

otro cine

AÑO X - 1961 - N.º 46

ENERO - FEBRERO

En este número:
Convocatoria del XXIV Concurso
Nacional de Cine Amateur

Y

un sumario distinto al de
la mayoría de las revistas de cine



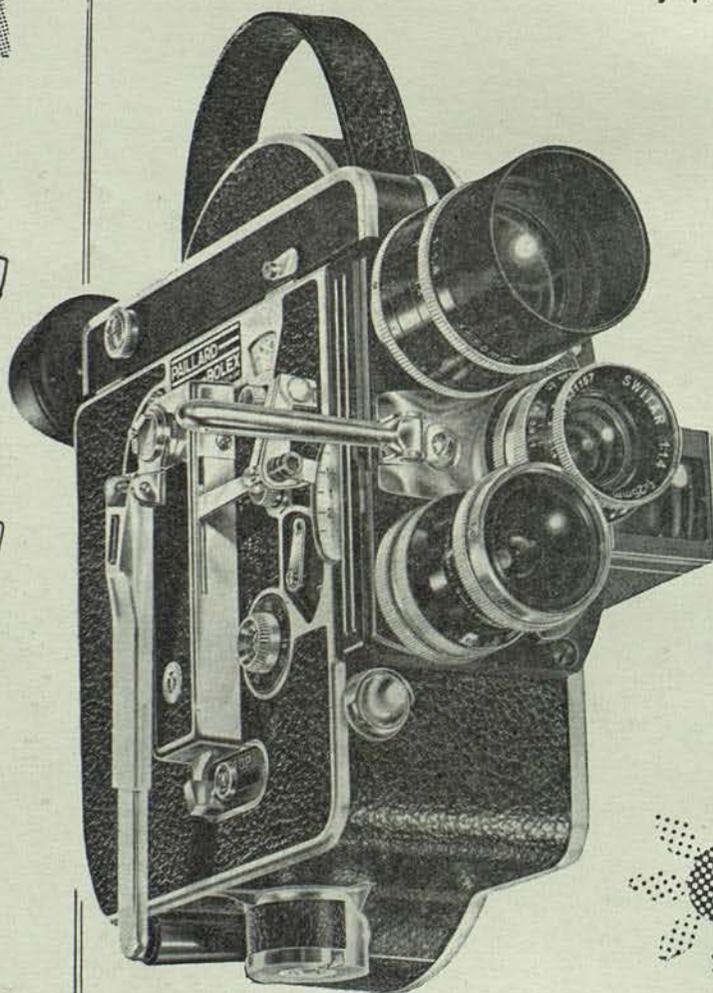
De entre muchas...

...sobresale una.

Las cámaras

PAILLARD-BOLEX

se distinguen
por su calidad
y precisión



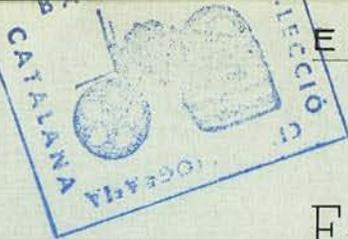
H 16 RX-MATIC

DE VENTA EN TODOS LOS COMERCIOS DEL MUNDO

de Catalunya

Fassas

FotoTeca



Un año movido de cine amateur

AÑO X - Enero - Febrero 1961 - N.º 46

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Editada por la

SECCIÓN DE CINEMA AMATEUR del Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración:

Calle Paradís, 10 - BARCELONA (2) - Teléfono 21 93 85

Redactor - Jefe:

JOSÉ TORRELLA PINEDA

Redactor adjunto:

Juan Ripoll Bisbe

Impreso en: GRÁFICAS VICA, Muntaner, 355 - BARCELONA

Grabados: FOTOGRAFADOS IBERIA, Ferlandina, 9, BARCELONA

Distribución:

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Barbará, 14 - BARCELONA - Teléfono 21 41 86

Depósito Legal B. 2102. - 958

Sumario

- Portada** — «El príncipe encadenado», (versión de la obra calderoniana «La vida es sueño»), por María Mahor y Javier Escrivá. Director: Luis Lucía.
- Editorial** — «Un año movido de cine amateur».
- Artículos** — José Palau. «La soledad del hombre, tema cinematográfico».
Tomás G. Larraya. «Hablemos de la dirección»
José López Clemente. «Noticia de Luis Buñuel».
Fernand Lot. «Cine y microorganismos».
- Crítica e información** — Delmiro de Caralt. «Lo que se vió en la UNICA 1960».
Salvador Mestres. «Panorama del dibujo animado amateur francés».
Juan Ripoll. «La II Semana del Cine en Color»
J. T. «En la isla de Cerdeña. La IV Rassegna de Olbia».
J. Capdevila Nogués. «Las Primeras Jornadas Nacionales de Cine Amateur».
J. Angulo. «Ultima hora técnica».
Juan Arias Corrales. «Lamento y ofrenda de Cáceres. (IV Ce.tamen)».
- Diversos** — «Apuntes sobre lenguaje cinematográfico».
«Eco de un "echo"».
«Felicitación para 1961».
- Secciones** — «El pez grande enseña al chico».— «Ultima hora técnica». — «El cine amateur en su salsa». — «Concursos».

SUSCRIPCIONES

Calle Paradís, 10 — BARCELONA (2) — Teléfono 21 93 85

Un año (6 números)	150 Ptas
Suscripción de protector.	300 »
Extranjero.	240 »
PRECIO DE VENTA DEL EJEMPLAR	30 »

El año 1960 señala un paso importante en el lento progreso del cine amateur español fuera del perímetro barcelonés.

Han surgido dos nuevas plazas cineísticas, bien dispares en la geografía ibérica: Bilbao y Huelva. Pero estos nacimientos, con todo su interés en un país donde los núcleos organizados se cuentan sin necesidad de agotar los dedos de ambas manos (región catalana aparte), significan poco aún en comparación con el hecho de las Primeras Jornadas Nacionales tan brillantemente organizadas por los cineístas de Oviedo, de las cuales informamos en este mismo número.

Por primera vez, los cineístas amateurs de distintos puntos de España se han reunido para hablar de sus cosas con la misma seriedad que se confiere a un Congreso científico. No ha habido ningún zapato encima de la mesa de discusiones —y apenas discusiones en el sentido polémico— pero las conversaciones han unificado criterios y les han dado cauce formal, de modo que, a no dudar, tendrán su eficacia y señalarán un rumbo a la actividad de los grupos dispersos en el mapa.

Destacamos de entre los conceptos puestos a cocción en el ambiente ardoroso de Oviedo —ardoroso no por la temperatura externa, sino por el clima interior de los ilusionados "jornadistas"— el de la libertad con que debe concebir y realizar sus films el cineísta amateur; libertad tan defendida desde esta revista —que, por cierto, ha sido ampliamente reconocida en Oviedo como el órgano propio del cine amateur nacional— y el de la conveniencia de coordinar la celebración de concursos. Sobre este punto aún creemos que se ahondó poco. Porque los organizadores de concursos no se detienen siempre a pensar que, tal como se halla el cine amateur en España, éstos son armas de dos filos. Se conciben con la sana intención de fomentar, de estimular la afición en el medio ambiente en que van a celebrarse, pero muchas veces lo que consiguen es desanimar a quienes se ven empuñados, impotentes ante la calidad de las obras que desconocían, procedentes de otros puntos geográficos más cineísticamente cultivados.

Si, en realidad, lo que también mueve a los organizadores es el deseo de ver y de que sea visto en su área local buen cine amateur de otras regiones, que sin el Concurso no llegaría, quizá valdría la pena de arbitrar otros medios para lograrlo —por ejemplo, un Concurso de participación limitada, ya sea en lo geográfico o en lo cualitativo, junto a un Festival que ofrezca señuelos capaces de atraer a las figuras nacionales prestigiadas.

De esto se puede seguir hablando, y quizá la solución ideal no esté lejana, por cuanto la Sección de C. A. del C. E. de C. la tiene en estudio.

Y pasando a lo internacional, el año fenecido ha sido también pródigo en acontecimientos y hasta en sorpresas. Primeros premios en Carasona, en Merano, en Olbia y en Cannes. Gran premio absoluto en Salerno. Participación por primera vez en Vancouver, al otro lado del Atlántico, sorteando una rigurosa selección. Y, en Cannes, además de las calificaciones individuales de las películas, el conjunto español recibe el premio a la mejor selección nacional.

En cambio, individual y colectivamente, la selección oficial española en la UNICA queda este año por debajo de los altos puestos que hasta ahora había conseguido; sin perder, no obstante, la calificación conjunta dentro del grupo de los diez primeros países. Esta distinta apreciación del cine amateur español en la UNICA, sede trashumante

(Termina al pie de la página 3)

DE comparar las primeras críticas de películas que se publicaron con las que ahora se escriben, advertiríamos en el acto que entonces esas críticas eran más específicas. Queremos decir, más estrictamente cinematográficas. Insistían más en el «cómo» que en el «qué». Ritmo, montaje, sobreimpresión, fundido, primer plano, eran términos que parecían obligados cuando se escribía sobre películas, mientras que actualmente los críticos profesionales, si los usan, es con más moderación. Se comprende que así sea. Por una parte, antaño los críticos creían necesario explicar los recursos propiamente cinematográficos, insistiendo en la forma con que el realizador se servía de ellos para conseguir sus propósitos. Se ponía el acento sobre los valores formales y de estructura. Con el tiempo había de suceder que tales explicaciones serían menos necesarias, dado que los lectores contaban con unos conocimientos y una experiencia cinematográfica crecientes.

Lo dicho, por una parte, pero, además, los progresos estéticos y técnicos permitirían que los temas abordados cobrarán mayor densidad y mayor importancia en todos sentidos, hasta el punto de poderse equiparar a los que, desde siempre, venían ofreciéndonos el teatro y la novela. Resultado: la necesidad de prestar más atención a los temas. Al «qué», como decíamos; lo que había de traer como consecuencia que las críticas fuesen

menos específicamente cinematográficas que antes y que el crítico que trabaja en estos dominios se sintiera, cada vez más, en relaciones de vecindad con aquellos otros críticos que se ocupan de la novela y el teatro. Otra consecuencia de esta creciente madurez del cine es que, mientras ayer parecía que los escritores cinematográficos gozaban de la exclusividad en estos dominios, hoy en todos los sectores culturales —pensadores, psicólogos, sociólogos, pedagogos— se presta gran atención a los hechos cinematográficos. Es la consecuencia natural del importante papel que estos hechos desempeñan en la vida del hombre contemporáneo.

Se comprende, por lo tanto, que en los cineforums las discusiones de orden general, con fuerte matiz ético, adquieren más volumen que las polémicas meramente estéticas, de tal manera, que al final de las proyecciones, si se habla de cine, se habla bastante más de moral y de sociología. Este desplazamiento de los centros de interés que, sin menoscabar para nada la función del especialista, invita a todos a participar en coloquios cinematográficos en los que las películas dan pie a que sean examinadas cuantas cuestiones afectan a la condición del hombre, es lo que justifica que el ciclo cinematográfico que cada año celebra el Ateneo Barcelonés, en este curso se haya desarrollado bajo el lema «El cine y los problemas del hombre contemporáneo».

LA SOLEDAD DEL HOMBRE,

TEMA CINEMATOGRAFICO

EN un ciclo de actos dedicados al cine en relación con los problemas del hombre de hoy, no podía faltar el tema de la soledad y, más concretamente, de la soledad del hombre contemporáneo. Porque primero importa considerar la soledad del hombre «en sí misma», independientemente de «ahora y aquí» y, después, la forma que esta situación existencial puede revestir en el hombre actual. Es lo que por nuestra parte intentamos hacer en la conferencia que pronunciamos en la sesión inaugural de ese ciclo de disertaciones y proyecciones.

El motivo, desde nuestra perspectiva, no podía ser más apropiado por tratarse, como realmente se trata, de un tema que inmediatamente acusó su presencia en la pantalla al constituir nada menos que una constante en la obra más considerable de la cinematografía: en la obra chapliniana. Esta obra puede examinarse desde varios ángulos, sin que ninguno pretenda ser exclusivo, pero siempre saltará a la vista que el tema de la soledad del hombre, del hombre que ha de ver, una y otra vez, frustrado su anhelo de confraternizar con los demás, es un tema que ocupa un primer puesto en las películas de Chaplin. La última imagen de *El circo* con la silueta, pequeña y triste, de Charlot, de espaldas, emprendiendo solo una ruta que se pierde en el horizonte, es una visión que entraña un valor simbólico, ya que se refiere a la experiencia, más o menos subyacente, que otorga sentido a la mayoría de las aventuras de aquel vagabundo sentimental que fue la máscara de Charlie Chaplin.

Cabría, por tanto, afirmar que Chaplin ha llevado a la pantalla este tema inherente a la condición humana.

Después, como decíamos, puede pasarse a considerar las formas que esta soledad reviste en el hombre de la hora presente y desde este punto de vista, ya más circunscrito y concreto, importa decir que el cine, con sus medios propios y su inspiración más genuina —esta inspiración tan profundamente vinculada a la mentalidad contemporánea— se ha revelado muy apto para expresar en los términos más gráficos y más expresivos esta situación insular de cada hombre enclaustrado en su cerrada intimidad. Podríamos referirnos a una vieja película que se titulaba precisamente *Soledad*, pero preferimos recordar otra contemporánea de aquélla y que se titulaba *Y el mundo marcha*. Todos han oído hablar, si es que no la han visto, de esta obra maestra en la que King Vidor nos dio por primera vez el impresionante diagnóstico respecto a la inmensa soledad en la que puede encontrarse el hombre de hoy inmerso, perdido, en la multitud de las grandes urbes, en las que impera con fiera rudeza la lucha por la vida.

Este tema del hombre, en cuanto individuo, atropellado por las condiciones inhumanas, inherentes al proceso de masificación y víctima del anonimato que es la resultante de aquella masificación, se ha visto, después, tantas veces en la pantalla, que dejamos a los historiadores y a los eruditos redactar la filmología correspondiente. El espacio del que disponemos no nos permite más que establecer como un índice de materias respecto a un tema tan rico en ramificaciones de toda índole.

Es así que, prosiguiendo esta exploración del tema, tenemos que considerar aquella soledad tan peculiar al hombre de hoy que tiene raíces mucho más profundas que

las derivadas de la simple anécdota personal y que, incluso, es independiente de las formas sociales en las que puede hallarse comprometido el hombre aislado. Nos referimos a la soledad metafísica que resulta de una época que va a la deriva, por culpa de la relativización de todos los valores y de la falta de un estilo de vida común, tal como pudo darse en épocas más estables en que la vida personal y colectiva estaban iluminadas por un sistema de creencias comunes que tenían una fuerte base religiosa.



La soledad del hombre en el cine de ayer: «El circo»...

La estremecedora derelicción, la tremenda soledad que encontramos en muchos personajes de la novelística moderna tienen esta raíz o, mejor dicho, dependen de esta falta de raíces, por lo cual, sin brújula ideológica con que orientarse, estos personajes se sienten arrojados a una existencia absurda. El cine, con su lenguaje figurativo tan elocuente, ha logrado imágenes impresionantes de este descalabro moral en las películas en las que Martín Ritt se ha esforzado en darnos el equivalente cinematográfico del mundo de William Faulkner.

Entre tantos ejemplos que podrían traerse aquí con el objeto de examinar este tema de la soledad en el cine, sería inexcusable no acordarse de De Sica, ya que el tema de la solidaridad, tan caro a este realizador, depende dialécticamente del otro, del tema de la soledad. No puede darse el uno sin que en el horizonte mental aparezca el otro. Es para denunciar esta falta de solidaridad o para exaltarla que se rodaron *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán* y *El techo*. También es importante la aportación de Rossellini con *Strómboli* y *Europa 51*, pero, más que nada, en *Viaje a Italia*, con sus dos personajes conviviendo físicamente pero tan solos el uno para el otro, hasta que, a raíz de las experiencias vividas a través del viaje italiano, encuentran el camino que habrá de reunirles en una auténtica relación amorosa.

Pero con ser muchos los títulos a tener en cuenta, hay uno tan ejemplar que se impone destacarlo aquí. Un film en el que el tema está tratado expresamente y con rara

lucidez. Nos referimos a *Al otro lado del puente* de Ken Annakin, según una narración de Graham Greene. Sinceramente, creemos que nunca en la pantalla —salvo en *El último* de Murnau— habíamos visto planteada con tanta penetración la distinción capital entre lo que “tenemos” y lo que “somos”, con la consiguiente ilusión vital de creer, cuando falta esta distinción fundamental, que lo que tenemos nos dispensa de ser. De ser, en el sentido más profundo. El personaje del film es un hombre que se cree muy seguro con su dinero y su poder, pero, al perder cuanto tiene, descubre cuán precaria era aquella seguridad detrás de la cual no había “nada”. Desamparado, desnudo, arrojado a un mundo que le ignora por completo, este hombre descubre cuan solo se encuentra, encerrado en la prisión sin ventanas de su egoísmo.

Prosiguiendo, y ya para terminar, quisiéramos mencionar el caso propuesto por *El cochecito*, la interesante película de Marco Ferreri. Mucho podría decirse con respecto a esta cinta, pero para nuestro objeto importa enfocar el asunto desde la perspectiva que supone considerar el drama silencioso del anciano que no encuentra calor ni



...y en el cine de última hora: «El cochecito».

compañía alguna en su propia casa. Está con su familia como “tolerado”. Esta falta de caridad y de comprensión, por desgracia tan frecuentes, es lo que determina la extravagante conducta de este viejo testarudo, que, encontrándose tan solo en casa, no desea sino asociarse con algunos compañeros mutilados, para lo cual, él, un hombre sano, ha de cometer la insensatez que supone comprarse una silla de ruedas.

He aquí nos cuantos ejemplos con los que poner de manifiesto el rico material que el cine ofrece a quien quiera considerar este problema siempre candente de la soledad en el hombre de hoy. Tiempo atrás los materiales artísticos se habrían buscado exclusivamente en la literatura. Hoy también el cine aporta sus testimonios. No se les puede ignorar.

EDITORIAL.-Un año movido de cine amateur

(Viene de la página 1)

del más genuino internacionalismo en cine amateur, respecto a las participaciones libres en otras competiciones internacionales de organización localista, no afecta más que a Cannes, donde concurrieron algunos films españoles del

mismo año, como en la UNICA, pero se presta a extensas consideraciones que nos apartarían de la idea de este breve editorial. Si bien no podrá negarse que, por lo menos como sorpresa o como contraste, es una nota más en el estridente concierto que nos brinda el resumen cineístico amateur de 1960.

LO QUE SE VIO EN LA U. N. I. C. A. 1960



Dos fotogramas de
DILEMNA,
de E. Wouters
(Bélgica)



“Aviso a los navegantes”

HOJEANDO mis notas de la UNICA del año 1959 encuentro estas palabras sueltas: “PREVISION PARA MAÑANA, VIENTO DE LEVANTE Y MAREJADILLA”. Y cuando me instalo para redactar estos comentarios del año actual (1960), me aparecen estas otras: “AVISO A LOS NAVEGANTES”.

No me conocía esta afición a citas meteorológicas y, si bien la primera se explica sola, voy a intentar glosar el porqué mezclé la segunda entre mis hojas de puntuación. Es evidente que quedó en ellas con la sana intención de no olvidarme, tal día como hoy, de algo que quería decir a mis amigos cineístas, pero, ¿cuál es este aviso a quienes navegan por el mar libre del cine amateur, viento en popa hinchando sus ilusiones y su entusiasmo? Sencillamente: año tras año va creciendo, en número y en audacia, un tipo de obras al que aludí en mis crónicas anteriores: films freudianos que son difíciles de realizar bien, ya que deben unir a un mínimo de buen gusto un experimento visual o técnico o bien un interés temático original, además de saber barrer la escoria. No es imposible, pero tampoco fácil, expresar en unos minutos los complejos psicológicos con el dominio y la delicadeza que el tema requiere; y no es válido, para evitar que resulte incomprensible, recurrir a un facilón realismo o a una simbología no precisamente poética. Además, ¿es que interesa a tercero la exhibición de las recónditas apetencias?

No es este un aviso puritano sobre la moralidad (innecesario entre nuestros cineístas y que estaría desplazado en esta crónica) sino que se reduce a una advertencia a nuestros amateurs, respetando su libertad, para indicarles que vigilen para no iniciarse en este campo, ya tan trillado, y que, de hacerlo, eviten el erróneo enfoque de crear lo que ya está creado (y con un grado de exigente perfeccionamiento) o con la vana ilusión de descubrir lo que ya está descubierto.

Es natural que el deseo de experimentar conduzca a los espíritus inquietos hacia el Cinema. Las imágenes móviles, con sus trucos, son el mejor instrumento para reproducir el claroscuro, las dobles impresiones y los fundidos que en los recovecos de su alma —tal vez enfermiza— pueda llevar el autor. Lo que falta saber es si estas concepciones íntimas no pierden su emoción al exhibirse públicamente. ¿No son, estos refugios de la angustia, en lugar de “fantasías”, verdaderos “documentales” para psiquiatras investigadores?

De cada cuatro, tres no atraen, y a eso iba: a que por snobismo, por audacia impremeditada o por la especulación de sorprender, no se realicen sin verdadera vocación y, de hacerlo, no se exhiban públicamente, aquellas obras que no debieran salir de las paredes —del hogar o del alma— del artista creador.

Y tras este preámbulo, que me ha parecido oportuno, paso a cumplir la promesa hecha en mi artículo anterior, dando a los lectores una idea, quizá muy subjetiva, de los films exhibidos en el Concurso Internacional de la UNICA 1960.

Argumentos

Aunque en distinto orden, los tres films ganadores en esta categoría coinciden con los que también clasifiqué como los mejores. DILEMNA, del tan prestigioso belga E. Wouters (1), es una perfecta lección de montaje al servicio del humor. Un soltero que duda entre las fotos que va recibiendo por correspondencia, y se imagina, en cada una, una felicidad que queda truncada por una causa contraria o inesperada. Una pelota de tenis caída en su vaso le presenta la que será su esposa... pero sigue planchando la ropa y la rejilla de la raqueta simboliza su cautividad. La única falla es que sepamos que en cada episodio se desvanecerá su ilusión, pero la gracia, la sorpresa y la intervención humorista de los ruidos caseros juegan con tal acierto que el film distrae plenamente. LA CAGE (La jaula), francés, es uno de los films más poéticos que he visto en mi ya larga vida de espectador. Este delicadísimo idilio de la cojita de cabellos rubios y sonrisa dulce es una delicia para los ojos y pictóricamente elegante. El checoslovaco LAS MANOS, es un excelente documento de recuperación de un individuo a quien amputaron ambas manos, por explosión, en tiempo de paz, de una bomba abandonada en una pared. Lo interpreta muy bien el propio accidentado, y al interés de ver cómo va recuperándose, por ejemplo a copia de romper vasos, se une la vibración humana cuando, pidiendo colo-

cación, escribe a máquina dando en las teclas con un lápiz: "Sé trabajar y quiero trabajo"; trabajo que se le va negando hasta que alguien le admite y entonces escribe: "La voluntad lo es todo, fin y principio". Concedimos a este film la Copa que Checoslovaquia había ofrecido hace tiempo y no se otorgaba porque cada año se pedía que fuese variado el enunciado del tema, ya que olía a esa paz que se predica pero que no se practica. Este año, el amigo Livada, el experimentalista sueco ya conocido en Barcelona, y el que esto escribe, nos propusimos hallar la definición, que propusimos al Delegado checo, a quien gustó y fue aprobada por el Congreso. Por lo que desde ahora existe un nuevo Premio "al film que eleve en el espectador el respeto a la persona humana" (precisaré el redactado aprobado cuando reciba el Acta oficial del Congreso).

Fantasías

RADA TO A RED ROSE. El inquieto belga Wuits, reanuda sus éxitos. Es un tema de amores y su audacia experimental se apreció, pese a que la pusiera al servicio de un film como los citados al iniciar esta crónica. Film feo cuando reitera apetencias físicas, pero bello cuando juega con sus ángulos y tomas reflejadas sobre cristales en el suelo y cuando alterna, con técnica inexplicada, el negro con el color en la misma secuencia de una chica corriendo por la arena. Tal vez su mayor encanto resida en la valoración del color, tanto en la monocromía como en las mezclas y en las superposiciones. Entre otras fallas, pues varias tiene, la peor es que repite y que llega un momento en el que debiera terminar ya. SORTILEGIO, italiano, es la exposición del estado de espíritu, tras un "shock". Aunque bien interpretado por una adolescente y bien sonarizado, personalmente no lo elevé como los demás del Jurado por cuanto lo encontré confuso y, más que una "fantasía", lo consideré un "argumento": el descubrimiento involuntario y el consecuente temor ante el misterio de la vida. PLAY ON A RED STRING. Esta "melodía en la cuerda roja" (sueco) mereció el Premio Battistella que se concede al film remarcable por la originalidad de su concepción, de su lenguaje cinematográfico o de su realización. Lo original es la presentación de distintas imágenes, en el mismo fotograma, a través de papeles agujereados en posiciones variadas. Tema: una chica que tanto atiende a su pareja como a un inocente flautista recién llegado, pero que se queda sin ninguno. Es discreta de símbolos y las actitudes tienen la suavidad que debiera presidir este tipo de films, tan distinta a lo que está de moda en el cine profesional para desgracia del espectador y del propio Cine, que va suicidándose inconscientemente.

Estos son los tres films elevados por la puntuación a los tres primeros puestos del género "Fantasía". En mis hojas encuentro con más alta puntuación y lo creo buena "fantasía", el film holandés, TWEE ETUDEN, dos versiones sobre la misma canción. La primera, rimando a base de montaje de fotos fijas de reportajes auténticos o retales de películas y con un humor absurdo interesante, salvo una impertinente vecindad de dos óleos en una tienda (los autores debieran auto-censurarse). Y la segunda, con tintas móviles, acertadas.

Documentales

Aunque HELIOTECHNIE, francés, obtuviera la puntuación más alta de todo el Concurso, sólo ocupó el séptimo lugar de su categoría en mis modestas hojas de Fallo. Le reconozco magníficos valores como técnica fotográfica, como captación de la habilidad artesana en la obtención de objetos artísticos de cristal y una cierta estética de cámara, pero mantiene el frío tecnicismo de los films industriales sin que apunte la menor libertad de que goza el amateur para intercalar alguna picardía o algún detalle que humanice la obra que, para mí, queda en mi recuerdo como una más entre estos excelentes films que parecen de encargo. Le siguió FISHEAGLE IN THE FIRTOP, noruego, sobre la vida del águila pescadora, rodada con la habilidad y paciencia a que nos tienen acostumbrados los amigos nórdicos; sonorización buena como en ya casi todos los films que vemos en la UNICA y de la que recuerdo cómo se alegra la música cuando el águila echa su primer vuelo; bien dosificada y con un montaje tan expresivo que llega a parecer que el águila, efectivamente, mire con interés las escenas que se intercalan. El mejor documental, para mi gusto, es el estupendo LA VIE CONTINUE, suizo, sobre la vida del cisne, desde su concepción hasta que se retira a bien morir. Poética y delicada en sus imágenes y su contenido, es uno de los films de naturaleza de mayor personalidad. Ritmo perfecto y montaje que hace las delicias del espectador, como cuando el pequeño cisne se yergue sobre las aguas imitando a su progenitor. El cariño en la toma de vistas llega a entener. El comentario, adecuado y con agradable modestia, convierte a un puro documental en una obra que nos hace olvidar el documento, y creo constituye una lección de dominio selectivo.

Citemos también, aparte los tres premiados, ABSEITS DER PISTEN (Al margen de las pistas), suizo (2), visualización de una melodía inédita acoplando, como en un ballet, los gestos de un esquiador. ANTEDILUVIUM, belga, buen documento de investigación sobre moluscos y piedras, agradable por su estética. El holandés DE GROTR LINJ merecía mejor puntuación que la obtenida. Tal vez fue por la petulancia del artista pintor, con su barbita bien cuidadita, en contraluces, y que actuaba con poca naturalidad, pero tiene originalidad y está bien desarrollado, aunque lentamente. Trata del deambular de un pintor no figurativo en busca de una nueva línea. Cuando parece ya agotada toda inspiración la encuentra en una hoja caída y la aplica totalmente en su tela. Otros temas vistos: TIRA-TIRA, con algún buen encuadre, donde



«Sortilegio». (Italia)



•Tira-tira-
(Alemania)

aprendimos que en otras partes, como aquí acercan las redes de pesca gritando Tira-Tira. LA GRANDE PARADE, impresiones de un turista francés en U. S. A., venía precedido de cierta fama que no supe apreciar, por culpa mía tal vez, y no me sobrepasó de una visión normal, algo preciosista. Entre los documentales flojos: técnica de restauración de cuadros antiguos, postales bucólicas en lagos, ferias, turismo que exactamente tomaría otra cámara, aves, peces y alguno cuyo interés se pierde por desconocer el idioma, aunque, cuando esto ocurre, es que no es excelente, cinematográficamente clasificando.

Recordemos otros temas vistos en las "fantasías": AVSKED, visualización de un conocido poema sueco, sobre un amor perdido, que es íntegramente recitado, con unos traspasos largos totalmente en negro en el fotograma. SAM NA SAM, polaco, original filosofía de quien busca encontrarse a sí mismo, expresada con el vaivén de una pelota de tenis, un teléfono y una escalera de mano donde encaramarse. No le falta el pobre "leit-motif" de este año: el desnudo imaginado. BALLADE VOM STERBEN, reiterativo sobre cruces austríacas, caras del Crucificado, cementerios y la muerte de la naturaleza. El suizo DAS GESICHT (La cara), cuyo protagonista, tras visitar una exposición de arte actual de caras feas, no ve más que fealdad en todas las caras bonitas de su oficina. El esfuerzo inútil del checo LA PLANETE LA PLUS BELLE, de dibujos animados, que recuerda el incipiente cine de 1910. El difícil y magnífico tema, pero malogrado por falta de genio creador, de la mujer que se siente morir, en el film danés TIMEGLASSET. L'UOMO IN FRACK, italiano, que gustó más a los demás que a mí, por ser un tanto confusa y monótona la visión de la canción del viejo frac, fantaseando sobre el alma que se quiere salvar. CIRCO es un gracioso film portugués de animación, en el que se consigue dar vida a unos palos y unos círculos que nos llegan a divertir al reproducir clásicas figuras circenses. En STUDIUM, es curioso cómo se llega a sacar tanto partido de las mil y una formas de ir filmando un instrumento. Parece publicitario —creo que no lo es— y lo clasifico como la anatomía del piano. Entre los "argumentos", citemos: DE KUIL (El hoyo), film belga muy emotivo acerca de quien se deja fusilar porque, en conciencia, no siente la guerra. De difícil y conseguida sensación de nocturnidad, y bien interpretado. RENDEZ-VOUS, finlandés, es un sketch visto por un perro. El lente está siempre a la altura de los ojos del animal, desde que su dueña se viste y él está debajo de la mesa, hasta el encuentro con el novio. Antes del paseo con éste se "nos" coloca el collar perruno a la cámara y ésta sigue a la pareja, arrastrada por las calles, no sin un escape tras una perrita. Como film, se alarga demasiado, pero ganó, merecidamente, el

Premio Marechal al film más alegre. Destaquemos la interpretación del niño que abandona su casa al ver a su padre borracho, y los buenos movimientos de cámara de ULLAKKOHNONE. Buenos los trucos, aunque inocentes, del lío que se arma el cineasta cuando realiza el montaje, en el film alemán DER CUTTER (Las tijeras). Un sketch hábil, de 38 metros, aunque de poca categoría para la UNICA, el también alemán SPUK IN CAFEHAUS: un café de fin de siglo donde entra un tío que se pasea por las paredes y el techo y se come la porcelana de las tazas, huyendo aterrorizada la clientela, mientras el camarero encuentra sabrosa el asa de la taza que el otro ha dejado. El italiano CASELLO núm. 11.090, del campechano cineasta italiano Capoferri (de quien conocemos en España "Sette minuti"), logra emocionar con el sencillo episodio de un guarda-agujas temeroso por su niña que pasea por la vía mientras pasa el tren.

Una anécdota, para terminar: La proyección de un film ambientado con personajes de mediados del siglo pasado, nos iba admirando por lo maravillosamente que lograba el rancio gris con delicado "flou", cuando se interrumpió la proyección con las excusas de la cabina por el vaho que cubría el lente y al reanudarse la proyección, ahora perfecta, esfumó aquella puntuación que se iba elevando en el cerebro de los Jurados y el film quedó bajo en la clasificación.

D. DE CARALT

(1) Véase el artículo de este cineasta titulado "¿Experimentos?", en el n.º 40 de OTRO CINE.

(2) Este film ha sido exhibido en la sesión n.º 500 de la Sección de C. A. del C. E. de C. (Barcelona).

PELICULA VIRGEN

9'5 mm.

Marca KODAK

Cargas de 9 m., 13 m., 15 m., y 30 m.

Solicítela a su
proveedor habitual

• • •

Importadores y Distribuidores:

DISCOM, S. A.

Avda. José Antonio, 55

Madrid, 13

Lenguaje Cinematográfico

VI. - Movimientos de cámara y escena

HASTA ahora hemos venido hablando teóricamente sobre diversas cualidades de la imagen, considerando a ésta inmóvil y, por lo tanto, aplicándole unos valores inamovibles. Sin embargo, en realidad no es así, pues todos sabemos que es consustancial al cine el que la imagen se mueva. Así, pues, todos los valores hasta ahora estudiados —planos, angulaciones, composiciones y profundidad de campo— hay que entenderlos, no como valores absolutos, sino como relativos y cambiantes. Es decir, una composición o una angulación, por ejemplo, no serán siempre fijos, como en un cuadro, sino que, gracias al movimiento, variarán constantemente y se sucederán sin cesar, aun dentro de una misma toma. Hay que entender esta aportación del movimiento como sensiblemente distinta a todo lo visto hasta ahora y ello por la sencilla razón de que las cualidades de la imagen son de orden *espacial*, mientras que el movimiento es *temporal*.

Así se comprende que, hasta cierto punto, ambas características —imagen y movimiento— puedan desenvolverse por separado, es decir, que no es preciso que dependan una de otra, que a cada movimiento corresponda un plano, una angulación, una composición determinadas, sino que puedan elegirse libremente. Por ello, gracias al movimiento, se podrá alterar el plano, la angulación o la composición sin modificar la imagen, del mismo modo que se podrá alterar todo ello sin tener que recurrir necesariamente al movimiento.

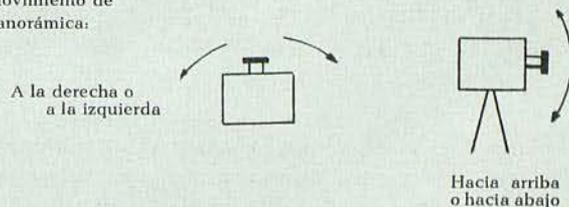
De ahí se deduce que el movimiento pueda ser de dos clases: de la escena o de la cámara. Por el primero, se mueve el escenario o los personajes, mientras la cámara está quieta (por ejemplo, los films de Lumière y todos los primitivos), y por el segundo ocurre lo contrario: el escenario está quieto pero se mueve la cámara (por ejemplo, una panorámica sobre un paisaje). Sin embargo, como puede comprobarse a primera vista, a menudo son los dos elementos los que se mueven: escena y cámara.

Ahora nos interesa estudiar el movimiento de cámara. Y éste puede lograrse mediante dos sistemas: por cambio de objetivo o por movimiento real de la cámara. El objetivo llamado normal, por el que vemos las cosas en su distancia real, tiene de 40 a 60 milímetros de distancia focal; si esta distancia focal disminuye o aumenta, se produce una alteración de la perspectiva, viéndose la escena de más lejos o de más cerca. El objetivo de distancia focal menor de 40 mm. recibe el nombre de «gran angular» y altera las fugas de la perspectiva situándolas más lejos de lo que están en realidad. El objetivo de distancia focal superior a los 60 mm. se llama «teleobjetivo» y tiene la propiedad de acercar lo que está lejos. Orson Welles suele usar de los primeros para crear climas enrarecidos, mientras que los últimos han sido usados por Walt Disney en sus documentales sobre los animales de la selva y son de frecuente utilización en los noticiarios (competiciones deportivas, corridas de toros, etc.), Jacques Tati, en cambio, subraya que nunca usa ni unos ni otros, pues en su objetivismo no quiere modificar las perspectivas reales de las cosas.

Mucho más normal es el empleo del movimiento real de la cámara, que puede ser de tres clases: *panorámica*, *travelling* y *grúa*.

Se llama movimiento en panorámica al movimiento de rotación de la cámara sobre su eje, sin que ésta se mueva de su sitio; es decir, la cámara es como si «mirase» al igual que nosotros, sin andar, podemos mover la cabeza a derecha e izquierda, o de arriba a abajo, para ampliar nuestro ángulo de visión. La panorámica tiene, pues, los mismos movimientos,

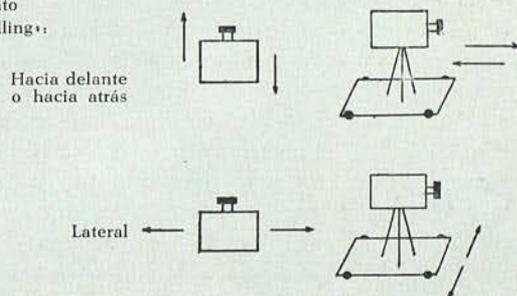
Movimiento de panorámica:



según sean horizontales o verticales. Se usa para describir un paisaje, un edificio alto, para seguir a un personaje que cruza la pantalla, etc. Comúnmente, la panorámica no suele alterar los planos ni la angulación iniciales, pero sí la composición. Otras veces, cuando se usa para presentar a un elemento que está fuera del cuadro, altera el plano y suele producir efectos de profundidad de campo; ejemplo de esto último podemos hallarlo en los momentos iniciales de una película reciente, *El árbol del ahorcado*, cuando una serie de panorámicas combinadas sobre un P. G. sirven para presentarnos al personaje que encarna Karl Malden, en P. P. apuntando con un fusil.

El movimiento de travelling (de «travel» = viajar, recorrer, en inglés) corresponde al de traslación de la cámara; esta traslación puede hacerse en sentido longitudinal —hacia adelante o hacia atrás, o sea, precediendo o siguiendo al personaje— o transversal —corriendo paralelamente al personaje o al esce-

Movimiento de «travelling»:



nario, en sentido lateral. En el primer caso, seguimos o precedemos al personaje, mientras que en el segundo «le acompañamos».

No debe confundirse este último travelling —llamado lateral— con la panorámica horizontal. En el primer caso, la cámara «anda» tanto como puede andar el personaje, si es preciso cambiando de cuadro y de encuadre en una sucesión temporal, mientras que en la panorámica la cámara describe un arco —por tanto, limitado— con lo que se limita a ampliar el cuadro, pero sin cambiar de encuadre.

Estos travellings, para evitar el traqueteo de la cámara que haría «moverse» a la imagen, suelen realizarse con la ayuda de unos carriles previamente dispuestos y sobre los cuales se desliza una plataforma que sostiene la cámara, o bien con la de esta misma plataforma dotada de ruedas de goma.

El movimiento de grúa consiste en emplazar la cámara sobre una grúa de múltiples movimientos, lo que permite toda

clase de combinaciones, singularmente vistas aéreas y en picado, que, en realidad, no son más que panorámicas y travellings realizados a la vez.

Aún así, puede darse un movimiento combinado de panorámica y travelling sin ayuda de la grúa, en combinación estricta de los dos elementos por separado. Combinación de singular efecto que podemos encontrar, por ejemplo, en dos escenas muy parecidas de dos películas españolas: *El destino se disculpa* y *Calle Mayor*. Son las de la conversación en el campo entre los dos novios: la cámara describe una panorámica que nos muestra el paisaje mientras se oyen las voces en «off»; luego, un acertado travelling hacia atrás nos descubre en P. P. a los personajes que hablan.

Estos mismos ejemplos vienen a decirnos, como siempre, que todos esos movimientos deben tener una causa que los justifique y que deben estar al servicio de la expresión. En este sentido son de gran efecto las combinaciones logradas en algunas escenas de *Las manos sucias*, de José Antonio de la Loma, o de *Puerta de las Lilas*, de René Clair, donde un sabio empleo de los movimientos de cámara sirve para mostrarnos a los distintos personajes.

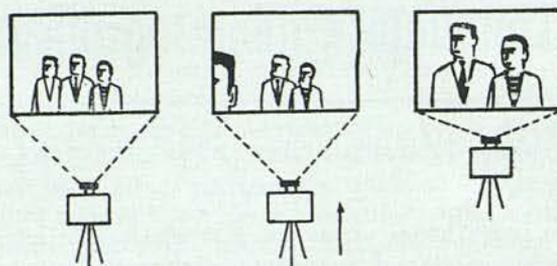
Para resumir todo lo dicho, a fin de lograr una mayor claridad en la terminología empleada, podemos establecer el siguiente cuadro sinóptico:

		MOVIMIENTOS						
ESCENA	}	Por cambio objetivos	{	Gran angular	{	Horizontal	{	Derecha
				Normal				Vertical
CÁMARA	}	Por movimiento real	{	Panorámica	{	Adelante	{	
				Travelling				Atrás
					{	Latral	{	
				Grúa				

Al afectar el movimiento a los cambios de plano, angulación y composición, hay que saber compensar adecuadamente éstos, a fin de que no se produzca un desequilibrio en la imagen en algunos casos. Por lo que se refiere a los cambios de plano no hay mayor problema, puesto que éstos vienen determinados automáticamente por la cámara, pero a veces en los otros dos hay que saber jugar con oportunidad la baza más indicada, ya que pueden influirse mutuamente y usar uno en función de otro. Es decir, tanto la composición o la angulación en favor del movimiento, como el movimiento en favor de aquéllos.

Para que se vea claro lo que queremos decir, supongamos un ejemplo de combinación de composición y movimiento de cámara al servicio de la acción. Supongamos un encuadre construido en triángulo simple, por ejemplo, por tres personajes, dos sentados y el del centro de pie; si por el desarrollo de la acción conviene que se vaya y salga del cuadro uno de los dos sentados, evidentemente la composición se destruirá por quedar vacío un extremo del encuadre y agrupadas las dos figuras restantes; este desequilibrio puede compensarse haciendo un travelling hacia adelante en el momento en que el personaje salga del cuadro, de modo que haciendo coincidir los dos movimientos —el de escena y el de cámara— el espectador no se dará cuenta de la corrección, sino que la aceptará como necesaria, y con ello habremos salvado el desequilibrio, a la vez que gracias al travelling habremos cambiado la

composición de triángulo simple a diagonal. Esto da idea, pues, del carácter funcional de cuantos elementos venimos estudiando y de la relación de causalidad que les liga entre sí.



Movimiento de cámara al servicio de la composición.

CUESTIONARIO

a) - Indicar a qué clase de movimiento corresponden los aquí reproducidos.



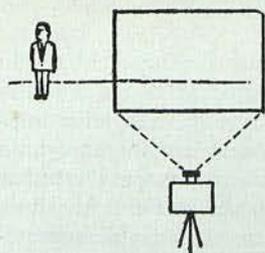
1

2



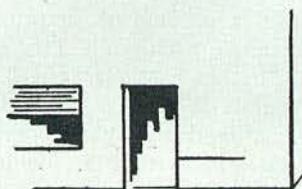
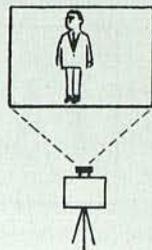
b) - Indicar algún ejemplo de buen empleo de panorámica, travelling y grúa en películas recientes, especificando la escena y el efecto conseguido

Panorama del dibujo animado amateur francés

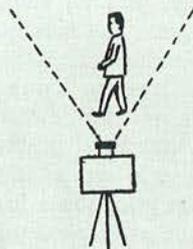


c) - Indicar de cuantas maneras puede hacerse entrar en cuadro a este personaje que está fuera de él.

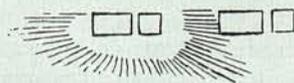
d) - Indicar de cuantas maneras puede convertirse en P. P. este personaje en P, M.



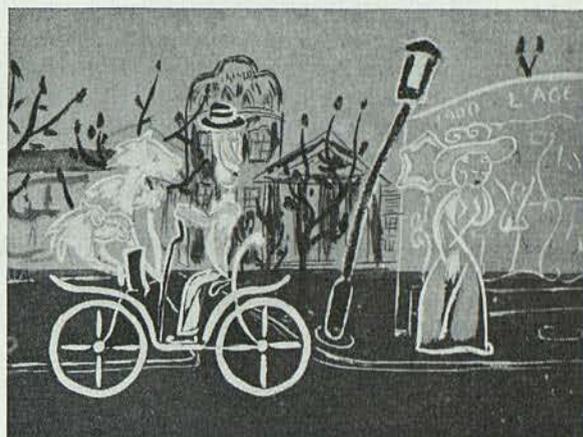
e) - Indicar sobre el croquis adjunto qué movimiento deberá hacer la cámara para llegar a encuadrar en P. P. la puerta de la casa, a partir de su situación de origen.



Los suscriptores pueden enviar por correo a esta Redacción los ejercicios precedentes. Igual pueden hacer los no suscriptores acompañando certificado que les acredite como socios de un Cineclub, entidad cultural o alumnos de un centro de enseñanza suscritos a OTRO CINE, o como lectores de una Biblioteca Pública también suscrita. Al finalizar las lecciones se adjudicarán premios. Los ejercicios se irán devolviendo por correo corregidos, no haciéndose públicas las soluciones en la revista hasta terminado el cursillo.



- ¡Mirad proyectan un film tan bueno y todo el jurado durmiendo.
- Es que es una película tan vista que ya la tienen repetida.



"L'âge d'or", de G. Smith.

SIN duda alguna, el clima tiene una influencia decisiva sobre el individuo. El amateur español, indolente y tal, busca sus temas en los espacios abiertos, mar, montaña; en cambio el francés, más activo y laborioso, tiene predilección por los asuntos de laboratorio. Es decir, lo que aquí, en broma, hemos dado en llamar cine de sobremesa. Más claro, el cine que se realiza después de cenar.

Una prueba de ello es la sesión que tuvimos ocasión de ver en el C.A.C.F., el primero en categoría y el más antiguo club de cinema amateur francés, donde fueron presentados dieciocho films amateurs de dibujos animados, todos ellos de poco metraje, con una duración aproximada de unos cinco minutos. Pero la cantidad que completaba el programa no deja de ser, en suma, una labor hartamente considerable y verdaderamente apreciable para los que saben lo que representa quemarse las pestañas para lograr unos cuantos metros de película de dibujos.

Antes, en el espacioso vestíbulo, cada amateur expuso su sistema de trabajo: muestras, productos y material empleados, dando la impresión de que, en teoría, la técnica de los dibujos animados no encierra ningún secreto para los aficionados al género. Era lo que se dice nada en esta manga, nada en la otra...

En la práctica, el inconveniente está en que el amateur necesita para realizar sus films la colaboración de algún dibujante, naturalmente amateur también. Así es que, aparte de Jean Ache, dibujante de "France-Soir", y algún otro, todos ellos son fruto de alguna colaboración. Y el resultado fue que no todos tienen una calidad artística suficientemente elevada, pero, sin embargo, en cada uno de ellos hay una chispa de gracia o un ramalazo de genio que vale por todo el resto. "Variations géométriques", de Georges Smith, podría firmarla Norman Mac Laren.

Predomina en todos la tendencia hacia la especialidad que Walt Disney ha dado en denominar "Sinfonías tontas" y, como en el cine de imágenes reales, existe el eterno error de querer equipararse con los profesionales de la especialidad. Sólo Tarr y Besse en "Fausse manoeuvre", P. Benoist en "Pierrot le cow-boy" y G. Smith en "L'âge d'or" y la ya citada "Variations géométriques" tienen suficiente personalidad para eludir esta rara influencia que seduce a todo bicho viviente que empuña una cámara.

Ayer como hoy, aquí como allá, el amateur gusta de permanecer subido en la higuera y achacar a la incompreensión de los jurados sus despistes y sus errores.

HABLEMOS DE...

EN la compleja dirección de las obras cinematográficas, ¿qué papel representa la labor del director? ¿Se ha de comparar a la del arquitecto o a la del constructor, a la del compositor musical o a la del ejecutante, a la del poeta o a la del rapsoda? ¿En su haber o en su deber hay que anotar todas las cualidades positivas o negativas de las películas? ¿Hay que considerarle simplemente como editor que acepta un texto, elige al ilustrador, al tipógrafo e impresor, la calidad de papel, decide el formato del volumen y el tipo de encuadernación, cuida que sean lo más perfectos dentro de su clase, y como él es solamente responsable de su calidad formal? ¿Es coautor del argumentista? ¿Es traductor o trasladador de un lenguaje literario a un lenguaje gráfico? Estas y otras muchas preguntas referentes al quehacer del director cinematográfico se me han hecho, y me he hecho muchas veces.

El tema, aunque interesante, es arduo y complejo, por lo que se presta a muchas y diversas lucubraciones y juicios. Estos y aquéllas dependen del punto de vista en que se sitúe el observador o analizador: estético, industrial, comercial, espectacular, etc., y de las facultades que se le otorguen al director y también de los elementos que se le proporcionen para su labor.

Un buen número de años de vida tenía el cine y las películas eran casi totalmente obras de los directores, pero el nombre de éstos no constaba, ni por lo visto interesaba a los espectadores ni a los mismos cineastas. El que caracterizaba, valoraba y atraía, era el de la marca de la entidad productora: Pathé, Gaumont, Eclair, Biograph, Keystone, Essanay, Cines, Ambrosio, Pascuali, Nordisk, Svenka, etc. A esta costumbre siguió durante otro buen número de años la de hacer constar de modo destacado el nombre del o de la protagonista, con lo que parecían ser autores o propietarios de los respectivos films, ya que en los artículos, cualquiera que fuera su carácter, en los anuncios de toda clase, y en las conversaciones de los profesionales, lo mismo que en las del público, se decía: una película de la Bertini, de la Menichelli, de Perla Blanca, de Tom Mix, de Rodolfo Valentino, de Douglas Fairbanks, de Clara Bow, de Greta Garbo, etcétera.

Se tuvo que llegar a tiempos bastante recientes para que el nombre del director substituyera a los anteriores, a que se dijera, sino siempre, sí con frecuencia: una película de Stenberg, de Lubitch, de Ford, de René Clair, de Hitchcock, de Capra, etc., lo que, según este último, es un error, porque "se ha pasado de un divismo a otro".

¿La aserción de Capra quiere decir que se ha sobrestimado la importancia del director?

Veamos las declaraciones que acerca de la labor del director hizo en ocasión propicia él mismo:

"Sólo hay media docena de directores en Hollywood a quienes se permita filmar a su gusto y que puedan supervisar el montaje de sus películas.

"Estamos de acuerdo al decir que el cine es el medio propicio del director. Esto es exactamente lo que es o lo que debería ser. Hemos probado durante tres años establecer el *director's guild* y lo único que hemos conseguido ha sido el que se concedieran dos semanas para estudiar y preparar el rodaje de una película de la clase A, y una para las de la clase B, así como tener derecho de supervisión hasta llegar al primer corte de la película.

LA DIRECCION

"Hemos pedido que se nos permita leer el *script* que vamos a realizar, y unir la película en su primera forma para ser presentada al jefe de producción. Tres años hemos luchado sin descanso ni baches para lograr esto.

"Ahora estamos a punto de conseguir que se nos conceda un mínimo discreto de tiempo para preparar el rodaje, pero en cambio no podemos lograr, en lo referente al montaje, más que intervenir en la unión de las secuencias mientras la película se está realizando. Y esto se ha de hacer en horas libres, ajenas al trabajo de dirección, o sea, por las noches y los sábados, y sin tener derecho a mediar en el proceso final del montaje."

A lo que añadió, sin duda para que sirva de información y lección a los que opinan que el director hace y deshace en el *plató* y fuera de él, y que, por lo tanto, lo malo y lo bueno de las películas a él se debe achacar, que "el ochenta por ciento de los directores ruedan las escenas exactamente como se les manda, sin el más ligero cambio; y el noventa por ciento no tiene voz ni voto para decidir en el tema o en el montaje."

Aunque esto ocurra —lo cual entiendo que es muy lamentable— y no tengo interés, motivo ni justificación para desmentir a Capra, ateniéndonos a lo por él dicho, queda un diez por ciento que actúan o pueden actuar como auténticos directores según el concepto ideal, puro, que de ellos tenemos. ¿Son, no obstante, autores absolutos de las películas que realizan?

Ante todo, existe la idea o tema de la película. Si no es bueno —y puede serlo por diversos conceptos— la película, por muy elevados que sean el arte y la técnica del director, no puede ser buena. Concediendo mucho, el guionista, en colaboración con el director, pueden lograr que sea entretenida y hasta espectacular, pero de ahí no pasará, lo que no obstará para que sea provechosa comercialmente para el productor o los productores, para los distribuidores y para los exhibidores. Lo que, dicho sea de paso, me tiene sin cuidado, y más me alegra que me entristece, pues siempre me satisface que la gente logre sus fines, si éstos son honrados, y no hay razón para sostener que el ganar dinero legalmente no lo sea. Y conste que en este caso entiendo por legal el que los citados individuos se atengan a exaltar las cualidades de entretenimiento o espectacularidad que posea la película, y no pretendan hacer

creer al público que se trata de una obra de *Arte* cinematográfico.

Un tema puede ser bueno y, sin embargo, como hemos visto muchas veces, la película no serlo. ¿Hasta qué punto es responsable el director de ello? Si ha intervenido —como debía siempre ser, aunque bastantes veces no lo sea— en la confección del guión, es totalmente responsable; si no ha intervenido porque no le han permitido hacerlo, su responsabilidad es menor, casi mínima, si su técnica es perfecta. Solamente se le podrá acusar en este caso por no renunciar a encargarse de la realización; ya sé que pueden haber circunstancias: cumplimiento de un contrato, necesidad apremiante de ganar dinero para subsistir él y acaso también los suyos, y tal vez otras que no se me ocurren en este momento, que si son excusables y hasta loables humana y moralmente, no lo son en perfecta ética artística, y el público y la crítica tienen absoluto derecho a criticarle y recusarle, máxime, a mi entender, si su técnica es perfecta, porque el público y crítica juzgan, deben juzgar únicamente la obra, sin inmiscuirse en la personalidad humana del que la realiza.

Forzoso es, para no abusar del espacio que OTRO CINE me concede, y no restar parte del correspondiente a otros colaboradores que con su saber nos ilustran, dejar para otra vez el continuar el examen y análisis de la labor del director cinematográfico e intentar evaluarla para res-

Frank Capra, el director de las declaraciones sobre el director,



ponder a las preguntas expuestas inicialmente, y acaso ver de fijar las lindes y medios de la misma.

TOMÁS G. LARRAYA

Y con estas dos muestras del ingenio del humorista otrocineño **Salvador Mestres** deseamos a nuestros lectores, protectores y anunciantes un ingenioso y humorístico año 1961

Eco de un "Echo"



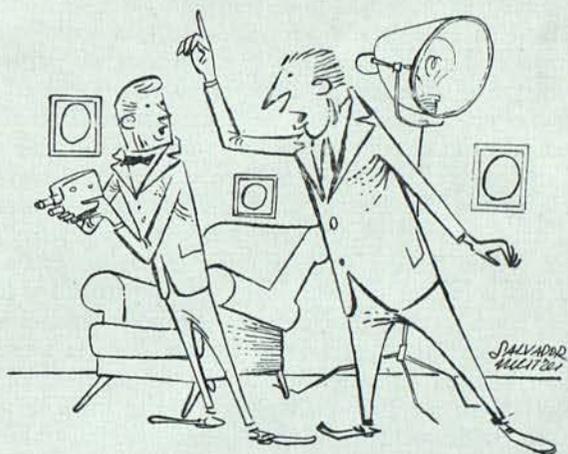
LA portada del número 42 de OTRO CINE, en la que se reproducía uno de los capiteles de una iglesia que se construye en Sabadell, representando a las Bellas Artes por medio de monjes artistas y dando cabida, entre ellas, al Cine, había de llamar la atención forzosamente en el extran-

jero por tratarse de un caso inédito en el arte religioso. Nuestra colega «Ciné Amateur», editada en París y decana mundial de las revistas de cine amateur, dedica en su número de octubre un «Echo» a dicho capitel ilustrándolo con la reproducción de nuestra portada, en cuyo pie no omito citar su procedencia, detalle que estimamos. Vamos a reproducir el comentario de «Ciné Amateur» en su original para conservar su sabor, y no creyendo necesaria para los cultivados lectores de OTRO CINE su traducción:

LE CINEMA, ART RELIGIEUX? *Le cinéma serait-il en passe de devenir un art sacré? Le chapiteau d'une église catholique en cours de construction à Sabadell (Espagne) semblerait le prouver. Cette «audace» architecturale, due au sculpteur espagnol Camil Fàbregas, nous montre entre un moine sculpteur et un moine peintre, un moine cinéaste.*

On savait combien le cinéma avait d'adeptes enthousiastes chez les religieux, mais de là à orner les églises de motifs cinématographiques et symboliques, il y avait de la marge... une marge qui a été comblée par l'architecture espagnole. Bravo!

Y con otro ¡bravo! terminamos nosotros; éste para nuestra querida colega «Ciné Amateur».



— Está bien que filmes en paso estrecho, pero al menos hazlo con mentalidad ancha como el TODD-AO.



— ¡Por favor, que me comprometal
— Imposible. Soy una visión del Cinerama.

Noticia de LUIS BUÑUEL

ENTRE los artistas españoles que viven fuera de España hay una serie de ellos que triunfan en la pintura, la música, el teatro, la literatura. En estas ramas del arte siempre ha sido España pródiga, tanto en obras como en personalidades, y por eso nada tiene de extraño que poseamos, como vulgarmente se dice, para dar y tomar. En cine, andamos, en cambio, tan escasos de unas y otras que resulta excepcional que Luis Buñuel, el director cinematográfico español, que está considerado por las críticas como uno de los mejores realizadores actualmente vigentes, no haya realizado en su país más que una sola película: el documental *Tierra sin pan* (1).

Su prolongada y continua estancia en el extranjero no parece haber afectado a su personalidad ibérica, de baturro violento y tenaz. En su obra late un iberismo fundamental. Sin embargo, su obra es muy poco conocida en España, o, para ser más exactos, es desconocida, al menos en cuanto a sus obras fundamentales, que si las reducimos al mínimo quedarían en *Los olvidados*, *Ensayo de un crimen* y *Nazarín*. La película *El* (2), que no conocemos y que realizó en Méjico, como la mayor parte de su obra, está también considerada por varios críticos como una de las mejores. En *El* nos cuenta la historia de un paranoico que tortura a su mujer, pero que en su vida social cumple con todas las normas y ritos de una sociedad acomodada. Buñuel hizo un estudio detallado y minucioso de este caso incurable de enfermedad y lo hizo con tal realismo que llegó a parecer inverosímil a los ojos de los espectadores. Estos acogieron la película con risas y burlas, lo cual, según el propio Buñuel, se debe a que el público está acostumbrado a lo convencional, a lo más superficial y falso.

Los tipos y casos excepcionales que se desenvuelven en circunstancias fuera del sentido común y de la moral al uso son los que atraen a Buñuel con fuerza irresistible y le inspiran sus mejores realizaciones. No en vano él se ha formado estéticamente en el surrealismo, que imperaba con toda su fuerza de originalidad y de empuje al final de los años veinte. Asimismo, no en vano debutará en la dirección cinematográfica de la mano de Dalí, con *Un chien andalou* (3), que ambos realizan en París, en 1928. Por entonces tiene Buñuel 28 años. Ha nacido con el siglo, en el pueblo aragonés de Calanda. Desde muy joven se ha

sentido atraído por el surrealismo, con el cual sus seguidores intentan destruir las bases más sólidas de la realidad. A este principio parece haberse mantenido adicto Buñuel en sus más originales obras, como a una línea de conducta, que, más o menos conscientemente, habrá de seguir. Para Buñuel, la reproducción mecánica de las imágenes cinematográficas era la que más se asemejaba a la conducta del cerebro en estado de sueño. En consecuencia, la película parecía haber sido inventada para expresar la vida subconsciente, tan afinada en las raíces de lo poético. No es, pues, extraño, que con estas ideas y el ruido armado por *Un chien andalou*, los mismos colaboradores, pintor y cineasta, abordaran dos años después la realización de *L'Age d'or*, otro film surrealista producido igualmente en Francia (4), pero que tuvo menos repercusión estética que el primero, sin duda por tratarse de una segunda parte, aunque distinta.

Se comprende ahora, al cabo de los años, que el surrealismo cinematográfico, como movimiento totalitario del arte, era un callejón sin salida. Del surrealismo iba a poder aprovecharse su audacia y una postura ante la realidad más inquisitiva y trascendente que la simple reproducción estereotipada. Esto es lo que intuyó Buñuel cuando dos años más tarde realiza su único film en España. En *Tierra sin pan* no tuvo ya que valerse de simbolismos realistas, sino que, con bravura aragonesa, agarró la realidad triste y vergonzante de las Hurdes de entonces y nos dio una estampa implacablemente negra, al estilo que impera por esos mundos de Dios para concebir, en general, a los españoles y a nuestros pueblos. Eligió los elementos realistas más excepcionales, de acuerdo con sus gustos por lo irracional. Prescindió de lo tenido por típico y del colorido local, para recrearse en las tintas negras. Ya que no había podido horrorizar al público con el surrealismo simbólico, le horrorizaría con un realismo en carne viva. Buñuel, en lo sucesivo, para llegar más fácilmente al público, se apoyaría en determinadas realidades, aunque exacerbadas, como en este caso y como en *Los olvidados*, realizada mucho más tarde.

Entre sus dos primeras películas netamente surrealistas en fondo y forma, y *Tierra sin pan*, Buñuel es contratado por seis meses, para trabajar en la Metro Goldwyn Mayer y marcha a Hollywood en 1930. Después de dirigir en España su documental, vuelve a Estados Unidos, en 1939, como asesor técnico de las películas sobre la guerra civil española. Trabaja en el Museo de Arte Moderno de Mayer y marcha a Hollywood en 1930. Después de dirigir películas de propaganda bélica. Después pasa, durante tres meses, al servicio de la Warner Brothers, como director de doblaje. Al final de la guerra marcha a Méjico, donde se afincará, hasta ahora definitivamente, y donde habrá de llevar a cabo la mayor y más importante parte de su obra cinematográfica.



Debut surrealista con Dalí:
«Un chien andalou» (1928).

Sus comienzos en el cine mejicano no fueron muy alentadores. No hay que olvidar que la experiencia de Buñuel como realizador se limitaba, por entonces, a tres películas cortas que no le habían ofrecido la oportunidad de ejercitarse en el manejo de actores. Sus trabajos en los estudios de doblaje tampoco podían ser suficientes. De buenas a primeras se encontraba dirigiendo *Gran Casino*, su primera película larga (5). Para colmo de males se encuentra en medio de dos divos del cine azteca y además cantantes: Jorge Negrete y Libertad Lamarque.

Para los jóvenes impacientes de hoy consignamos este dato significativo: Durante catorce años hubo de esperar Buñuel esta ocasión de dirigir para un cine profesional organizado. Desde que terminara su documental español, en 1932, hasta *Gran Casino*, en 1946. Debieron ser años amargos para quien había sido considerado como una de las mejores promesas del cine europeo de entonces. Esta prueba muy pocos serían capaces de resistirla sin que de ellos se apoderara el desaliento, para siempre irreparable. Pero Buñuel la resistirá, sólo él sabe cómo. Y lo que es más, sabrá reaccionar y triunfar más tarde. Pero no fácilmente, ni en forma clara, hasta hace muy poco.

La verdad es que el cine mejicano no era el que mejores condiciones reunía, en cuanto a organización, para un temperamento como el de Buñuel. El cine azteca está organizado teniendo en cuenta más su aspecto industrial y comercial que el artístico. Las películas se ruedan allí en quince días; a veces en veinte o veinticinco, y por circunstancias excepcionales, en algunos días más. Interesa a los estudios mejicanos, por encima de todo, cumplir unos coeficientes de productividad que no se dan en ningún otro cine. Es una producción contra reloj. El director no tiene gran influencia sobre su obra. Esta se halla en manos del capitalista, gran dictador, que elige el asunto y los artistas. Controla los decorados y hasta el montaje es raramente intervenido por el director. En este panorama ha habido excepciones como Barbachano Ponce, que justamente por haber sido la excepción ha podido producir películas notables para la cinematografía de su país, y entre ellas, *Nazarín*, acaso la mejor de todas las de Buñuel.

Después de su primera película larga ha de esperar tres años más hasta que llega la segunda, basada en la comedia de Adolfo Torrado *El gran calavera*, con Fernando Soler, Rosario Granados, los hermanos Rojo, Andrés Soler y Luis Alcoriza. Este último también colabora en el guión de esta obra, como lo hará luego con frecuencia en otras muchas películas de Buñuel.

La nueva espera le da la oportunidad de ir conociendo el mundo de los suburbios de la capital de Méjico. Por entonces, la gran *vedette* del cine azteca es el Indio Fernández, pero éste no sale del campo y de los pueblos, donde localiza todas sus producciones. Con la ciudad moderna se va a enfrentar Buñuel. Este nos va a decir que la moralidad, la decencia y el buen gusto no se puede dar entre la gente pobre, abandonada e inconformista que habita los suburbios de la capital. Una vez más, Buñuel atraído por las gentes excepcionales, en un ambiente excepcional. Lo sorprendente hecho cotidianidad a los ojos de un viejo surrealista. Aquí nada del ciego sentimental, ni del borracho de buenos sentimientos, ni de la mujer que guarda su honra. Aquí todo es duro, sin concesiones, como dura y



sin tregua es la vida en el suburbio. *Los olvidados* (5 bis) es una película con una realidad en carne viva, que no se atreve uno a creer, que nos deja pasmados en el umbral que separa dos clases de vidas contradictorias y unidas, sin que, a pesar de su atrocidad, o tal vez por eso mismo, dejemos de experimentar una sensación estética. Esta afirmación no será muy del gusto de Buñuel, ya que él no se tiene por formalista, ni mucho menos esteticista. A un reportero norteamericano le dijo, entre otras muchas cosas:

“Soy artista intuitivo o instintivo. Ni pensador ni intelectual. No conozco el sentido de mis películas hasta que las he terminado. Las ruedo para expresar lo que siento, lo que hay en mí.”

A partir de este film, es decir, a partir de 1950, ya no dejará de dirigir. Algunos años, como en 1951 y 1952, realizará hasta tres películas. En esta serie de títulos que van desde *Los olvidados* hasta *The Young One*, su último film, ha habido de todo. En *Susana (Carne y demonio)*, predomina el melodrama. *La hija del engaño* y *Una mujer sin amor*, son puros compromisos para ganar el sustento de su familia.

En colaboración con el poeta español Manuel Altolaguirre, recientemente fallecido en España, en un accidente de automóvil, realiza *Subida al cielo* (6). La película es una comedia de costumbres basada en personajes del Sur de Méjico, en la que predomina un esteticismo más propio de Altolaguirre que de Buñuel.

En 1952 dirige además de *El*, ya mencionado, *El bruto*, que fue decepcionante, y *Robinson Crusoe*, una de sus pocas películas estrenadas en España. Esta última ofrecía para el realizador unas posibilidades experimentales que supo explotar con tacto y acierto. De nuevo nos hallamos ante el personaje excepcional, situado ante excepcionales circunstancias, lo que permite a Buñuel explorar su vida interior y mostrarnos sus motivaciones ocultas y subconscientes.

Sigue con suerte desigual, pero sin duda el fracaso más sentido por Buñuel es el que tiene con *Abismos de pasión*, versión mejicana de la famosa obra “Cumbres borrascosas”, interpretada en los principales papeles por Irasema Dillian y Jorge Mistral. Enamorado Buñuel de esta novela desde que la leyera en París en sus años mozos, siempre había anhelado convertirla en película. Pero falló el reparto, la música y, en general, todo el sistema de trabajo del cine azteca. *Abismos de pasión* está, a pesar de todo, más



«Nazarín», de Galdós.
trasplantado a Méjico (1958)

dentro del espíritu de la novela de la Bronté que la versión hecha por los norteamericanos.

Con *La ilusión viaja en tranvía* se habla de una influencia del neorrealismo italiano en esta película (7). A propósito de esto señalaré que, precisamente, Buñuel cree que la realidad que nos ofrece el neorrealismo es incompleta, carente de misterio y de poesía. Sólo reconoce, como aportación positiva de esta escuela italiana, la introducción de varios cambios que enriquecen el lenguaje cinematográfico, pero nada más. Por otra parte, no gusta de que le achachen tendencias, pues se mantiene independiente. Como otros muchos españoles, que han sido famosos, no es hombre que se adscriba a capillas literarias o cinematográficas.

Se suceden las películas: *El río y la muerte*; *Cela s'appelle l'aurore*, producida en Francia, con Lucía Bosé de protagonista; *La mort en ce jardin*, coproducción franco-mejicana, con Simone Signoret, Charles Vanel, George Marshall; *La fièvre monte à El Pao*, también franco-mejicana, el último film que interpretó Gerard Philippe; *The Young One*, la más reciente. *Cela s'appelle l'aurore* es una historia "tan perfectamente pura", según el propio Buñuel, que figura entre las obras suyas que más le satisfacen.

Con anterioridad había realizado *Ensayo de un crimen* (8) y *Nazarín* (9). La primera está basada en un argumento del dramaturgo mejicano Rodolfo Usigli, sobre la vida de Archibaldo de la Cruz, un ejemplo de asesino en potencia, que desea y goza con la muerte de sus semejantes. Estos deseos no los lleva a cabo directamente, sino a través de una caja de música que convierte los deseos de muerte en realidad, por un medio indirecto. Así, mata a su niñera y ya cuando es hombre sigue su serie de crímenes, que están relacionados con su vida erótica, de la que se siente culpable. Cuando se entrega voluntariamente a la justicia ésta le absuelve, pues no encuentra en él culpabilidad. Archibaldo de la Cruz representa un caso de monstruosa impunidad. Usigli, al parecer, se molestó por la significación que Buñuel dio a su obra, pero de ella extrajo el realizador una película vigorosa y sin concesiones.

De las películas que conozco de Buñuel, que en general son las conceptuadas como mejores, la mejor en mi opinión es *Nazarín*. Basada en la novela del mismo título, de Pérez Galdós, la acción se sitúa en Méjico, en vez de en Madrid. Si en un principio nos choca el ambiente y el habla mejicana, pronto la fuerza del tema nos absorbe y nos transporta ante un Buñuel preocupado con un tema transcendental, que es expresado libremente, con el peligro de todas sus consecuencias y dudas. Por la forma, *Nazarín* es obra realizada con gran sobriedad y concisión, lo cual

realza más la hondura del tema. En ella se da el punto culminante de todo drama que, según el propio Buñuel, se halla siempre en el cruce de caminos, en el momento de la duda. Una película como esta no era de fácil realización en ningún sitio, ni tampoco en Méjico, por las razones ya apuntadas que rigen la producción azteca. Sin embargo, el productor Manuel Barbachano Ponce no dudó en dar excepcionalmente a Buñuel carta blanca para la ejecución de este proyecto. La película al principio no se apreció en todo su valor, pero cuando fue especialmente invitada para representar al cine mejicano en Cannes, constituyó una gran sorpresa para los mismos mejicanos. Con esta película se confirma lo que ya sabíamos hace tiempo: Que Buñuel es un autor de películas porque se sirve fundamentalmente de la imagen para expresarse con profundidad. Su estilo no es nada formalista, ni superficial. Un personaje determinado no le interesa por lo que es en sí, como tal individuo por interesante que pueda parecer, sino por lo que tiene de valor social representativo.

Como espectador cinematográfico, Buñuel ve pocas películas y casi ninguna hasta el final. *Hiroshima mon amour*, fue una excepción reciente. Encuentra ingenuos los films de Bergman, en su actitud ante la vida y la muerte, en su contenido intelectual. Vanguardista en su día, detesta las imitaciones de vanguardia. Con los años se ha hecho algo más tolerante y algo menos violento. En un tiempo quiso quemar *Un chien andalou*. Ahora quisiera que cuando muera quemara toda su obra, para desaparecer sin dejar rastro. Es decir, dentro del más puro espíritu ascético español.

J. LÓPEZ CLEMENTE

(1) Tierra sin pan o Las Hurdes. Escrito y dirigido por Buñuel. Foto: Eli Lotar. Ayudante dirección: Pierre Unik (1932).

(2) Guión de Buñuel y Luis Alcoriza. Argumento de Mercedes Pinto. Foto: Gabriel Figueroa. Música: Luis Hernández Bretón. Interpretación: Arturo de Córdoba, Delia Garcés, Luis Beristain (1952).

(3) Escrito por Buñuel y Salvador Dalí. Intérprete: Pierre Batteff (1928).

(4) Escrito por Buñuel y Dalí. Intérprete: Gastón Modot (1930).

(5) Argumento Michel Weber. Guión de Mauricio Magdaleno. Foto: Jack Draper. Intérpretes: Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Meche Barba (1946).

(5 bis) Guión Buñuel y Luis Alcoriza. Foto: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter. Intérpretes: Stiella Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Alfonso Mejía (1950).

(6) Argumento de Manuel Altolaguirre. Guión de Altolaguirre y Juan de la Cabada. Foto: Alex Phillips. Intérpretes: Carmen González, Lilia Prado, Manuel Donde, Luis Aceves Castañeda, Roberto Cobo (1951).

(7) Concretamente por Muchos sueños por la calle, de Camerini.

(8) Guión de Buñuel y Eduardo Ugarte. Argumento de Rodolfo Usigli. Foto: Agustín Jiménez. Música: Jorge Pérez Herrera. Intérpretes: Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Aráidne Welter, Rodolfo Acosta, Leonor Lausas, Andrea Palma, José M.ª Linares Rivas (1955).

(9) Novela de Galdós. Guión: Buñuel y Julio Alejandro. Foto: Gabriel Figueroa. Intérpretes: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmán, Luis Aceves Castañeda, Noe Murayama, Rosenda Monteros (1958).

ERROR DE BULTO

Se coló en parte de la edición del pasado número.
Por culpa de quien sabe que diablillo, apareció
un n.º 41 en la cubierta en lugar del n.º 45
¡Atención a las colecciones!

CINE Y MICROORGANISMOS

El doctor Jean Comandon nos ha sorprendido más de una vez con sus maravillosos films, que nos inician en la vida íntima de los más pequeños seres animales y vegetales, que nos muestran el admirable movimiento de una flor que se abre, de un trébol que se marchita y se aviva, etcétera.

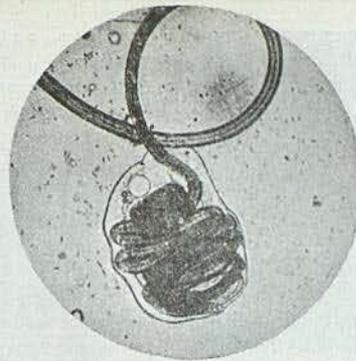
El doctor Comandon cuenta más de ochenta años, pero esto no le impide frecuentar el Laboratorio del Instituto Pasteur de Garches junto a su fiel colaborador, M. Fonbrune (M. Fonbrune, es inventor del pequeño "micromanipulador", que, por medio de un ingenioso sistema de demultiplicación, permite experimentar con increíble facilidad sobre los cuerpos infinitamente pequeños, y practicar sobre ellos las más delicadas intervenciones quirúrgicas. Operaciones éstas que se realizan sirviéndose de instrumentos infinitesimales fácilmente comparables por sus dimensiones a los infusorios, a los glóbulos de la sangre, a las bacterias, a los granos de polen y cuyos instrumentos son fabricados sirviéndose de una "microforja").

En 1908, el doctor Comandon daba por terminados sus estudios de medicina y estudiaba, particularmente, la espiroqueta pálida en vistas a una tesis sobre los microbios móviles. Consiguió fotografiar uno de esos microbios, viviente, en una trentésima de segundo. Entonces se le ocurrió que hubiera podido cinematografiar los microbios haciendo una combinación de microscopio y cámara cinematográfica. Puesto en contacto con Charles Pathé, le habló de su proyecto, y éste se interesó vivamente por el problema y construyó para el doctor un laboratorio completo en su establecimiento de Vicennes, entonces todavía no terminado. Poco tiempo después, el maestro Dastre podía presentar a la Academia de Ciencias su primera conferencia ilustrada con proyecciones sobre la cinematografía ultramicroscópica de microbios y partículas de sangre.

El documento "estático", representado por la fotografía, es suficiente cuando se trata de representaciones inmóviles como son, por ejemplo, preparaciones históricas, piezas de autopsia, etc. Pero si se trata de estudiar y representar el movimiento de la vida se hace indispensable la "cinética". Sólo el cine puede revelar y reproducir fielmente los distintos aspectos de los fenómenos biológicos. E incluso unirse al microscopio para explorar el mundo de las células. Este instrumento óptico es capaz de modificar las dimensiones del espacio; puede, además, actuar sobre el tiempo alterando sus dimensiones reales: permite alargar o reducir la duración de un fenómeno. En efecto, el cine permite la proyección de un fenómeno dado a una velocidad real, retardada o acelerada. Esta es la razón principal por la cual el cine se hace indispensable para el estudio de los movimientos imperceptibles a nuestra vista, tanto si son excesivamente lentos como demasiado rápidos.

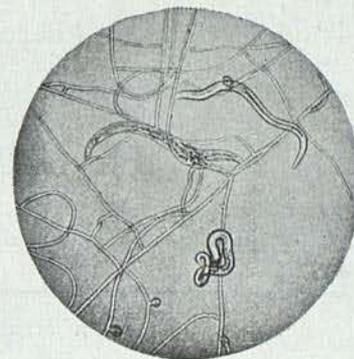
Pionero en este campo, el doctor Comandon no olvida rendir homenaje al gran precursor Marey, profesor de fisiología del Colegio de Francia, a quien se debe el invento del "cronofotógrafo", precursor del "cinematógrafo" de los Lumière. Uniendo el aparato de su invención al microscopio, Marey había obtenido ya fotogramas sucesivos en el tiempo de pequeños crustáceos e infusorios; sus discípulos consiguieron obtener más tarde series de microfotografías de pestañas vibrátiles, y del desarrollo de pequeños organismos marinos. Pero la gran dificultad aparecía cuando se intentaba la fotografía animada de microorganismos como las espiroquetas, extraordinariamente móviles y poco reflectores.

El doctor Comandon superó la dificultad recurriendo a



El cine explora el mundo de los microorganismos.

Un gusano capturado en la trampa de la esfera adhesiva de un hongo.



Una ameba absorbiendo un microorganismo.

(Ambas fotos corresponden a un film del Dr. Comandon).

la iluminación lateral obtenida con el ultramicroscopio, y a los condensadores de diafragma central. Año tras año, siguió perfeccionando pacientemente sus dispositivos: así, puso el obturador delante del microscopio en lugar de ponerlo en la cámara, para que las radiaciones no actuaran sobre la preparación durante la obturación. Es evidente que las células vivas hubieran muerto rápidamente a causa de la luz demasiado viva y del calor que ésta produce, por lo cual es imprescindible iluminarlas solamente en el momento de fotografiarlas. Fue necesario aún tomar otras precauciones como, por ejemplo, interponer en la trayectoria de los rayos luminosos las radiaciones caloríficas y usar diafragmas especiales para atenuar la iluminación reduciéndola a la intensidad precisa. Se halló el modo de reducir al mínimo el tiempo para cargar la bobina de película virgen y se estudió un visor reflex que, mediante el auxilio de un prisma, permitiera la visión de las células aún en pleno rodaje.

Con esta preparación, el Dr. Comandon ha podido esclarecer un infinito número de mecanismos biológicos, por ejemplo: seguir hasta el mínimo detalle el drama de la fagocitosis, durante la cual los glóbulos blancos de la sangre tratan de destruir a las bacterias enemigas; mostrar como los leucocitos, centinelas defensores, absorben y destruyen los microbios, poniendo en evidencia la influencia de la temperatura sobre su combatividad. También nos ha introducido en el misterioso reino de las amebas, de las que ha mostrado sus curiosas costumbres.

Gracias al micromanipulador de M. Fonbrune se ha podido estudiar el mecanismo de captura de gusanos por parte de otros microorganismos carnívoros que, como los droseráceos, preparan "trampas" para apresarlos, la más simple de las cuales consiste en unos filamentos pegajosos a los que quedan adheridos y por los que son absorbidos más tarde. Otras "trampas" son verdaderas redes; otras, extremadamente refinadas, son como lazos corredizos que estrangulan al gusano que se aventura por ellos. En otras especies el lazo está inmóvil y a veces el gusano consigue deshacerlo y arrastrarlo consigo; lo que no quiere decir que se vea libre, ya que el lazo vivirá a sus expensas y el gusano, al morir, habrá contribuido a su propagación.

(Traducción extractada de
"L'Altro Cinema", n.º 76)



Acompañados del crítico cinematográfico Sr. Torras, los Sres. Olivé y Almirall asisten, en representación de los cineastas amateurs, al II Congreso Internacional del cine en color.



POR segunda vez ha sido Barcelona sede del Congreso Internacional Cinematográfico dedicado al estudio del color. Este Congreso ha tenido dos vertientes: una, íntima, caracterizada por las sesiones de estudio, reducidas y especializadas, y otra amplia y espectacular con la proyección pública de los films que han constituido la II Semana del Cine en Color. Una y otra tienen, indudablemente, su interés, pero aquí queremos sólo referirnos a aquello que ofrez-

Juan Ripoll

LA II SEMANA DEL CINE EN COLOR

ca un provecho inmediato, al par que satisfaga un interés más amplio.

En esta II Semana fueron proyectados un total de 13 films, de los cuales diez eran norteamericanos, uno italiano, otro alemán y otro español; por la proporción se deduce de inmediato que la superabundancia de películas americanas impidió contrastarlas con las de otros países. Esto, quizá explicable por los naturales inconvenientes que suelen surgir en la preparación de manifestaciones semejantes, podría ser aceptable, en parte, en lo que se refiere al cine europeo, más aferrado por tradición al blanco y negro, pero no tanto ya en lo que hace referencia a cines más o menos exóticos, generalmente lanzados al cultivo del color a pesar de su juventud histórica, y cuyas características sólo se pueden conocer, precisamente, en festivales y congresos de carácter internacional, ya que casi nunca llegan a ser explotados en régimen normal.

Por otra parte, esta reducción de países participantes lleva consigo otra reducción: la de sistemas de color empleados, que aún cuando no los haya privativos de cada país —dado a que hoy estén prácticamente todos universalizados— es de suponer que a mayor variedad de procedencias correspondería mayor variedad de procedimientos. Esto, tratándose de un Congreso dedicado al estudio del color, es realmente importante, pero resulta que este año sólo se han podido ver tres sistemas: Tecnicolor (7 films), De Luxe (4) y Eastmancolor (2), mientras que no han podido verse otros sistemas en contraste.

De todos modos, a pesar de esos reparos, la muestra ha sido lo suficientemente importante como para hacerse cargo, aunque sea a grandes rasgos, del estado actual del cine en color.

En cuanto a los contenidos, cabe decir que el balance es un tanto negativo, pues suelen abundar los climas enrarecidos y las pasiones desorbitadas; en todo caso, no dejarán de ser esos films unos vivos documentos de la época. Sin embargo, éstos alternan también con otras cosas francamente amables, por lo que tampoco cabe exagerar la nota en el primer sentido.

Pero ahora lo que quisiéramos es referirnos más a la forma y, dentro de ella, al empleo del color, cosa que creemos de interés general y especialmente para el cineísta amateur.

Es curioso —no sabemos si bueno o malo— que el cine amateur vaya, en el caso del cine en color, un poco a remolque del cine profesional. Es decir, que estando el color en el cine en plena pujanza, en pleno período de florecimiento y, todavía, de experimentación en muchos casos, el cineísta amateur no se preocupe de experimentar, de buscar nuevos hallazgos, nuevos efectos, sino sólo de buscar la máxima nitidez de color en su película (que, por otra parte, no depende ni tan siquiera de él, sino del material que emplea), y no del uso dramático y psicológico de tan importante elemento.

Decimos esto porque en esta Semana del Cine en Color hemos podido ver numerosos ejemplos de ese empleo funcional del color, que no sólo sirve para hacer bonito y para reflejar —más o menos dudosamente— una realidad externa, sino, repetimos, para crear un clima adecuado, una tensión dramática, unos efectos hasta cierto punto nuevos y que sirven al conjunto de la obra. De no ser así, se corre el peligro de no hacer un verdadero "cine en color" sino —según la expresión que empleó Renato May en el I Congreso— un "cine coloreado", es decir, un cine "con colores". Creemos, pues, oportuno llamar la atención del cineísta amateur sobre este punto, y para ello vamos a hacerlo recurriendo a algunos ejemplos entresacados de lo que se ha podido ver en este Congreso de Barcelona que venimos comentando.

Si hemos de referirnos a un color nítido, rutilante, de una perfección objetiva casi total, habrá que citar el film de Delmer Daves *A SUMMER PLACE*, irreprochable en este aspecto. Aquí el technicolor remonta su acostumbrado empleo en efectismos fáciles que tanto lo habían caracterizado años atrás, para convertirse en un color espléndido, lleno de brillantez y, en este aspecto, perfecto. Sin embargo, repárese en que esos objetivos que le atribuimos no tienen un significado absoluto, sino relativo. Citamos ese color como ejemplo de color nítido, si es que lo que se quiere conseguir es eso, pero de ahí no se puede deducir que el buen color, el color por antonomasia, deba ser así.

Veamos otro ejemplo, conseguido también por technicolor, y también técnicamente perfecto: el de *MIDNIGHT*

LACE. Se trata de un film de "suspense", en el que una mujer está amenazada de muerte por una voz misteriosa que viene oyendo por teléfono. Aparte del efecto de niebla con que se abre el film, estupendamente conseguido, lo notable es el uso del color en las escenas de interiores, donde hay unos dominantes de amarillos que crean una atmósfera notabilísima de angustia y terror; nótese que estos amarillos, a menudo uniformes pero en distintas tonalidades, son subrayados por unos focos de luz roja proyectados por las lámparas que están en escena, recubiertas por pantallas rojas. Pues bien, la conjugación de rojos y amarillos subraya todavía más el clima de misterio y de zozobra en el que va desarrollándose la acción, de tal modo, que ese dominio del color es el que determina subconscientemente en el espectador esa angustia, que de por sí es incapaz de crear el argumento, demasiado elaborado y absurdo.

Cierto es que en esta película, el juego de la luz y del color es también elaborado con exceso y artificioso en todo momento; en este sentido incluso molesta, pues se nota cómo está todo compuesto y preparado hasta el refinamiento, con los focos, los filtros y las distintas fuentes de luz. Pero esto, que sería inaceptable en un film realista, tiene ahí plena validez, y no por la técnica misma considerada en cuanto a tal, sino por servir expresamente a un tema determinado.

Otro film de interés —también en technicolor— fue OMBRE BIANCHE, la penúltima obra, hasta ahora, de Nicholas Ray. Es éste un film ambicioso y fallido a la vez, por cuanto el autor quería reflejar de verdad el mundo esquimal, pero ante la imposibilidad de realizar bien los planes que había previsto (como, por ejemplo, estar viviendo en el Polo durante dos años y rodar la película con nativos auténticos), se vio obligado a despachar el asunto un poco a medias, alternando los exteriores naturales con otros en estudios, etc. Por otra parte, como sea que el tema cuenta con ilustres precedentes (Flaherty, Van Dyke), siempre es arriesgado exponerse a unas comparaciones que han de ser forzosamente inevitables.

Pero a pesar de todo, OMBRE BIANCHE tiene su interés y encierra su grandeza. Para lo que nos interesa aquí, haremos hincapié en lo siguiente: el color tiene apariencia de objetivo, pero no lo es. Siendo el paisaje reflejado forzosamente monótono, no podía limitarse el color a reflejar la realidad a secas, sino que debía estilizarse un poco, hasta el punto de hacer agradable el eterno contraste del blanco de la nieve y el hielo con el azul del cielo y del mar. Ray lo ha conseguido limpiamente y, en este sentido, esto quizá sea lo más logrado de la película que, como tantas veces ha ocurrido en el cine, consigue dar una impresión de realidad precisamente a través de unos medios artificiales.

Para acabar con el technicolor, y para demostrar que incluso con un solo sistema se pueden conseguir efectos prácticamente opuestos, notemos la estilización que, mediante un inteligente empleo de las luces y las sombras, logra crear Georges Cukor en LET'S MAKE LOVE, la famosa película de Marilyn Monroe e Yves Montand que tanto ha dado que hablar desde que se empezó a rodar, si bien por otras causas, naturalmente. De otro lado, y con el mismo sistema, Melville Shavelson, se acerca más al antiguo y común uso del mismo en THE FIVE PENNIES, en

la cual, sin embargo, son usados unos virados en azul y rojo que subrayan muy adecuadamente las escenas en que Louis Armstrong interpreta los cálidos ritmos del jazz. He aquí otro empleo del color —aunque menos recomendable— al lograr unos efectos que, por otra parte, tienen un gran interés experimental: la traducción visual y cromática de la música.

Entrando ya en otro capítulo, podemos ver dos ejemplos de buen empleo del sistema De Luxe, siempre dudoso en las escenas nocturnas y especialmente en las gamas de azul. Sin embargo, Elia Kazan ha sabido sacar al sistema un gran partido en WILD RIVER, sobre todo al crear esas atmósferas neblinosas de las tierras a orillas del río y también al dar al color un tono general de apagamiento, muy acorde con el clima melancólico de la historia.

Más acentuada es todavía esa melancolía en los tonos plácidos que, con el mismo sistema, consigue James Clark en A DOG OF FLANDERS, historia entre poética, sentimental y cursi, pero en todo caso bien servida por el color.

Finalmente, cabe señalar las dos aportaciones del Eastmancolor en dos usos bien distintos. De un lado, la nitidez de MARIA, MATRICULA DE BILBAO, pero —también es preciso decirlo— sin ningún interés funcional, ya que la historia a narrar es ingenua e híbrida, y lo mismo daba un tono que otro; mejor dicho, era prácticamente imposible usar un color funcional, y sólo se podía recurrir a la perfección técnica, plenamente conseguida.

Completamente distinto es el uso del Eastmancolor en el divertido film de Helmut Kautner DIE GANS VON SEDAN, en el que el color adquiere una pastosidad, unas gamas muy jugosas, que traducen con exactitud el clima apacible del caserío donde se desarrolla la acción.

En líneas generales, podríamos decir que quizá el sistema Eastman sea el de mejor uso y mayores posibilidades expresivas; sin embargo, con los demás, si se saben escoger y usar en el momento oportuno, pueden lograrse cosas realmente interesantísimas.

Y con esto podemos ya cerrar esas breves notas, recomendándole sobre todo al cineasta amateur que no olvide lo que puede aportar con su cine al campo de la experimentación del cine en color, color que no debe usar sólo para "hacer bonito", ni para estar al día, ni siquiera para perseguir premios, sino para contribuir a la creación de un cine que no olvide pertenece a la esfera de la expresión artística.



«Ombre blanche»
(Los dientes del diablo)

PAN CINOR

8MM REFLEX



PAN CINOR 30 10 a 30mm

- Del gran-angular al teleobjetivo...
- Todos los efectos de traslación... (travelling).
- Encuadres rigurosamente precisos.
- Sistema óptico, luminoso y científicamente corregido.



DE VENTA EN TODOS LOS COMERCIOS DEL MUNDO

FilmoTeca
de Catalunya

En la isla de Cerdeña

La IV "Rassegna" de Olbia

Por primera vez un cineísta español ha asistido personalmente a la «Rassegna» internacional de Olbia. Este fue Domingo Vila Codina, quien sintió la llamada de los vínculos históricos que unen Cerdeña a Cataluña y que han dejado en el habla de la isla la impronta del lenguaje de los monarcas catalano-aragoneses, con la salvedad del pueblo de Alguer donde aquél se conserva íntegro.

Vila inscribió su film «El cuadro» en la «Rassegna» de Olbia y allí se fue, con su esposa, en pleno agosto, como parte de su programa de vacaciones, a gozar unos días del agreste paisaje sardo en la agradable compañía de cineístas amateurs de varios países europeos e incluso uno de Uruguay, entre los que destacaba Piero Livi, el autor de «Marco del mare» y de «Visitazione», cintas conocidas en Barcelona, quien preside el Cineclub de Olbia.

El concurso de Olbia está limitado al 8 mm. (Todos los concursos internacionales deberían tener su peculiar limitación, su especialización, dejando lo general para el de la UNICA). Pero junto a la competición se celebraba una «Mostra» o exhibición de films de 16 mm. ya consagrados por el éxito en otras competiciones internacionales. Entre estos fue exhibido, este año último, «Hibrys», de Felipe Sagués.

Vila quedó admirado, tanto de las bellas características del paisaje, como de la estupenda proyección del 8 mm., desde la misma distancia que el 16 con arco voltaico, y dando un resultado que apenas le diferencia de su hermano mayor.

El film inscrito por Domingo Vila —«El cuadro», como se ha dicho antes— fue distinguido con uno de los premios especiales. También participaba el documental español «Por los caminos de la Raza», del onubense Gregorio Fidalgo, aunque sin la presencia del autor. Hay que tener en cuenta que en Olbia se adjudica un solo premio oficial por categoría (y son éstas: «Documental», «Argumento», «Fantasia», «Animación», «Turismo y folklore» y «Familiar»). El film que obtuvo el premio de «Argumento» fue «Un uomo felice», de Costantino Ceccarelli (Italia), muy dentro del espíritu neorrealista que informa una buena parte de la producción amateur italiana.

Vila recogió su premio, y por su esposa fue recogido el diploma y el «bronzetto» correspondiente a Felipe Sagués como premio de colaboración por la exhibición de su «Hibrys» en la «Mostra» del 16 mm. Estos «bronzetti» son interpretaciones del arte prehistórico de la isla, debidas este año al escultor Gavino Tiloca.

Nuestro colega «L'altro cinema», en colaboración con el Cineclub Olbia, fue organizador de la «Rassegna», y en la amplia información de su número de octubre leemos que se notó, por su particular y efervescente simpatía, el concurrente español Domingo Vila con la bella y cordial «Señora Paloma» (así en el original italiano). Nuestro compatriota y su esposa, son los únicos participantes citados en la crónica de «L'altro cinema», aparte de los asistentes honoríficos y los delegados extranjeros miembros del Jurado. Esto no deja de constituir otro premio, el de la simpatía personal, que también, como el del mérito cineístico, nos honra a todos los españoles.

J. T.

Piero Livi, Presidente del Cineclub Olbia, autor de «Marco del mare» y «Visitazione», entrega el diploma de colaboración para Felipe Sagués a la señora de Vila.

El cineísta, su mascota y su característica

por
Salvador
Mestres



El cineísta: Domingo Vila Codina.

Su mascota: La cámara,

Su característica: Un gran caudal de genuina inquietud cineística canalizada a 8 mm.



Vila «junior», protagonista galardonado de «El cuadro». (Fotograma de este film).



Las «Primeras Jornadas Nacionales de cine amateur»

Carta abierta a
"Agora Foto-Cine Club" de Oviedo



La Virgen de Covadonga luciendo la medalla de las «Jornadas».

EL 21 de septiembre pasado llegué a Oviedo con el encargo de dar en nuestra revista "OTRO CINE" una crónica detallada de las "Primeras Jornadas Nacionales de Cine Amateur" que preparabais desde hacía mucho tiempo y a las cuales había llegado la hora de su realización. El alto mando de la revista presumía que allí iba a ocurrir algo gordo... y en verdad que lo fue. Tanto, que me sentí incapaz, desde los primeros momentos, de traer al papel todo lo que hicisteis en Asturias para los cineastas amateurs.

Sirvan, pues, estas líneas para confesar públicamente mi incapacidad reporteril, ya que, indiscutiblemente, se necesitaba una pluma muy hábil, una experiencia muy larga, para no perder detalle.

Ahora bien: no pienso desaprovechar esta oportunidad para recordar con mucha ilusión aquellos actos que nos ofrecisteis a través de las 16 Comisiones Locales, correspondientes a otras tantas ciudades y poblaciones que fuimos visitando, y que resultó —en definitiva— un verdadero pugilato de atenciones, de las cuales salimos muchas veces vencidos por un K. O. de agotamiento.

Creo innecesario enumerar aquí localidades, comisiones, festejos y obsequios ya que, en realidad, fue toda Asturias la que nos agasajó y colmó de felicidad. Lo hicisteis todo bajo un solo prisma: entusiasmo amateur... y os salió redondo, sin ninguna arista que sobresaliera en el amplio círculo de un abrazo fraterno, donde se fundieron voluntades, amores, y se cristalizó lo que puede la afición común cuando es realmente afición y no otra cosa que pretenda serlo.

Precisamente fue este un aspecto que quiero destacar en gran manera: esa afición que sublimizasteis en Asturias y precisamente en las jornadas de trabajo que a duras penas pudimos celebrar y que esperábamos ansiosamente, aunque sólo fuera para descansar un poco.

Tengo a la vista las conclusiones acordadas —y que se publican en otro lugar de esta revista—, y puedo deciros que su lectura refleja estupendamente el espíritu que las

dictó. Casi no admiten análisis, aunque creo que sí pueden admitir un comentario, por lo menos en lo que se refiere al aspecto colectivo que las inspiró.

Mariano Cuadrado trabajó con interés los temas de sus ponencias. Cargó con todo el trabajo y quizás salimos ganando, ya que sin conocer los posibles ponentes que en un principio iban a tratar los temas señalados, dudamos mucho que hubieran superado, ni en idea ni en claridad en la exposición de los temas, aquello que nos dijo Mariano, llanamente, sin muchos papeles por delante que, en general, asustan más que impresionan al auditorio.

Unánimemente reconocimos todos la nota distintiva y primordial del cine amateur: su absoluta libertad —libertad, no libertinaje—, a la cual algunas veces hacemos burla, sujetando nuestro impulso creador, nuestra intención y nuestros sentimientos con la brida de unos posibles resultados, de una opinión ajena que, por muy respetuosa que sea, no debe imponerse en modo alguno a la propia experimentación o deseos de comunicar aquello que nuestro espíritu quiere decir, con los medios técnicos que queramos utilizar.

Buenos son —y necesarios— los Concursos y las críticas, que nos dicen claramente si aquello que hemos realizado ha sido comprendido o estimado. (Nos referimos, claro está, a la sinceridad de críticas y concursos, ya que de no ser así tiene otro nombre que aquí no podemos citar). Y a lo más que podemos aspirar es a la propia satisfacción de haber conseguido nuestro propósito. experiencia que puede repetirse —hasta la saciedad si se quiere— en cuantas oportunidades se presenten. Y basta. Toda intromisión en los deseos colectivos —cuando no es orientadora— es atentar contra esta libertad, dando preferencia a nuestro criterio por encima de la libertad de los demás, tan apreciada y tan buena como puede serlo la nuestra.

El abuso de libertad, tomada en el sentido último a que queremos referirnos, trae consigo el cansancio propio del que pierde su sentido libre por un mísero plato de lentejas de unos premios que, por muy buenos que sean, nunca lo son suficientemente como para ahogar o hacer olvidar el sentido de la propia satisfacción a que nos hemos referido antes. Las más de las veces son causa de otro sentimiento: la competencia que, las más de las veces también, viste el horrible traje de la envidia y convierte aquellos espíritus libres en máquinas de realizaciones, quizás perfectas técnicamente, pero vacías de sentimientos, de amor...

Ya lo veis, amigos, en que ha terminado este epistolar comentario a una de las conclusiones de esas "Primeras Jornadas", que tiene aplicación también a otras similares

para pasar, seguidamente, a la que se refiere al intercambio cultural y artístico. Que este sí es otro punto interesante y conveniente.

El movimiento cineísta amateur universal está alcanzando en Europa un auge esplendoroso y esperanzador. Son muchos y muy buenos los cineístas, según opinión manifestada por quienes han tenido ocasión de poder admirar la labor cineística que se realiza en otros países. Por eso, al sospechar que existe la posibilidad de que algún día —por mediación de los organismos internacionales de competencia— tengamos oportunidad de ver esos films, nuestro corazón se alegra en gran manera. Claro está que esa posible solución queda aún un poco lejos y quizás habremos de contentarnos, por ahora, con un intercambio de producciones meramente nacional, como se ha realizado recientemente en San Sebastián y en Bilbao, y que ha servido para alentar la afición en aquellas capitales, de las cuales se espera una labor fecunda.

Y llegamos con eso a la última de las conclusiones a que queríamos referirnos: la labor de proselitismo entre aquellas personas que, poseedoras de una cámara de cine amateur, están alejadas de nosotros por desconocer, quizás, las ventajas que supone el pertenecer a un Club donde, por lo menos, han de encontrar la cálida amistad de una afición común, donde es posible conocer la propia actividad y quien sabe si descubrir —no sería el primer caso— a algún cineísta con capacidad de representar a nuestro cine con todos los honores que se merece el trabajo de nuestros amigos todavía en activo.

Es misión, también dentro de la campaña de proselitismo, procurar la formación de equipos cineístas dispuestos a trabajar para un cine mejor —el cine ideal que pre-

gonó el Sumo Pontífice Pío XII—, procurando no sólo la educación ética y social de nuestros cineístas, sino llevar al público el aliento vivificador de nuestra obra. Que sea nuestro cine algo más que un pasatiempo, que con ser bueno no es suficiente. Que sea una aportación a la comprensión humana, un arma de pacificación, de estímulo, de acercamiento de los pueblos y los hombres para el bien común.

En fin, amigos, que tenemos por delante una ardua tarea a la que no podemos —no debemos— volver la espalda.

Vuestra oportuna idea de realizar esas "Primeras Jornadas" ha servido de mucho para acercar más y más la comprensión, las ideas y las inquietudes de nuestros cineístas. Y habéis aprovechado magníficamente la oportunidad para dar fe de que nuestros problemas pueden y deben ser estudiados por todos y para el bien de todos.

Por ello os damos las gracias. Y os decimos que estamos dispuestos a trabajar, a través de nuestra revista —la revista del cine amateur—, a través de nuestras Entidades, con esfuerzo colectivo, y también con el esfuerzo personal de cada uno, valiosos todos ellos si están realizados con el cariño que hemos demostrado en Oviedo.

Nuestro agradecimiento a las Comisiones Locales, que hicieron nuestra estancia agradable e inolvidable. El nombre de Asturias no se borrará jamás de nuestros corazones, que —si más no hubiésemos conseguido— podéis estar orgullosos de haber obtenido lo mejor.

Con el saludo cordial para todos los amigos cineístas, activos y futuros, sabed que podéis disponer de nuestro afectísimo,

J. CAPDEVILA NOGUÉS

No-Do estrecho de las "Jornadas"

Sería interminable —e imposible— enumerar aquí todas las muestras de simpatía que se repitieron constantemente y cada día durante nuestra visita por Asturias. Ello nos obliga a recoger una simple selección de los momentos vividos para que pueda servir de reflejo —pálido, muy pálido— del buen humor y la camaradería reinante en todo momento. Lo intentaremos y perdonad si nos dejamos olvidado algo. En definitiva está en el recuerdo de todos, muy vivo y patente para no ser olvidado jamás.

Nuestra llegada a Pravia, saludada por las autoridades locales y acompañados por una disciplinada y numerosa banda de música, fue correspondida a través de los altavoces —instalados en un magnífico equipo móvil —por nuestro entrañable amigo Gonzalo López de Abechuco, eficaz locutor, quien dijo: «Las mejores cámaras de España os saludan, etc., etc.» A la salida de la magnífica y abundante comida —la suculenta y única «fabada»— los altavoces pre-



Los «jornadistas» en Cimadevilla (Gijón) hacen honor a su condición de cineastas.

gonaron: «Las cámaras mejores de Europa... etc., etc.» Otro ágape como aquél y nuestra categoría hubiera ascendido a «las cámaras mejores del Universo».

Donde tuvimos una sorprendente sorpresa (sic) fue en Cudillero, lugar destinado para la primera jornada de trabajo.

A punto de comenzar, llegamos al local y encontramos serias dificultades

para entrar en él: todo el pueblo de Cudillero se había congregado en aquella sala, abarrotándola por completo. Ni por asomo hubiéramos sospechado jamás que el cine amateur tuviera tantos adeptos y que sus problemas interesaran a las masas.

En medio de un entusiasmo ensordecedor, apenas pudimos oír las palabras del ponente y menos aún las de Roig Trinxant, que sometió la primera cuestión a estudio.

Para empezar, no estaba mal.

No nos cansaremos de repetir que las atenciones recibidas en Asturias fueron muchísimas y superándose continuamente, en noble y reñida competencia por parte de las diferentes Comisiones Organizadoras, que no perdieron detalle. Ahí van dos muy significativos:

En Gijón, y con ocasión de ser la fiesta onomástica de Doña Mercedes Sabaté de Albert —madre del cineísta Juan Albert—, fue ésta obsequiada por el Alcalde de la ciudad, Don Cecilio Oliver,

con un precioso ramillete de flores y un delicado recuerdo.

Días después, en Avilés —Club Náutico de Salinas— fue íntimamente agasajado Don Rosendo Puigvert— periodista y padre de nuestro compañero Joaquín Puigvert—, el cual celebraba la gloriosa efemérides de su 70 aniversario. Fue obsequiado por la Comisión Organizadora con un monumental pastel de aniversario en el cual flameaban setenta velitas.

Don Rosendo exclamó emocionado: «¡Gracias y viva la juventud!»... Luego aspiró profundamente y apagó de un soplo todo el «velamen...» y se encendió en todos la llama emotiva de un acto inolvidable.

Nuestro hermano mayor, el 35 mm.—el NO-DO de verdad— quiso también asociarse a los actos de las Jornadas y, durante la primera de ellas —Candamo, Pravia, Cudillero— nos acompañó por todas partes con la singular simpatía de sus dinámicos operadores.

Fue curioso ver como en Candamo los del paso estrecho no perdieron de vista al joven reporter —mejor dicho, al compañero que iba equipado con el foco de batería— y disparaban sus cámaras apenas se encendía la antorcha lumínica. ¡Un modo práctico de superar el «handicap» de la falta de luz en la penumbra de aquella cueval!

Luego, a campo abierto, la «ventaja» se trocó en intercambio de iniciativas. Corrían ellos detrás de nuestras cámaras y corríamos nosotros al oír el zumbido de la «Arriflex».

A la poste, todo el país ha podido ver a los ases del cine amateur en las grandes pantallas de los cines comerciales. Es la primera vez que el cine amateur ha sido tenido en cuenta por el NO-DO. ¡Menudo acontecimiento y menudo reclamo!

Como nota de solidaridad cineística hemos de destacar la hermandad vasco-catalana puesta de manifiesto en múltiples ocasiones. Esta unión llegó al extremo de compartir, como buenos hermanos, las mesas —así, en plural— de los diferentes sitios visitados.

El «Club» vasco-catalán se hizo famoso en las «Jornadas», partiendo de ellos una buena dosis de buen humor que reinó durante los ocho días que pudieron estar juntos y en todas partes.

Como muestra, vayan aquí unos pocos ejemplos de ese humor sano que les caracterizó:

El cine de Puigvert —autor de «Exp. núm. 2»— puede calificarse de «cine morse».

Se nombró «votero mayor» de la hermandad a Jesús Angulo, especialista en votos de gracia, eco permanente del sentir de todos y al que, por unanimidad,



Habla el Presidente de «Agora» y de las «Jornadas», don Laureano Sánchez Atienza. A la izquierda el Excmo. Sr. Gobernador Civil de Oviedo



Parada de la caravana durante una de las excursiones para ver algo de interés en ruta.



Un poco de folk-lore después de la misa en la ermita de San Roque, y lo que alguien tiene que hacer para filmarlo.



Los «jornadistas» Cordero (derecha) y Rodríguez (izquierda), Presidente y Secretario del grupo vizcaíno.

el grupo le concedió un voto de gracia por sus idem.

Eduardo Cordero —presidente nato de la hermandad—, en la cena de clausura de las «Jornadas» se levantó para agradecer el sinnúmero de atenciones recibidas en el transcurso de aquellos días. Entre otras cosas, dijo: «No sé si al llegar a mi casa, mi esposa creerá que soy un «marido modelo» o un «madero molido». Luego, ofreció la actuación espontánea de una «Coral»: «Vamos a cantar para ustedes una canción a voces de 8, 9 ½ y 16 mm., que no sabemos muy bien pero que cantamos muy mal».

Y fue interpretado (?) «Asturias, tierra querida», sencillo homenaje a una gran organización.

Y ya que, de reflón, hemos hablado de canciones, no podemos dejar de anotar en letras de molde el GESTO del grupo coral de Pola de Siero, ganador de muchos concursos corales.

El corazón nos dio un salto a los periodistas catalanes al escuchar las primeras notas de «La sardana de los monges»... Después, un silencio emotivo siguió todos los pormenores de la canción, quedando al final ahogados los últimos y brillantes acordes por la ovación estruendosa que los catalanes —puestos en pie— dedicamos al selecto grupo de cantores...

Pero no termina aquí la cosa. En Grado, y durante la cena ofrecida a los periodistas, otro grupo coral —también Asturias, como Cataluña, es tierra de cantores— interpretó algunas selectas y bellas composiciones. Alguien pidió al Maestro —que por cierto era valenciano— si tenía alguna canción catalana en el repertorio. Este dijo: «No, pero, ¡chè! no vos preocupeu: l'any que ve en tindrem dos o tres de sardanes».

Durante las proyecciones del «VII Concurso», convocado aprovechando la circunstancia de las «Jornadas», un simpático locutor anunciaba al público asistente cual era la película que se iba a proyectar y sus características técnicas.

Le llegó el turno al documental de Puigvert «El rajoler», y nuestro buen amigo leyó rápidamente y anunció: «El relojero»...

Nos imaginamos las dudas del público y del Jurado —menos mal que en él había dos catalanes— al preguntarse cómo era posible hacer relojes con el barro... destinado a hacer ladrillos, ya que se trataba —como pueden suponer— de «El ladrillero», traducción literal del título del film catalán.

En Candamo, donde la emoción primera tuvo como marco bellissimo la cueva prehistórica, con el sublime acto de celebrarse allí y por vez primera en la historia el Santo Sacrificio de la Misa, fue también escenario de un gesto simpático

y que alegró en gran manera a los jornalistas: el obsequio de un «cayau», bastón típico de aquellos lugares montañosos.

Luego, en Pravia, y después de comer la típica «fabada asturiana» y gustar las delicias del no menos típico y praviano «flan Pepito», fuimos obsequiados con pequeñas «goxas», cestas propias de Asturias, repletas de avellanas, nueces y manzanas.

En Gijón pudimos recorrer ampliamente —y rápidamente— las instalaciones majestuosas de la Universidad Laboral: la fina y atrevida línea del monumento religioso, la amplia y moderna sala de actos, los extensos y bien equipados talleres de aprendizaje, etc., etc.

En Avilés, fue la grandiosidad impresionante de la Empresa Nacional Siderúrgica, con sus mastodónticas instalaciones, el complejo industrial dotado de la técnica más moderna, la extensión fantástica de sus naves que obligaron a hacer el recorrido en coches, etc., etc.

Dos motivos que consumieron, ellos solos, varios centenares de metros de película.

Y, por si fuera poco, el epílogo cinematográfico del atractivo viaje por la ría de Avilés, tranquilo paseo hasta que la proa del buque-draga «Álvargonzález» enfocó el mar abierto, el Cantábrico siempre imponente... Los que se habían instalado en primera fila, en la proa misma del buque disfrutando un lugar ideal para la toma de vistas, cambiaron rápidamente de localidad, buscando un punto más estable y equilibrado... Afortunadamente la cosa fue breve y la organización —perfecta en todo— ordenó «media vuelta», en el preciso momento en que alguien tuvo idea exacta de donde tenía el estómago.

No se extrañen los «astronómicos» si observan un objeto extraño que surca los espacios siderales: En el Santuario de la Virgen de la Cueva fue puesto en órbita un globo enorme con una leyenda que reza: «Infiesto saluda a los periodistas del cine amateur».

La ofrenda a la Virgen de Covadonga, Patrona de Asturias, fue sin duda alguna el acto más emotivo de las Jornadas. Y el tiempo ayudó mucho a ello. Acabábamos de regresar de la excursión a los Lagos de Enol y la lluvia cayó torrencialmente por todo el Valle de Covadonga.

En la penumbra de aquella hora crepuscular, nos encontramos todos los periodistas a los pies de la Virgen para ofrecerle nuestras plegarias y la Medalla de Oro de las «Jornadas».

Eduardo Cordero —Presidente de la Sección de Cine de la Asociación Artística Vizcaína—, en nombre de todos,



Paseo marítimo amenizado por un gaitero y un grupo folklórico.



Equipados para el descenso a la mina, los «jornadistas» filman la salida de un turno de mineros auténticos.



Es fácil adivinar si la foto se tomó antes o después del descenso a los 400 metros de profundidad.

(Fotos Puigvert, M. Sagués y J. Capdevila).

había redactado, con frases sencillas pero de auténtica plegaria, una oración que, además, se había aprendido de memoria para decirla de viva voz ante la Madre... pero no pudo.

Bañados sus ojos en lágrimas, la voz truncada por la emoción del acto, inclinó su cabeza y dejó hablar el corazón, del que salió la más bella ofrenda que subió al Cielo —en unión de la de los demás corazones—, perfumada por el silencio y alentada por la fe de los que aman.

La bajada al pozo minero «San Mamés», prevista para la última jornada, con motivo de la visita al pueblo minero de San Martín del Rey Aurelio, tuvo sus pros y sus contras.

A la hora de la verdad faltaron «monos» y cascos, si bien es cierto también que algunos se equiparon sólo para ser fotografiados... circunstancia que fue aprovechada por otros, que vieron aliviadas sus «responsabilidades morales» al quedar sin equipo.

Después, mientras esperábamos que terminaran de subir los mineros que habían concluido su turno de trabajo en las profundidades, hubo algunas bajas —pocas— al ver el semblante ennegrecido de aquellos esforzados trabajadores.

Todo el material cinematográfico que ahorraron en la oscuridad de la mina, ya que la luz que pendía de sus cascos era insuficiente de voltaje, fue gastado después en el «Sotón», tomando diversas facetas de los exteriores y del montaje de una entiba, realizada con extrema habilidad por los entibadores que ganaron el concurso nacional de tan difícil especialidad. Total, que entre campeones anduvo el juego: cine y minería.

Y al final estalló la traca de las emociones.

Terminaba la cena de clausura de «Jornadas». Habló el Gobernador Civil, don Marcos Peña Royo; habló Emilio de la Cuadra, en nombre de todos los periodistas; habló Laureano Sánchez Atienza, Presidente de «Agora Foto-Cine Club» y de las «Jornadas»...

Se repartieron los premios de los diferentes concursos —prensa, radio, guiones y cine—; se ofrecieron a ilustres damas delicados ramilletes de flores, acompañando obsequios adquiridos por suscripción popular; se dio un recuerdo a los esforzados Juan Gil y Gonzalo López de Abechuco; se repartieron abrazos, muchos, muchísimos y cordiales abrazos...

El desfile de los periodistas tuvo un sello invariable: lágrimas de agradecimiento, compartidas por los que nos veían marchar.

Si alguien duda de que fuese ese un final feliz, que venga otro año y lo vea. Nosotros estamos convencidos de que fueron momentos de suma felicidad y alegría.

¡Hasta la vista, amigos asturianos!
¡Viva Asturias! ¡Viva el Cine Amateur!

(Para no restar variedad a la revista insertaremos en el número próximo las conclusiones aprobadas en las «Jornadas»).

última hora técnica

por J. Angulo

PANTALLA DE PROYECCION "LUMENTA"

Trátase de un nuevo tipo de pantalla, fabricado por la casa Agfa, a base de una fibra artificial sedosa, que se distingue por su elevadísimo grado de reflexión. Para aumentar la claridad de la proyección, su dorso está provisto de una lámina de plástico.

La característica más importante de esta nueva pantalla la constituye el hecho de que todos los espectadores, tanto si están situados en los lados como si se encuentran en el eje de la proyección, perciben la imagen con la misma claridad y brillantez. Es decir, no tiene pérdida direccional hacia los lados de la sala, como ocurre con las llamadas perladas.

LAMPARA DE ARCO, DE XENON

En el reciente concurso de la UNICA, celebrado en Evian-les-Bains, Francia, las películas de 8 mm. fueron pasadas en iguales condiciones de luminosidad que las de 16 mm., cubriendo el mismo cuadro de 4 metros de base y con 21 metros de distancia entre proyector y pantalla.

La proeza corrió a cargo de un proyector de la casa Ercsam, del tipo Malex Sonoclub —reproducido y comentado en estas mismas páginas en el número 43 de "OTRO CINE".

Por encargo de la casa Ercsam, dicho proyector había sido especialmente preparado para la UNICA por el Ingeniero C. Pellisier y el "detalle" fundamental —al parecer la única variante que se introdujo en un proyector de serie comercial— consistía en que la lámpara normal había sido substituida por una de 160 vatios, de arco de xenón.

Esta lámpara consta, en esencia, de un arco de dos electrodos de tungsteno situados en el interior de un tubo de cuarzo lleno de gas xenón. La longitud del tubo es de unos 15 cms. y su espesor máximo de 2 cm., abultando, por tanto, como una bombilla normal de proyección de 500 vatios.

El flujo luminoso emitido por esta lámpara es del orden de los 3.200 lúmenes, obteniéndose en la proyección, con objetivo f.1,2, un flujo de 700 lúmenes, es decir, un aprovechamiento del 22%.

Según el Ingeniero C. Pellisier, en artículo publicado en el número 18 de "Ciné Caméra huit", de la bombilla tradicional de 500 vatios sólo se aprovechan en proyección 150 lúmenes, 1,5% de los 10.000 que emite y 200, 9% de los 2.200 emitidos, de la lámpara de 100 vatios de bajo voltaje.

Un punto interesante es la duración de la lámpara de arco de xenón, que se calcula alrededor de las 1.200 horas. La composición de su luz es blanco azulado, tipo luz de día, factor éste también de mucha importancia para una proyección correcta de filmes de color.

LEICINA 8 S.

La casa Leitz, creadora de la famosa cámara fotográfica "Leica", ha presentado en la reciente Photokina la primera motocámara que lanza.

Está equipada con dos objetos Dygon, uno de foco fijo y f.2 de 15 mm., y otro f.2 de 9 mm., con regulación de distancias hasta 25 mm.

Dispone de diafragma automático, con reglaje de sensibilidad de 9 a 27 grados DIN, con posibilidad de corrección de exposición a mano. El avance del filme es por motor eléctrico, a velocidad única de 16 imágenes por segundo.



Visor reflex, exento de paralaje, con corrección en el ocular de + 5 a - 5 dioptrías. Marcha atrás hasta 5 segundos, para fundidos encadenados. Empuñadura rebatible, con disparo.

Presenta la novedad de que el visor está situado en la parte inferior. Al filmar, la parte superior de la cámara se apoya en la frente del operador mediante una ventosa de goma, lo que proporciona una fijeza y estabilidad hasta ahora desconocidas.

LOS NUEVOS "VARIOGON" DE SCHNEIDER

La óptica alemana vuelve por sus fueros. La veterana firma Schneider ha presentado en la Photokina la siguiente gama de objetivos de focal variable:

- "Variogon" f.1,8 de 9 a 30 mm.
- "Variogon" f.1,8 de 7,5 a 37,5 mm.
- "Variogon" f.1,8 de 8 a 48 mm.
- "Variogon" f.2,8 de 10 a 40 mm.
- "Variogon" f.2,8 de 20 a 80 mm.
- "Variogon" f.2,8 de 30 a 80 mm.

Hasta el amateur más exigente deberá reconocer que jamás ha dispuesto de un muestrario semejante donde poder escoger a gusto el objetivo soñado.

En cuanto a los indecisos, prevemos que tendrán que sopesar muchas dudas antes de tomar una decisión.

NUEVAS EMULSIONES EN COLOR

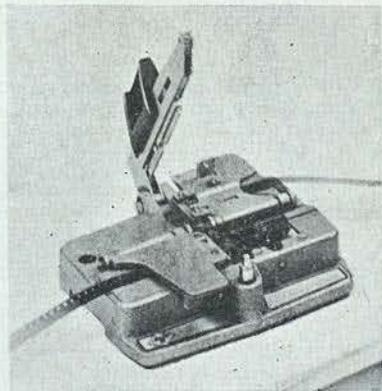
Anso en EE. UU. y Perutz en Alemania han lanzado sendas películas en color, para 8 mm., denominadas "Moviachrome" y "C 14", respectivamente.

Su presentación es la clásica, en bobinas de 7,50 metros de doble 8, y su sensibilidad, para luz de día, de 20 ASA para ambas. En su equivalencia en grados DIN es donde empieza el "lio", ya que Perutz le asigna —de acuerdo con el criterio general europeo, que comparte también Japón— 14° DIN, mientras que Anso, conforme al entender que priva en Norteamérica, le señala 15° DIN

Pero esto es ya "harina de otro costal". Algún día quizás nos ocupemos de esta cómica divergencia de interpretación de equivalencias, que no es tan minúscula como aparenta, ya que significa un tercio de la sensibilidad.

NUEVA EMPALMADORA AGFA PARA 8 MM.

Corresponde a la técnica alemana en empalmes de 8 mm., es decir, de raspado oblícuo, en el sentido del grueso de la película. Sistema o procedimiento con el que se obtiene un empalme sin escalón o doble grueso de pe-



lícula con la ventaja de que el paso del mismo por el presor del proyector se efectúa imperceptiblemente, sin saltos ni desenfoque y, en los filmes con pista magnética, sin claqueo por la cabeza reproductora de sonido.

La ventaja primordial de esta empalmadora Agfa, dentro del indicado sistema de raspado oblícuo, consiste en que la película sólo ha de colocarse una sola vez en la misma. La película se saca apenas después de haber quedado sólidamente empalmada.

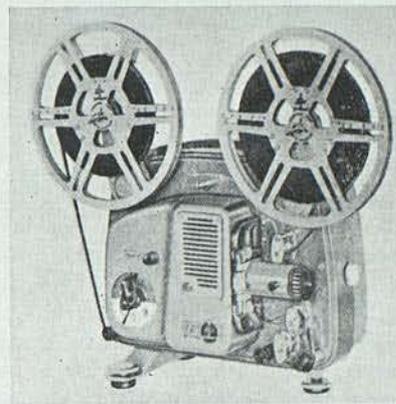
PROYECCION DE TELEVISION SOBRE PANTALLA CINEMATOGRAFICA

Durante la celebración de las recientes Olimpíadas de Roma, Philips efectuó la retransmisión televisada de las mismas, en directo, sobre la pantalla del cine Bosquet-Gaumont, de París, que tiene una superficie de unos 40 metros cuadrados, aproximadamente.

Se utilizó el sistema "Eidophore" —invento suizo— que proporciona una intensidad luminosa similar a la de los proyectores cinematográficos profesionales, dando unas imágenes de perfecta estabilidad, marcados contrastes y una fidelidad absoluta en los detalles.

PROYECTOR PAILLARD-BOLEX 18-5.

En la última Photokina se ha dado a conocer un nuevo proyector de 8 mm. de la acreditada firma suiza Paillard, el cual presenta la novedad sensorial de que, en plena proyección normal a 18 imágenes por segundo, permite pasar a una cadencia increíble de 5 imágenes segundo —único proyector en el mundo que la posee— mediante un simple conmutador, sin riesgo alguno para el filme y sin que



se note el más mínimo centelleo u obturación. El equipo "servo-ralentí", que es la característica esencial de este nuevo proyector a baja tensión, con lámpara de 8 voltios, 50 vatios, trabaja a la velocidad normal con obturador de 3 palas, el cual se transforma automáticamente al proyectar a 5 imágenes, en un obturador de 9 palas, merced a un dispositivo centrífugo.

Esta innovación permite economizar película en los planos fijos, rótulos, etc., ya que proporciona un ralentí de casi 4 veces la marcha normal. Una toma de 3 segundos, por ejemplo, tendrá una duración, a esta cadencia reducida, de 11 segundos. Y para filmes didácticos o fines especiales, puede llegarse a obtener, filmando a 64 imágenes y proyectando a 5, un equivalente de cadencia de toma de vistas de 320 imágenes por segundo.

El motor es de tipo asincrónico, sumamente silencioso y de absoluta regularidad de marcha. Se dispone de marcha atrás, con y sin lámpara. El rebobinado se efectúa a motor.

Se equipa con sus apreciados objetivos Hi-Fi de luminosidad f.1,3, en las focales de 15, 20, 25 y 33 mm.

Para la reproducción sonora por pista en la propia película puede utilizarse el ya conocido "Sonorizer" de la misma firma, pudiéndose acoplar también, mediante un sincronizador, a cualquier magnetófono.

NUEVA CAMARA DE ALTA VELOCIDAD.

La Armada de los EE. UU. ha desarrollado una cámara de alta velocidad para registrar hechos tales como explosiones submarinas y comportamientos de proyectiles. Se trata de un aparato de 20 lentes que puede tomar hasta 2.000 imágenes por segundo. Desde luego, que por su "economía" (?) de película no interesa al amateur...

J. ANGULO

Lamento y ofrenda de Cáceres

(IV Certamen de Cine Amateur)

Cáceres, la ciudad hidalga, monumental y señera en la conquista y civilización americanas, ha sido, una vez más, sede del concurso de Cine-Amateur, en este IV Certamen convocado por la Casa de la Cultura.

Cáceres, ofrenda y servicio permanentes, invita y recibe siempre al «amateur» con sus brazos abiertos en signo de amistad. Y Cáceres, en este IV Certamen, no ha sido atendida con reciprocidad, con calor de cordialidad, en los films presentados. Nos apena decirlo, pero la baja calidad de las películas es evidente prueba de ello.

Basta leer el acta del Jurado, resolutoria del Certamen, para apreciar toda una panorámica de la desgana hacia los desvelos de Cáceres, de la Casa de la Cultura y a los de su director, don Gerardo Víctor García del Camino.

Desiertas las Medallas de Honor y de Plata, el Premio Extraordinario de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, los de la de Archivos y Bibliotecas, de la Diputación de Badajoz, de la propia Casa de la Cultura cacereña, y los ofrecidos por distintos Organismos y Entidades culturales y simpatizantes, apenas si unas medallas de bronce, pequeños trofeos y unas menciones honoríficas, debidas más al hecho de concurrir que al propio mérito estimativo cinematográfico de las películas presentadas, han sido el balance, triste balance, de este IV Certamen.

Hay un hecho que el «cine-amateur» no debe olvidar y es que estos concursos puntúan y son, pues, estimados en pruebas de más alta significación. Ello, por ende, crea al Jurado un estado de necesidad, que le obliga a fallar con arreglo a una ortodoxia que excluye toda otra manera derivativa de estimación afectiva personal. El digno Jurado no puede representar su quehacer sino estimando los auténticos valores cinematográficos. Y eso ha hecho. Ha estimado, desestimando; con pena, pero con justicia. Hay que revalorizar estos concursos y no repartir premios a troche y moche, por afán de repartir. Aquel que ofrece un valioso galardón o un simple trofeo, debe tener la seguridad de que su ofrenda es bien adjudicada. Y cuando el premio puntúa, esto es, cuando su valor le sigue en otros concursos nacionales, no es sólo el particular ni la Entidad convocadora quien se autocritica, sino todo el Jurado, sobre cuya competencia descansó el Certamen, el que queda en tela de juicio a merced de las más crudas ironías, descalificándose como juzgador.

Por eso Cáceres ha alzado el «handicap». Hay que merecer. Y Cáceres, hidalga siempre, se ofrece una vez más para el próximo año, para, con los brazos abiertos, recibir y premiar las obras que este año, por una falta fácilmente apreciable, mas no justificable, no llegaron a nuestro Certamen. Sabemos que están bien logradas y son exponente nacional de auténtico valor en la cinematografía «amateur». ¿Pudo influir en ello la proximidad de fechas del concurso de Oviedo?

Citaremos, no obstante, entre las mejores estimadas: «Corazón delator», de José Luis Pomarón; «Espantapájaros», de Domingo Vila Codina; «Con las manos manchadas», de Gregorio Fidalgo; «Retorno», de Manuel Roa; «Destino: la Luna», de José M.^a Muñoz; «Sueños de Primavera», de Eduardo Cordero; «Paralelas», de José Luis Pomarón y «Los de siempre», de Rufino Murillo Díez.



El Excmo. Sr. Gobernador Civil de Cáceres entregando un premio al cineista D. Gregorio Fidalgo, de Huelva.

Fuera de concurso fueron pasadas algunas películas: «La taza de café», de Francisco Font; «La noche», de Antonio Medina Bardón; «El benjamín», de Pedro Font; «Luces de sangre», de Francisco Font y «Compraventa de ideas», de Felipe Sagués; que recibieron sendas medallas conmemorativas.

Cáceres ha sentido la no concurrencia de su galardonado «amateur», gran animador de estos certámenes, don Manuel Pérez-Sala, quien, no obstante, ofreció su material auxiliar colaborando a este Concurso. Sabemos que tiene en montaje dos películas, que no llegaron a tiempo terminadas para el Concurso.

Quedan, pues, invitados, como siempre, para Cáceres, el año que viene, con la máxima cordialidad, cuantos «amateurs» españoles sienten la inquietud cinematográfica. Cáceres les espera en toda amistad y espera recibir; pero lo que le llegue, que sea derivativo de la propia estimación.

Tráiganse lo mejor. Cáceres lo merece.

Y hasta el año que viene.

N. de la R. — Nos permitimos objetar a los pesimistas comentarios del autor de la crónica precedente, que en un certamen donde figuraban "Compraventa de ideas", "Luces de sangre", "El benjamín" y "La noche", quizá sea exagerado hablar de "baja calidad". Ahora bien, si el certamen, por ser en una región donde hay un solo cineista consagrado, excluía de la competición las obras de los "grandes" del resto del país —tales las citadas antes, que participaban "fuera de concurso"— con el bienintencionado fin de no demoralizar a los cineastas locales y regionales para quienes el certamen debe servir de acicate y estímulo, entonces parecería lógica consecuencia que el Jurado subiera todo lo demás, aunque discretamente. Si los films participantes "fuera de concurso" lo hubieran sido "dentro", de seguro que las medallas de honor y de plata no hubiesen quedado desiertas. Se excluyeron con un fin que no se ha logrado. Porque se trataba de estimular al cineista novel, especialmente al extremeño, al de casa, para fomentar la creación de un núcleo cineístico amateur en la región; y, naturalmente, puntuando con el mismo rigor que si hubiesen participado los "grandes", el novel ha quedado igualmente decepcionado.

FALLO

Medallas de Honor y de Plata. — Desiertas.

Medallas de bronce. — CORAZÓN DELATOR, de J. L. Pomarón (Zaragoza) y ESPANTAPAJAROS, de D. Vila Codina (Barcelona).

Premio Extraordinario. — Desierto.

Menciones. — CON LAS MANOS MANCHADAS, de Gregorio Fidalgo (Huelva); RETORNO, de Manuel Roa (León); DESTINO: LA LUNA, de José M. Muñoz Pérez (Cáceres), por su arranque cinematográfico; SUEÑOS DE PRIMAVERA, de Eduardo Cordero (Bilbao), por el sentido rítmico de la imagen; PARALELAS de J. L. Pomarón (Zaragoza), por la preocupación cinematográfica en el movimiento de la cámara.

Premios especiales. — Del Excmo. Sr. Gobernador Militar

(Termina al pie de la página siguiente)



Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

PARTICIPACION EN LAS JORNADAS NACIONALES
DE OVIEDO

La Sección tomó parte honorífica y activa en las I Jornadas Nacionales de Cine Amateur celebradas en Oviedo el mes de septiembre último bajo la iniciativa y la organización de «Agora Foto-Cine Club». Tres de nuestros destacados elementos fueron nombrados miembros del Comité Técnico de Honor. Personalmente asistió nuestro Presidente Sr. Sagués y varios otros cineastas socios de la Sección, y nuestra delegación participó en las «conversaciones» siendo la Sección reconocida tácitamente —y explícitamente en las conclusiones adoptadas— como «alma mater» del cine amateur español, así como OTRO CINE, por ella editada —y que estuvo representada en Oviedo por don Juan Capdevila— como órgano de esta actividad.

SESIONES EN SAN SEBASTIAN Y EN BILBAO

Durante los días 17, 18 y 19 del pasado septiembre, esta «Sección» ofreció una pequeña muestra de cine amateur catalán a las entidades «Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa», de San Sebastián, y «Asociación Artística Vizcaína», de Bilbao.

En San Sebastián, y en el local de la entidad organizadora, previas unas palabras de presentación de don Arturo Delgado, que ilustró a los asistentes sobre los temas cineísticos que iban a ser presentados en la pantalla, fueron proyectados los siguientes films:

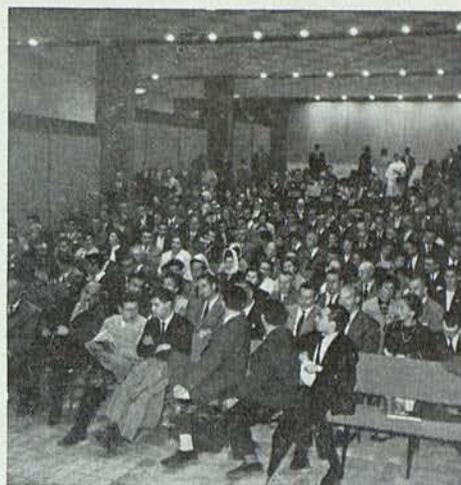
Día 17: MONTSERRAT, de Delmiro de Caralt; EXP., 2, de J. Puigvert Pastells; LA ROMERIA DEL ROCIO, de J. María Cardona Pons; CAPRICHO, de J. Mestres; SCHMELZE de J. Capdevila Nogués; COMPRA-VENTA DE IDEAS y CONSUMATUM EST, de F. Sagués Badia.

Día 18: LA PROCESSO DE SANTA CRISTINA, de J. Capdevila Nogués y J. Puigvert Pastells; ALELUYA, de J. Mestres; REPORTER MECANICO, de Delmiro de Caralt; CREDO y BARCELONA MARINERA, de J. Capdevila Nogués; GESSEN e HIBRYS, de F. Sagués Badia.

Fallo del IV Certamen de Cáceres

(Viene de la página anterior)

de Cáceres a la mejor película que exalte el sentimiento patrio: LOS DE SIEMPRE, de Rufino Murillo (Cáceres). — Del Excelentísimo Ayuntamiento de Badajoz a la mejor dirección: CORAZON DELATOR, de J. L. Pomarón. — De la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña al mejor film de un aficionado extremeño: DESTINO: LA LUNA, de J. M. Muñoz. — De «Radio Cáceres» al mejor montaje cinematográfico: CORAZON DELATOR, de J. L. Pomarón. — De la O. I. R. al mejor film de contenido religioso: CON LAS MANOS MANCHADAS, de G. Fidalgo. — Copa Paillard 8 milímetros y Placa Kodak: ESPANTAPAJAROS, de D. Vila. — A la mejor interpretación masculina: la de «Corazón delator». — A la mejor interpretación femenina: la protagonista in-



Una demostración del interés que despertó la sesión de cine amateur catalán en la sala de actos de la Feria de Muestras de Bilbao.

En Bilbao, y en el marco de la Sala de Actos de la Feria de Muestras, el Presidente de la Sección de Cine de la entidad organizadora, don Eduardo Cordero, tuvo unas palabras de elogio para la colaboración prestada por la Sección de Cine del C. E. C., haciendo votos para que este intercambio cultural que se iniciaba tuviera una continuidad en muy próximas ocasiones.

El programa estaba integrado por LA PROCESSO DE SANTA CRISTINA, de J. Capdevila Nogués y J. Puigvert Pastells; ALELUYA y CAPRICHO, de J. Mestres; EXP., 2, de J. Puigvert Pastells; SCHMELZE y BARCELONA MARINERA, de J. Capdevila Nogués; COMPRA-VENTA DE IDEAS, CONSUMATUM EST e HIBRYS, de F. Sagués Badia.

Hemos de destacar los comentarios y la crítica que de las sesiones anunciadas hizo la prensa de ambas ciudades, que aplaudió la exhibición de estos films, estudiando sus respectivas características con un criterio muy atinado y digno del exponente de nuestra actividad amateur.

LA SESION NUM. 500

En el umbral del nuevo curso 1960-61, la Sección festejó su sesión número 500 con una velada extraordinaria, celebrada en la moderna y espérida sala de proyecciones de la «Residencia Javeriana», la noche del 19 de octubre. La Junta de la Sección había invitado a todo el «Centro» —es decir, no sólo a cineastas, sino también a fotógrafos, montañeros, esquadores, escaladores, artistas— así como a todos los amigos del cine amateur, con un texto impreso que empezaba así:

Al participaros la curiosa noticia de haber alcanzado el número 500 de nuestras sesiones, queremos deciros cuánto nos gustaría ver reunidos, festejando tal acontecimiento, a todos aquellos que durante estos treinta años habéis ofrecido vuestros

fantil de «Sueños de primavera». — Al film de mayor valor poético: ESPANTAPAJAROS, de D. Vila. — Al film de mejores encuadres: CORAZON DELATOR, de J. L. Pomarón. — Al mejor montaje musical: CON LAS MANOS MANCHADAS, de G. Fidalgo.

Medallas conmemorativas. — A las siguientes películas que, con arreglo a las bases, han sido presentadas fuera de concurso: LA TAZA DE CAFE y LUCES DE SANGRE, de Francisco Font (Tarrasa); EL BENJAMIN, de Pedro Font (Tarrasa); COMPRA-VENTA DE IDEAS, de Felipe Sagués (Barcelona).

Jurado. — Gerardo G. del Camino, Director de la Casa de la Cultura, Presidente; Fernando G. Morales, Marcos Escribano, J. Nevado y J. A. Cansinos, Vocales; M. Rodríguez Bruno, Secretario.

Cáceres, 15 octubre 1960.

films o laborado pacientemente en organizar su exhibición, junto a quienes con vuestra asistencia en tiempos lejanos o actuales, habéis alentado esta labor.

El programa lo constituía una selección de films amateurs suizos ofrecida amablemente por la Filmoteca de la «Federation Suisse des Clubs de Ciné Amateur», en el que todas las Secciones del «Centro» podían encontrar aliciente: ZWEI IM FELS (Dos en la roca), film de escalada, de W. Glaser; EHR- LICH WART AM LANGSTEN (La honradez recompensada), film humorístico familiar, de A. Brenninger; WEISSE HORIZ- ZONS (Horizontes blancos) film de montaña, de Roland Mu- ller con la colaboración del piloto aviador de los glaciares Hermann Geiger; DIE MUSE (La musa), film de fantasía, de J. Tuggener; DIE TANZERIN UND DER BETTLER (La bailarina y el mendigo), film de muñecos animados, de Ernest Ansorge; ABSEITS DER PISTEN (Al margen de las pistas), film de esquí, de Bertel Suhner, a ritmo con la música de Jac- ques Huber.

Este programa, aunque cinematográficamente no ofrecía un interés excepcional, constituyó una enseñanza para nuestros cineistas en cuanto a sonorización, aún de los films realizados hace tiempo. En efecto, varios de los films exhibidos habían sido impresionados en tiempos anteriores a la pista magnética, y la Cinemateca Suiza los ha sonorizado con acierto y gusto, supri- miendo el engorroso inconveniente de los discos.

La gente del «Centro» correspondió y la sala se vio abarro- tada. En el intervalo saludaron al público los supervivientes de quienes asistieron a la sesión número 1 hace una treintena de años, siendo capitaneados por don Delmiro de Caralt, quien hizo uso de la palabra en nombre de los restantes. Además, se proyectó el reportaje de la primera salida colectiva de los fundadores de la Sección, efectuada al Montseny, seguido de otros breves reportajes de actividades sociales, en las que des- tacaba la participación en el Concurso Internacional de París, año 1933, y el primer Congreso Internacional celebrado en Sitges, año 1935, base de la UNICA.

En tan sonada efemérides se estrenó el nuevo proyector, propiedad de la Sección, y no pudo estrenarse la nueva pantalla, como estaba previsto y anunciado, porque la Sala poseía buena pantalla propia y fija y se resistió a que fuera colgada la portátil.

Proyecciones otoñales

Con el mes de octubre las sesiones de cine amateur «regre- san» a la ciudad. Vimos en el número anterior de OTRO CINE cómo durante los meses estivales se prodigaban veladas de cine amateur en las localidades de veraneo. Octubre inicia la activi- dad social en las ciudades y dentro de esa actividad va tomando carta de naturaleza —por lo menos sucede así en Barcelona— Honor en el Festival de Cannes, organizaron una exhibición de la exhibición de películas amateur.

Los cineastas que conquistaron para España el Premio de las películas correspondientes en el salón de actos del muy il- tre Colegio de Abogados de Barcelona, el 15 de octubre. Di- chas películas son: *Aleluya* y *Capricho*, de José Mestre; *La romería del Rocío*, de José M.^a Cardona; *Asistencia Social y Sanitaria de Barcelona*, de Carlos Vallés; *Llego y parto*, de Pedro Font; *El autómatas* y *Llama efímera* de Juan Pruna. Pre- sentó el programa el crítico cinematográfico de Radio Nacional don Jorge Torras.

La Agrupación Fotográfica de Cataluña dedicó su sesión mensual extraordinaria del mes de octubre al cineasta Jesús Angulo, redactor de OTRO CINE, con el siguiente programa: *Un pueblo cualquiera*, *«Vespa, tardor i Guillerias»*, *El nudo* y *Un drama puro*. Hubo coloquio, dirigido por Juan Capdevila, también redactor de OTRO CINE.

En la «Casa degli Italiani», organizado por la misma con- juntamente con «Amigos de los Museos», tuvo lugar una sesión el 19 de octubre con los siguientes films de Juan Pruna: *El autó- mata*, *Llama efímera*, *La gota de agua*; más el de Juan Olivé *Jardín Zoológico de Barcelona*. La presentación estuvo a cargo de este último.

En la Residencia Javeriana se celebró una sesión matinal, el domingo día 30 de octubre, a cargo del cineasta Felipe Sagués, con sus films *Compra-venta de ideas*, *Consumatum est e Hibrys*. Probablemente esta sesión se verá continuada con otras men- suales a cargo de cineastas diversos.

Y ya, saliendo de la capital, hemos de señalar la Gran Gala de Cine Amateur celebrada en el Fomento Vilanovés, de Villa- nueva y Geltrú, el 21 de octubre, con el siguiente programa: *Puerto de Cannes* y *Jardín Zoológico de Barcelona*, de Juan Olivé; *Escuela de ballet*, de Juan Olivé y Emilia M. de Olivé; *La Guitarra*, de Emilia M. de Olivé; *Hibrys*, de Felipe Sagués; *El autómatas*, *Llama efímera* y *La gota de agua*, de Juan Pru- na. Presentación: Juan Olivé. El periódico local dedicó una pri- mera página a ese acontecimiento artístico.

La Delegación de Cine del Reus Deportivo organizó una se- rie de proyecciones públicas para los días 3, 10, 17 y 24 de noviembre con la denominación genérica de «El cine amateur reusense». Estas sesiones estuvieron a cargo de los cineastas locales Julio Vernis Gavaldá, Antonio Ibarz Brunet, Antonio Marta Nolla y Marcos Maré Massó.

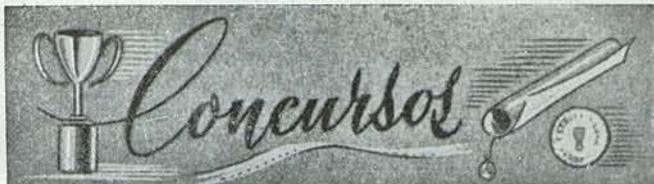
Seguramente se han celebrado por esos mundos otras sesio- nes de cine amateur que hemos desconocido. OTRO CINE no tiene privilegios; todo cuanto llegue a nuestro conocimiento en el campo del cine amateur merece nuestra atención. Conque in- vitamos una vez más a que se nos envíen programas, recortes, de prensa y, mejor aún, breves reseñas de actividades ya redac- tadas para su publicación.

José Arch
Brossa

(e. p. d.)



También octubre, con su inicio de actividades cineísticas, nos trae la extinción de una vida que por un breve período de tiempo se había aplicado al cultivo del cine amateur. Se trata de don José Arch Brossa, fallecido en Barcelona el 21 de oc- tubre a los 62 años de edad. José Arch obtuvo medalla de honor en el Concurso Nacional de 1944 con su film *Fin de semana*, primero que presentaba a concurso. Era una película simpática y técnicamente sencilla, pero de un humor bien conseguido a base del contraste entre lo que muestra la pantalla y lo que dice el altavoz. En años sucesivos, José Arch presentó a concurso *Preocupación* (mención honorífica, 1945) y *El año bisiesto* (me- dalla de plata, 1946). Luego no hemos tenido ocasión de ver otras realizaciones suyas, aunque no dejó de figurar como socio de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Que nuestro compañero encuentre la paz eterna como merecida medalla de honor al correcto film de su vida. Y reci- ban sus familiares el sentido pésame de OTRO CINE.



XXIV CONCURSO NACIONAL DE CINE AMATEUR

PLAZO INSCRIPCIÓN: 1.º ABRIL 1961
(Fecha adoptada como fija para todos los años)

CONVOCATORIA

La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, cumpliendo su misión de organizar anualmente el Concurso Nacional de Cinema Amateur, convoca el XXIV Concurso, correspondiente a 1961, el cual se regirá por las siguientes

BASES

CONCURSANTES. — Podrán tomar parte en este Concurso los films amateurs impresionados directamente sobre película ininflamable, en cualquiera de los anchos de 16, 9'5 y 8 mm. y realizadas por cineistas españoles residentes en España o en el extranjero, exceptuándose solamente los films que hubiesen sido presentados al Concurso Nacional en años anteriores.

Se admitirá la participación de films «fuera de concurso» cuando sea solicitada por cineistas que hayan obtenido «Premio Extraordinario» o un mínimo de tres «Medallas de Honor» en Concursos Nacionales anteriores.

TEMA. — El tema de los films es libre, no admitiéndose los films quirúrgicos ni los publicitarios. Si un concursante cree que el jurado pueda considerar en su film algún aspecto publicitario, aunque en realidad no lo contenga, pues en este caso no debiera inscribirlo, deberá presentar con la inscripción una declaración de que realizó su obra por vocación, propio placer o atraído por el tema, y que el film le pertenece de modo absolutamente exclusivo.

Para la publicación del fallo, el Jurado agrupará los films que hayan resultado calificados, en los tres géneros fundamentales: «Argumento», «Fantasía» y «Documental», según el aspecto que considere predominante en ellos o aquel en que le aprecie más valor.

INSCRIPCIÓN. — Se fija un plazo para la inscripción de los films que terminará el día 1 de abril de 1961 a las 20 horas. Basta entregar o enviar a la Secretaría de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña (calle Paradis, núm. 10, pral., Barcelona), el *Sobre modelo oficial de participación*, que la propia Secretaría facilitará, a partir de la publicación de estas Bases, a quien lo solicite, personalmente o por correo, y en el que deberán ser cumplimentados todos sus apartados.

Los derechos de inscripción serán: socios de la Sección de C. A. del C. E. de C., 60 pesetas; demás concursantes, 100 pesetas, por cada film.

ENTREGA DE LOS FILMS. — Podrá efectuarse desde el momento de la inscripción hasta el 26 de abril de 1961, a las 20 horas, con carácter improrrogable y siempre que el film haya sido inscrito dentro del plazo señalado en el apartado anterior.

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

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

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

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

Se acompañará a cada film:

1.º Un sobre cerrado, en cuyo exterior conste únicamente el título del film y en su interior, además del título, el nombre y dirección del concursante y nombres de los principales colaboradores, indicando la función de cada uno, y de los más destacados intérpretes.

2.º Una breve descripción del tema o una síntesis del film por simple que sea, la cual tan sólo conocerá el Secretario del Concurso y se utilizará posteriormente a efectos de archivo.

3.º Una relación de los discos entregados para la sonorización y, en el caso de que el autor no pueda efectuarla por sí mismo o por persona delegada por él, las instrucciones que considere oportunas para la colocación de los discos.

Además, se agradecerá la entrega de fotografías referentes al film, ya sean de escenas del mismo, vistas de rodaje, autores, intérpretes, etc., citando en su reverso el título del film a que corresponden. Por el hecho de entrega de estas fotos se entiende autorizada su publicación en el órgano de la Sección (revista OTRO CINE) y, de no indicarse lo contrario, la cesión a otras publicaciones.

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

SESIONES DE CALIFICACION. — Tendrán lugar en el local social del Centro Excursionista de Cataluña durante los días que se señalarán.

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

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

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

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

La entidad organizadora podrá autorizar a su criterio y discreción el acceso de público a las sesiones de calificación

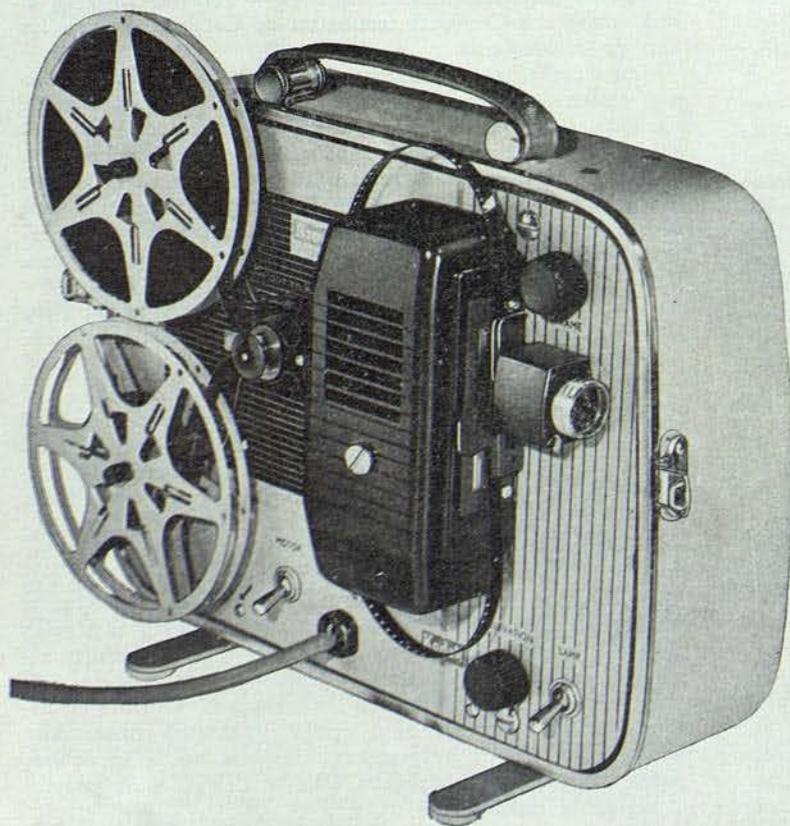


SU proyector **Kodak**

el **BROWNIE Eight-58**

Nunca hasta ahora se había logrado combinar en un solo proyector las ventajas y características que distinguen al nuevo proyector Kodak Brownie de 8 mm. modelo 58.

Con este proyector Kodak verá sus películas de 8 mm. más brillantes, más nítidas, con más detalle.



Alojado en su caja, de elegante presentación y fino acabado, es de reducido volumen y no pesa más que una radio portátil. Su sistema óptico especial, con el luminoso objetivo Kodak Ektanon $f/1,6$, da en la pantalla imágenes grandes y brillantes, y de tamaño considerablemente mayor que los proyectores corrientes de 8 mm. Su motor silencioso, funciona sin recalentarse asegurando un ritmo de proyección constante, aun cuando haya fluctuaciones de voltaje. Todas sus partes mecánicas se lubrican en fábrica, sin que sea preciso lubricarse nunca más, por muchos años que se use. Y, además, es de tan fácil manejo, que en unos instantes se prepara, listo para proyectar sus propias películas.

El proyector Brownie Eight 58 forma con la cámara tomavistas Brownie el equipo de cine perfecto para el hogar. Con este proyector puede proyectar sin interrupción un rollo de 60 metros, lo que le da una sesión de quince minutos seguidos de proyección cinematográfica.

Véalo en su proveedor

Kodak

FilmoTeca
de Catalunya

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

JURADO.—El Jurado estará integrado por personas de criterio ponderado y reconocida experiencia dentro del campo cineísta amateur, y por representantes de la crítica cinematográfica, en número no superior a doce ni inferior a seis. La entidad organizadora procurará hacer pública su composición en el tablero de avisos antes de expirar el plazo de inscripción.

Para la puntuación y calificación, el Jurado se atendrá a las normas de la UNICA (Unión Internacional de Cine Amateur) de la que la entidad organizadora es Miembro en España, y que son las siguientes:

A. Apartados. Los Miembros del Jurado puntuarán separadamente en cada film los siguientes conceptos: 1) Impresión global. 2) Valor intelectual (elección e interés de la idea, guión y transcripción cinematográfica, emotividad y, en documentales, valor didáctico de la imagen y del comentario). 3) Valor artístico (composición y expresividad de la imagen, interpretación, ambientación, música). 4) Valor técnico (toma de vistas, realización fotográfica, sonido). 5) Ritmo (montaje y construcción del film, concordancia del pensamiento con la expresión cinematográfica, ritmo del color, adaptación del sonido).

B. Puntuación. Cada uno de dichos cinco apartados puede ser puntuado hasta 20 (o sea, en total, un máximo de 100 puntos) con arreglo a las siguientes equivalencias: 1 a 4, malo; 5 a 6, muy flojo; 7 a 8, flojo; 9 a 10, mediano; 11 a 12, bastante bueno; 13 a 14, bueno; 15 a 16, muy bueno; 17 a 18, excelente; 19 a 20, perfecto.

C. Calificación. La media de la puntuación total de los miembros del Jurado determinará la valoración de los films.

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

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

PREMIOS.—Se dividen en «Premios de calificación», «Premios especiales» y «Premios de estímulo».

Los Premios de calificación son:

a) «Medalla de honor» a los films con una media de puntuación de 73 a 100; «Medalla de plata» a los films con una media de 66 a 72'99; y «Medalla de cobre» a los films con una media de 60 a 65'99. Sin embargo, el Jurado podrá dejar de otorgar «Medalla de honor» a los films que, aun cuando alcancen una media superior a 73, no reúnan la mayoría de las puntuaciones individuales correspondientes a tal calificación. Las medallas serán cedidas por la entidad organizadora.

b) Además de la medalla correspondiente, se adjudicará un Premio del Excmo. señor Gobernador Civil de la provincia de Barcelona al mejor film de Fantasía; un Premio de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona al mejor film documental y un Premio del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona al mejor film de Argumento.

c) Premio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Información y Turismo, al film de más alta puntuación del Concurso, cualquiera que sea su categoría e independientemente de la medalla y premio de categoría que le haya correspondido. Se otorgará a este Premio el título de Premio Extraordinario si el film en el cual recaiga ha alcanzado la categoría de «Medalla de Honor», y siempre que el Jurado lo estime conveniente.

El Jurado podrá destacar con «Mención» a los films con una media inferior a 60 en los que aprecie algún mérito o aspecto digno de ser mencionado.

Los Premios especiales se aplican a valores determinados de la obra cinematográfica, con arreglo a la siguiente lista mínima:

- a) Al film de más altos valores espirituales y humanos.
- b) Al film de mayor sentido poético.
- c) Al film de mayor interés experimental o audacia expresiva.
- d) Al film que destaque por su originalidad, sea en su concepción, en su lenguaje cinematográfico o en su realización. (Un premio para cada uno de los tres géneros.)
- e) Al film que no le sobre ni le falte un palmo. (Tijeras de Plata.)
- f) Al mejor film o escenas de humor.
- g) Al mejor desarrollo discursivo (guión).
- h) Al film o escenas de montaje más expresivo.
- i) A la utilización de cámara más expresiva.
- j) A los efectos especiales de cámara más justificados y expresivos.
- k) A la mejor calidad fotográfica o armonía cromática entre los films en color.
- l) A la mejor calidad fotográfica entre los films en blanco y negro.
- m) A la sonorización más adecuada.
- n) A las mejores interpretaciones femenina, masculina e infantil.

La entidad organizadora agradecerá a los organismos oficiales, entidades, casas comerciales, particulares, etc., la donación de placas, copas, trofeos u objetos artísticos para ser aplicados a dichos premios especiales, concediendo la preferencia de su destino a los donantes de Concursos Nacionales anteriores.

Los premios especiales han de recaer necesariamente en films distinguidos de antemano con medalla y podrán ser declarados desiertos. En caso excepcional, en que el Jurado estime muy justificado su merecimiento, podrán dichos premios adjudicarse a films no distinguidos con medalla en los que destaque el aspecto al que va destinado el premio.

Los Premios de estímulo estarán orientados hacia la circunstancia personal del cineísta o hacia temas determinados. No pueden ser relacionados en estas Bases porque su existencia depende exclusivamente de la iniciativa de los donantes. La entidad organizadora, por su parte, cede el premio del debutante al mejor film entre los de concursantes que se presenten por primera vez. Las demás ofertas que se reciban y acepten se procurará publicarlas en la revista OTRO CINE con anterioridad al concurso.

Los premios de estímulo podrán recaer incluso en films no calificados.

DEVOLUCION DE FILMS, COPIAS, SESIONES PUBLICAS.—Los films quedarán en poder de la entidad organizadora hasta la clausura del Concurso, después de la cual serán devueltos a sus autores.

La entidad organizadora se reserva el derecho de tiraje de una copia de los films o fragmentos, que puedan interesar para su filmoteca y comunicará a sus autores si usa de este derecho.

También se reserva el derecho de organizar una o varias sesiones públicas, dentro de España, con una selección de los films presentados al Concurso, en un plazo de seis semanas a partir de la publicación del fallo, durante las cuales los films premiados no podrán ser proyectados en otras sesiones públicas sin previa autorización de la entidad organizadora del Concurso.

Si algún concursante tiene motivos para no autorizar la exhibición de un film suyo en dichas sesiones públicas, debe hacerlo constar en el interior del sobre cerrado que se entrega, juntamente con la bobina o bobinas, cuyo sobre no es abierto hasta después de establecido el fallo, y comprometiéndose a no proyectar el film con carácter público, en ninguna parte del

territorio nacional durante un año a contar desde la clausura del concurso.

RELACION CON EL CONCURSO INTERNACIONAL DE LA UNICA. — Aunque las calificaciones del Concurso Nacional no presuponen en modo alguno la selección para la representación española en el Concurso Internacional (UNICA), cuya selección se efectúa independientemente, se establecen las siguientes previsiones en orden a la posible selección de alguno de los films participantes en este Concurso Nacional para posteriores Concursos de la UNICA.

a) La circunstancia de haber sido inscrito «fuera de Concurso» por su autor o de ser considerado «no calificable» por el Jurado, no excluye a ningún film del derecho de ser tomado en consideración para la posible selección con destino al Concurso Internacional.

b) La entidad organizadora del Concurso Nacional, como miembro delegado de la UNICA en España, entiende que todo cineasta, por el hecho de someterse un film suyo a la consideración pública, admite y autoriza la posible selección posterior de dicho film para el Concurso Internacional UNICA, siempre que no lo impida la limitación del actual Reglamento de la misma para los films que hayan participado en determinados Festivales o Concursos. De no ser así, el concursante deberá hacer constar, en el interior del sobre cerrado que se entrega junto con la película, su deseo de no figurar en dicha selección.

c) Todo concursante se obliga a autorizar la obtención y entrega, para los Archivos de la UNICA, de una copia de su film inscrito, caso de que, seleccionado éste para el Concurso Internacional, resultara galardonado con un primer premio, en cumplimiento de lo que señalan los Estatutos de dicha competición internacional.

Barcelona, diciembre de 1960.

Por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. — Felipe Sagués, Presidente, Carlos Almirall, Secretario.

TALLER MECANICO DE APARATOS

CINEMATOGRAFICOS DE 16, 9,5

Y 8^{mm}, MARCAS: BEAULIEU

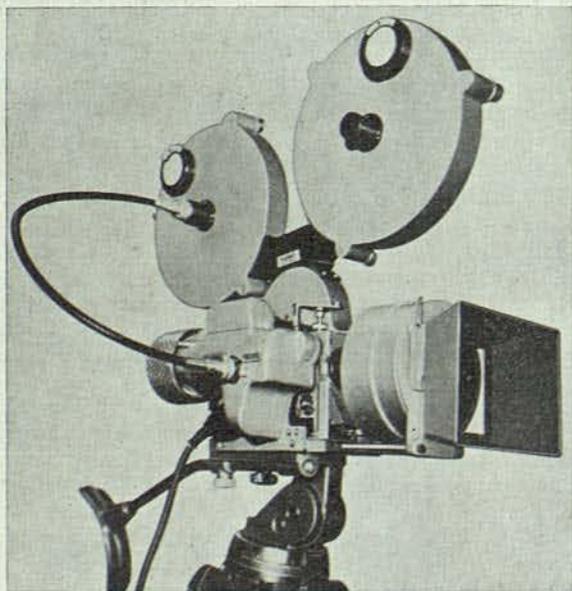
PAILLARD-BOLEX · EUMIG · KODAK

AGFA · BELL & HOWELL · Etc.

Juli

JULIO CASTELLS
FERLANDINA, 20
TELÉFONO 310739
BARCELONA

La cámara de 16 mm.



PATHE WEBBO M-16

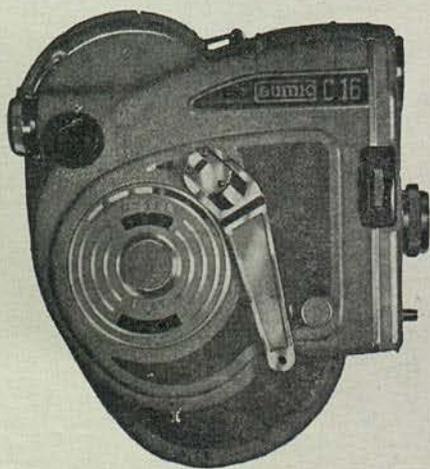
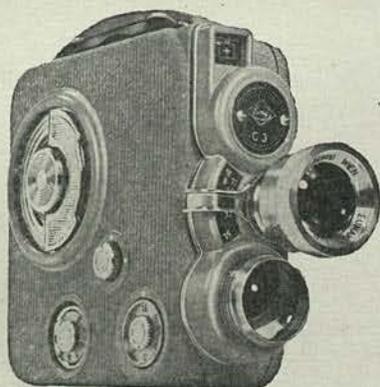
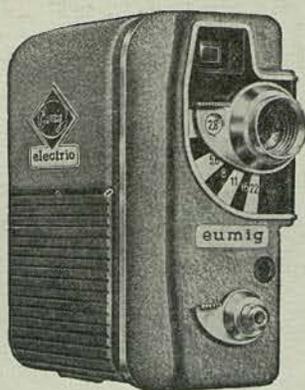
reflex

mantiene su supremacía

Con **WEBBO M-16** puede Vd. filmar
120 metros utilizando los cargadores
especiales y motor eléctrico

Representación para España:

DISCOM, S. A. - Avda. José Antonio, 55 - MADRID, 13



CON
MUCHA
O
POCA
LUZ
FILMARA
SIEMPRE
PERFECTO
CON



eumig

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

CAMARA ELECTRIC 8 mm.

MOTOCAMARA C-3 8 mm.

MOTOCAMARA C 16 16 mm.

EN TODOS LOS
ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO

FilmoTeca
de Catalunya



Agfacolor

Película

estrecha inversible

8 y 16 mm.

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

