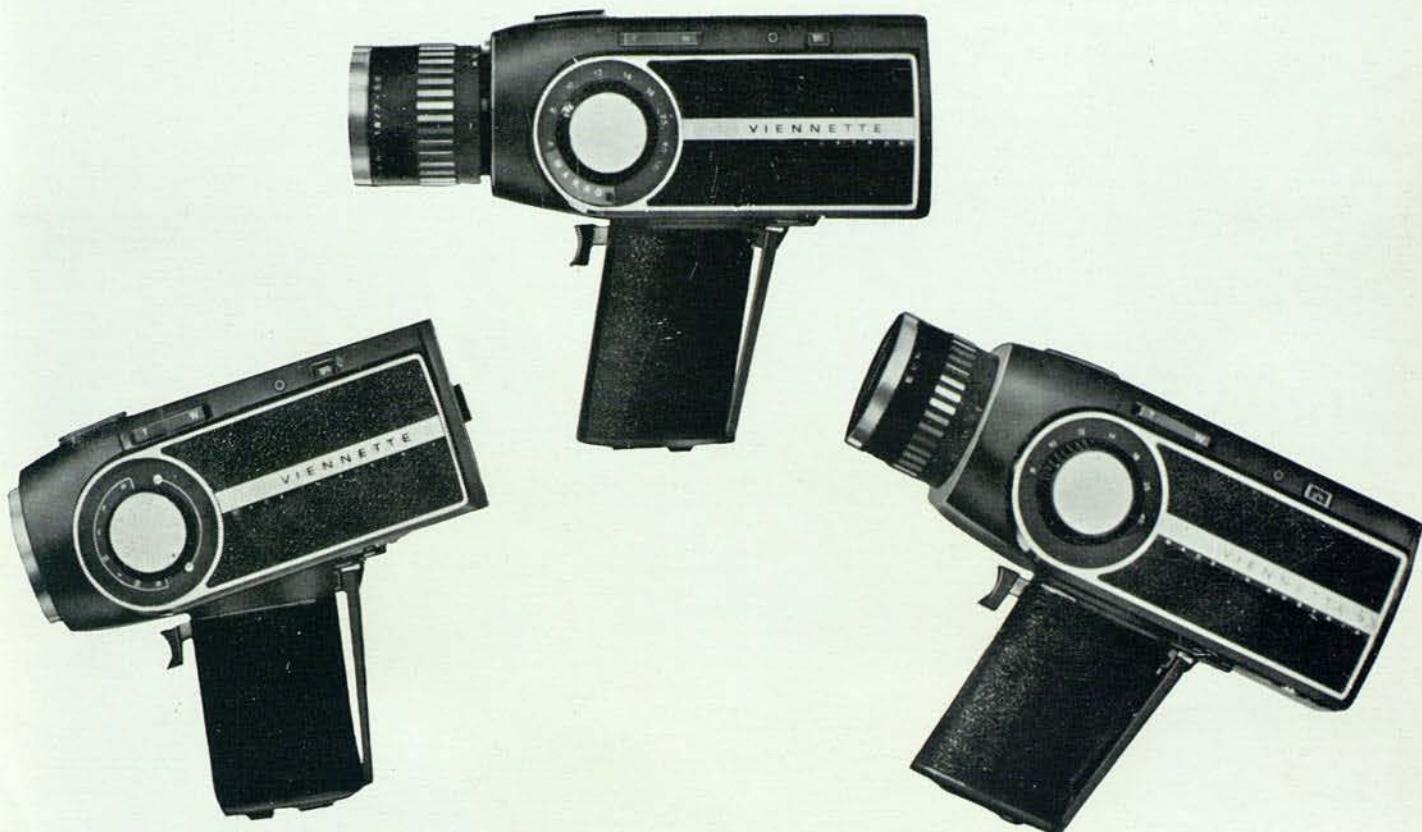
Se ha emitido el siguiente fallo:

El Jurado ha decidido declarar el premio DESIERTO, y ha tomado el acuerdo de recomendar a los organizadores del Certamen, sea acumulada la cuantía del premio, al de la próxima convocatoria.

Y para que conste se extiende y firma la presente acta en el lugar y fecha mencionados.

VIENNETTE 3 - 8 - 5

EL MODERNO PROGRAMA DE TOMAVISTAS 1971



VIENNETTE 3, el tomavistas sin problemas

VIENNETTE 5, el tomavistas con múltiples posibilidades técnicas

VIENNETTE 8, el tomavistas con máximo zoom

ES UN EXITO FILMAR CON eumig

videosonic
SOCIEDAD ANONIMA

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO DE

eumig

APOLODIO MORALES, 13-A Teléfs. 457 5150 / 54 / 58 MADRID-16
DELEGACION EN BARCELONA: JACINTO BENAVENTE, 19-21 Teléf. 239 8269 BARCELONA-17

Filmoteca
de Catalunya

Filmar en Super 8
no es únicamente
cuestión de calidad,
faltaba la solución
económica...



Peruchrome

AGFA-GEVAERT