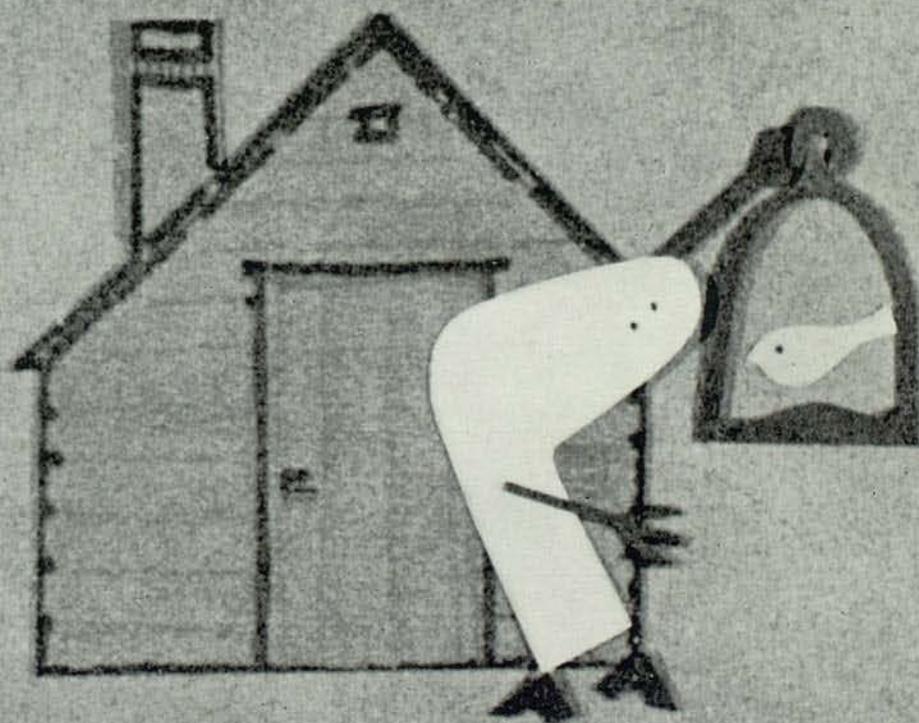


# otro cine

AÑO XX N.º 108 · MAYO JUNIO 1971



FilmoTeca  
de Catalunya

# 13 cms.

## La nueva BOLEX 7'5 Macrozoom

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

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

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

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

Bolex precisión Suiza Paillard.



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



GERMAN RAMÓN CORTÉS

Consejo de Ciento 366  
Teléfono 232 51 00  
BARCELONA - 9

SIRVASE ENVIARME DOCUMENTACION SOBRE  
BOLEX 7'5 Macrozoom

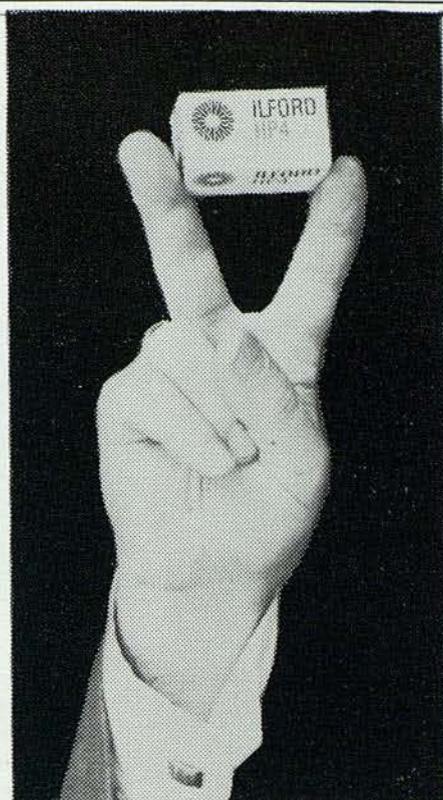
NOMBRE: \_\_\_\_\_

DOMICILIO: \_\_\_\_\_

POBLACION: \_\_\_\_\_

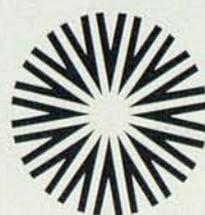
O. C.

**FilmoTeca**  
de Catalunya



QUIEN EXIGE

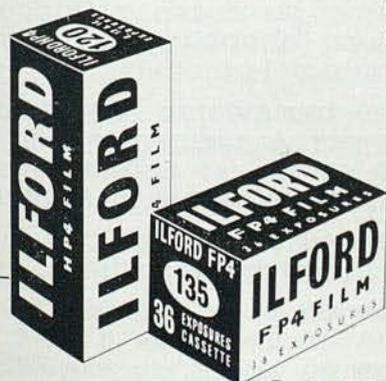
# ILFORD



sabe "de qué va"

EMULSIONES: PAN - F • FP4 • HP4 • HPS

- ROLLO AFICIONADO
- PELICULA PLANA
- PELICULA DE PASO UNIVERSAL



## ILFORD

CALIDAD INTERNACIONAL

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

S. E. DE PRODUCTOS FOTOGRAFICOS

**VALCA**, S. A.

Filmoteca  
de Catalunya





AL SERVICIO DEL CINE  
AMATEUR Y DEL BUEN  
CINE PROFESIONAL



PORTAVOZ DE LA



AÑO XX - N.º 108

MAYO - JUNIO 1971

Depósito Legal B. 2102 - 1958

## SUMARIO

REVISTA CINEMATOGRAFICA BIMESTRAL  
editada por la  
SECCION DE CINEMA AMATEUR  
del  
Centro Excursionista de Cataluña

Redacción y Administración  
Paradís, 10 - BARCELONA (2) - Teléfono 232 4501

DIRECTOR

**JOSÉ J. REVENTÓS ALCOVER**

ADMINISTRADOR GENERAL  
**DAMIÁN MOR HORTELANO**

SECRETARIO DE DIRECCIÓN  
**ENRIQUE SABATÉ FERRER**

Imprime: GRÁFICAS LAYETANA  
Ripollés, 82

Grabados: FOTOGABADOS IBERIA  
Ferlandina, 9

Papel: SARRIÓ  
Cía. Papelera de Leiza, S. A.

Suscripción anual: 150 ptas.  
Suscripción protector: 300 ptas.  
Número suelto: 30 ptas.  
Suscripción anual extranjero: 280 ptas. 4 \$  
Número suelto extranjero: 50 ptas.

PORTADA: Habitat de Juan Baca y Antonio Garriga, la película  
más puntuada del Concurso Nacional

OTRO CINE COMENTA: Excursionismo y Cinema 5

Noticias de la UNICA, por Delmiro de Caralt 7

Otra Lanza para el 9,5 mm., por Salvador Baldé 9

Desde la Cabina: José Parra, Enrique Sabaté 10

De Juana a la metralleta gansteril, por Enric Ripoll-Freixes 11

Actividades de la Sección, por Guisalco 15

Cinema Amateur (1932-36), por Delmiro de Caralt 16

Fallo del Nacional 18-19

Resumen de los Festivales de la Costa Brava, por Javier de Lerma 21

Novedades técnicas 23

El espectador y su gusto, por Asunción Vilella 25

Bloc de un cineista amateur: Análisis de un film,  
por Damián Mor Hortelano 26

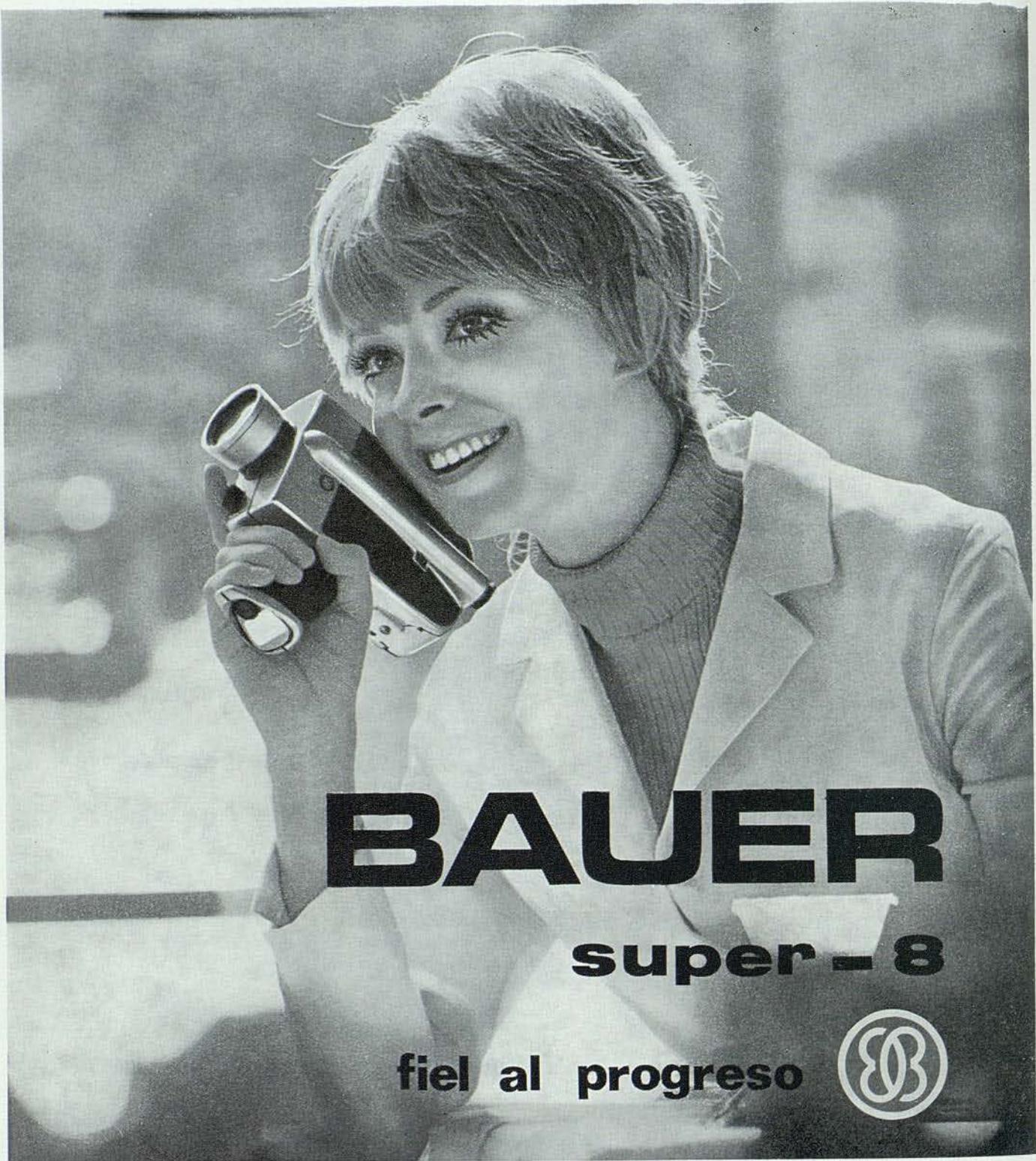
La sonorización de películas amateurs (2), por Xavier Estrada 27

Antecedentes más o menos históricos del cine (III), por Jaime Fuentes 30

Difusión Cineísta Amateur, por Enrique Sabaté 31

### INDICE DE ANUNCIANTES

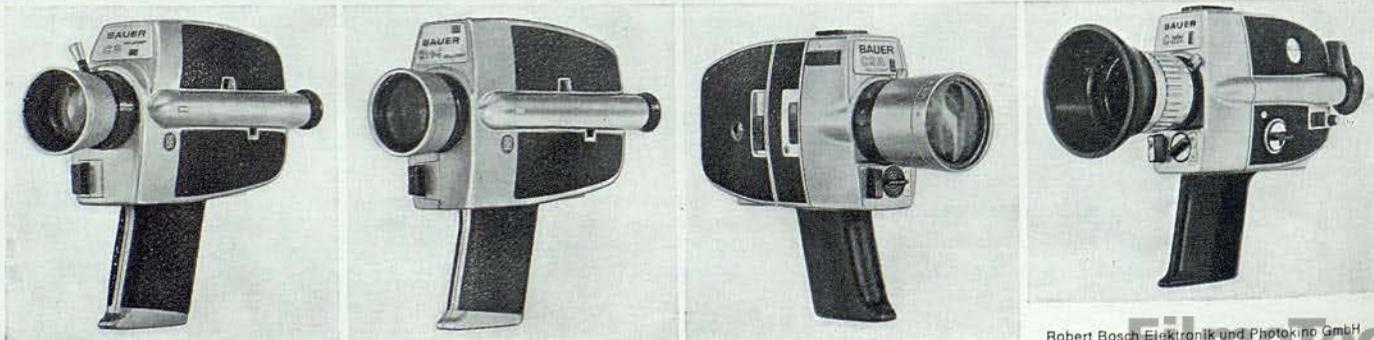
Paillard-Bolex, Germán Ramón Cortés — Ilford Valca, S. A. — Negra Industrial, S. A.  
— Bauer, Pablo A. Wehrli, S. A. — Fujica, Mampel Asens, S. A. — Julio Castells —  
Sarríó, S. A. — Xavier Estrada — Canon, Focica, S. A. — Eumig, Videosonic, S. A. —  
Agfa-Gevaert.



# BAUER

## super - 8

fiel al progreso



Robert Bosch ~~Film~~ und Photokino GmbH  
de Catalunya

## Excursionismo y Cinema

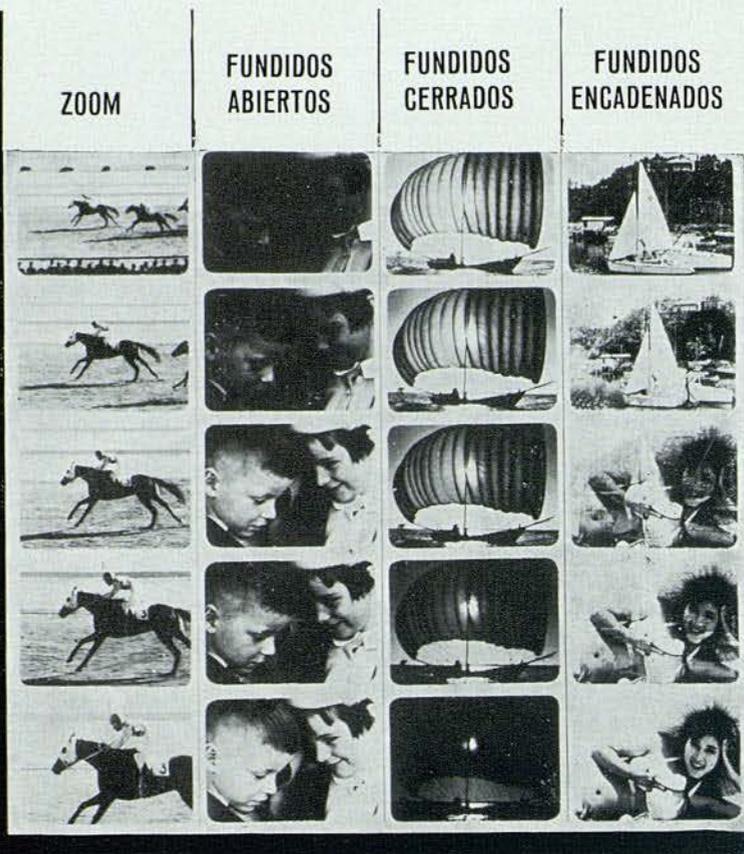
En múltiples ámbitos, los conceptos que titulan la presente editorial andan muy unidos, lo cual nada tiene de particular habida cuenta, que si el cinema es captador de belleza, no puede ignorar al excursionismo y que si este quiere perpetuarse, de una manera viva, que supere a la belleza estática, debe recurrir al cinema.

En nuestro caso concreto y con ello nos referimos al hecho fundamental de constituir la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, las afirmaciones sentadas en el párrafo precedente cobran una evidencia absoluta. Por ello, al finalizar el curso, realizamos una excursión, siempre organizada por cineístas del lugar visitado, quienes se afanan en mostrar a los cineístas barceloneses parajes naturales y maravillas histórico-culturales que ignoraríamos si no contáramos con su valiosa colaboración.

El resultado es de una gran satisfacción, múltiple si analizamos sus diversas facetas, respecto a las cuales nos veríamos apurados, si tuviéramos que formalizar un orden de prelación. Estas facetas serán la simpatía reinante, el intercambio de opiniones, la captación de inquietudes, un elevado sentido de hermandad, no solamente cineísta sino también humana y, finalmente las apuntadas primeramente o sea la naturaleza, la historia, la cultura y quizás pecando un poco de materialistas, podríamos añadir el aspecto gastronómico, siempre representado de manera amplia y natural.

La revista «OTRO CINE», siempre atenta a la vida del cineísta, no puede silenciar los distintos y variados encantos que presenta una excursión cineísta-amateur.

**4X ZOOM  
ADEMAS  
EFECTOS  
PROFESIONALES**



AUTOMATICA Y MANUAL

PRESOR EN LA CAMARA  
PARA UNA MAYOR NITIDEZ  
DE IMAGEN

DOS VELOCIDADES

MARCHA ATRAS

OBTURADOR VARIABLE

FUNDIDOS ENCADENADOS

FUNDIDOS ABIERTOS

FUNDIDOS CERRADOS

**FUJICA**  
CARGA INSTANTANEA

**Single-8**

**Z2**



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

**FUJI FILM**

**FilmoTeca**  
de Catalunya

# NOTICIAS DE LA



## Documentos oficiales de la U.N.I.C.A.

DELMIRO DE CARALT

Dentro de mayo, al cerrar la edición, recibimos, por fin, del nuevo Secretario General, Mr. Rispal, el Acta Oficial de la Asamblea de Susa y otra documentación que os ofrecemos resumida, reservando los comentarios para el próximo número.

REUNION DEL COMITE (ZURICH, 4-6 DICIEMBRE 1970)

**Escocia.** Se acuerda, lamentándolo, no poder atender favorablemente la solicitud de afiliación independiente, país que deberá seguir representado en la UNICA por la Federación de la Gran Bretaña.

**¿Montreux o Colonia?** Tras muy largo debate, se vota por Colonia, pero entonces Walterscheidt duda de la posibilidad, por fechas, de incluirlo en el presupuesto 1971, y se decide aceptar Montreux. Asisten invitados a la reunión Mr. Thiebaud, Presidente de la Federación de Clubs suizos y Monsieur Kempf, de la Oficina de Turismo de Montreux. La Federación insiste en que nunca tuvo contactos ofreciendo la celebración en Suiza, asunto tratado directamente por la UNICA con Montreux, pero amablemente ofrece toda la responsabilidad de la organización técnica si la Villa respalda toda la financiación y desarrolla la organización general. Afortunadamente, se llega a este acuerdo.

**Acta Asamblea de Susa (Túnez, 1970).** El Secretario General lee el Rapport, pero los miembros Walterscheidt, Havlik y Löscher desean cotejarlo, antes de su aprobación definitiva, con la traducción alemana que se grabó durante la Asamblea.

**Cuotas.** Se establece el baremo, según número de habitantes, que va desde 150 francos suizos, hasta 1.800 (correspondiendo a España 700).

**Public Relations.** Los «encargados de misión» no han contestado, salvo el argentino Faíta, que lo es para América Latina y que ha enviado detalle de la situación del cine amateur de cada país sudamericano, y el canadiense Lafrance, que lo es para América del Norte, quien se abstiene de comentar hasta conocer la situación actual de la UNICA.

**Cinematoteca.** Se fijan normas, alquiler y dos nuevos Programas, detalles que se enviarán a todos los miembros. Para el de 1970 se escogen «Sex», español, así como otros siete films, de Alemania Federal, Austria, Checoslovaquia, Italia, Túnez, URSS y Yugoslavia. Hallándose presentes elementos del Co-

mité de Alemania Federal, Checoslovaquia e Italia, ofrecen obsequiar la copia y se acuerda invitar a los demás países a imitar el gesto.

**¿A Portugal en 1972?** Se le pedirá que ratifique su proposición.

**Jurados profesionales.** Mr. Rispal pide que se escojan de acuerdo con el Comité y que sean personas competentes, para evitar los inconvenientes de lo acontecido en el Concurso de Túnez.

**Patrocinio a Festivales.** Se fija la cuota en 150 francos suizos.

**Próxima reunión en mayo.** En Polonia, si confirma la invitación.

INFORMACION NUMERO TRES (ABRIL 1971)

**Congreso 1971 en Montreux.** Del viernes 27 de agosto al lunes 6 de septiembre.

Organización General: Mr. Kempf (Oficina de Turismo de Montreux).

Organización Técnica: Mr. Thiebaud. Presidente de la F.S.C.-C.A. (Prouges 7 - 1009, PULLY, Suiza).

Coste tarjeta de congresista: 100 FS.

Fechas tope: Inscripción films, 30 de junio. De Delegados, 10 de julio. De proposiciones para la Asamblea, 10 de mayo. Candidaturas para el jurado, 10 de julio.

Se ruega un resumen del tema de cada film concursante, impreso en francés, inglés y alemán, constituyendo un programa a repartir entre los congresistas.

«RAPPORT DE LA XXIX ASSEMBLEE GENERALE  
(SOUSSE, TUNISIE, 4 SEPTEMBRE 1970)»

Asiste el presidente del Congreso de Túnez, H. Bouzriba.

**Presentes** el presidente De Tomasi, el vicepresidente Walterscheidt, el secretario general De Wandeleer, el tesorero Jacobs y los vocales Jemelka, Havlik, Henault, Löscher y Pinkert, así como el delegado ante la UNESCO Formiconi, el servicio de prensa (ZOCM) Bürckle. (Bouzriba y De Tomasi son también «encargados de misión» para Africa del Norte y para Japón-Australia, respectivamente.) **Ausentes:** Lafrance (América del Norte), Werner y Faíta (América del Sur), Knowles (Sudáfrica). Así como el Filmotecario Peeters y el Jurista Krarup.

**Allocución** del presidente del Congreso Bouzriba: espera que la adhesión de países nuevos, con espíritu joven, vigorizará la UNICA y que ésta concretizará su misión cultural.

**Delegaciones** para constituir la Asamblea. Hay dilatadas discusiones tras las cuales no se aceptan los poderes enviados por Africa del Sur, Canadá, España, Países Bajos ni Suecia, y, en cambio, se aceptan los no recibidos reglamentariamente de Alemania Oriental. El número de Delegados queda reducido a 14, con un total de 17 votos.

Alemania Federal: Walterscheidt.

Austria: Löscher.

Bélgica: Stassens.

Francia: Rispal.

Italia: Formiconi.

Luxemburgo: Fautsch.

Portugal: Pinto Leite.

Suiza: Trevisan, con poderes de Argentina.

Checoslovaquia: Havlik.

Túnez: Abderraouf, con poderes de Polonia.

URSS: Simonoff.

Yugoslavia: Mihajlovic.

Gran Bretaña: Macluskie, con poderes de Dinamarca.

Alemania-Este: Ulbrich.

**Acta anterior:** Se aprueba tras aceptar diez correcciones propuestas por Francia y aceptar Portugal que las modificaciones que propuso sean motivo de un suplemento posterior.

**Saludo del presidente de la UNICA:** De Tomasi agradece la labor desarrollada y confía en la extensión de las colaboraciones entre todas las naciones y propone un programa basado en la búsqueda del entendimiento para una UNICA universal.

**Informe del Secretario:** De Wandeleer, bajo el lema «Los pueblos felices no tienen historias» lee un resumen muy interesante. El Comité, en sus reuniones, ha estudiado profundamente la forma de desarrollar la UNICA. Ha solucionado la fijación de las cuotas, el abaratamiento de la asistencia para los congresistas, la fijación de la sede de los Congresos. El Comité se lamenta del poco interés que los países miembros demuestran por los problemas de la UNICA. A la solicitud de sugerencias para fijar las cuotas sólo contestaron cinco (España contestó) y a la carta personal de De Tomasi preguntando si estaban satisfechos de la UNICA sólo contestó un país (evidentemente nosotros, pues España contestó). Por aquello de *que quien calla otorga* puede considerarse una conformidad y no desear modificaciones, pero sin embargo, como nada hay perfecto y el Comité no es infalible, pide una ayuda con el envío de sugerencias. Para el Programa Circulante se sugirió que cada país regalara la copia de un film y la primera respuesta fue un NO categórico. Se quiere una revista gratuita y se piden colaboraciones gratuitas, a las que nadie ha respondido. Las naciones que en este ejercicio han demostrado actividad de interés para la UNICA han sido Alemania Federal, organizando la manifestación de Colonia, y Portugal con sus numerosos Festivales. Jan Jemelka, director de Interkamera, con esfuerzo nada fácil, nos ayudó a publicar ZOOM. La crisis directiva de la Sección de Cine de África del Sud, desvió su renombrado festival a un aire comercial que nos obligó a retirarle el patrocinio, confiando en que pronto podamos renovarlo. En Suiza siguen organizando bien el Concurso Nacional y en los Países Bajos tienen el problema de local por no ser suficiente el actual de 1.500 plazas. En Austria, Dinamarca y otros lugares sabemos que se desarrollan bien, pero nos falta la información, que no nos envían.

**Balance y Estado de Cuentas:** Se aprueban, nivelándose casi los gastos con los ingresos por 13.581 francos suizos. Túnez opina que no debió darse la medalla a los astronautas, cineístas amateurs que llegaron a la luna, y que de desearse hacer un gasto por un acontecimiento mundial era preferible enviar el importe a los de la catástrofe geológica del Perú. De Tomasi, lanzador de la idea, dice que la cifra es muy modesta y que se hizo para destacar lo hecho por unos cineístas amateurs. Francia pide explicaciones por la cancelación de la deuda de España por el importe de las medallas del Concurso de la UNICA en San Feliu. Se aclara que el Comité acordó que iban a cargo de la UNICA y así ocurrió en Luxemburgo y en Túnez. Se vota y aprueba que siga siendo la UNICA la que sufrague este gasto. El tesorero Jacobs pide le precisen cómo debe contabilizar la deuda pendiente de Francia por su cuota. Esta interviene enérgicamente y pide se le perdona como se ha hecho con las medallas de España. Se vota y se le perdona. Se agradece al tesorero su labor.

**Revisores de Cuentas:** Hallan conformes los justificantes. Advierten que al eliminar del Activo los 2.100 FS que se perdonan a Francia se desnivela el Balance. Lamenta que la careada «grandeur française» no se manifieste en esta actividad nacional (y otras frases que no publico, pues luego, a petición de Francia, se eliminan del informe), así como que una nación hace dos años se atribuye un patrocinio de la UNICA sin satisfacer la cuota reglamentaria. Walterscheidt pide, y se aprueba, que el Informe precise que se trata del Festival de la Costa Brava (nota mía: el informe estaba escrito antes de la Asamblea, pues al celebrarse ésta ya habían subsanado los de Sant Feliu este desliz). Al reanudarse la sesión, Francia acepta las excusas que presentan los censores suizos, Appenzeller y Balderer, y agradece vivamente a Trevisan, presidente suizo, su intervención cerca del Dr. Benner, Presidente de Honor de la francesa. Se votan nuevos revisores nombrándose a Abderraouf y Kaufmann.

**Tesorería:** Se aprueban las Cuentas.

**Servicio de Prensa:** El checoslovaco Jemelka expone las dificultades que sufrió la aparición de ZOOM, especialmente en su primer número, y anuncia la distribución inmediata del segundo. Insiste en la conveniencia de tener un colaborador

efectivo en cada país. Agradece las colaboraciones en especial la de Bürkle. Walterscheidt agradece el esfuerzo realizado por Jemelka.

**Cinematecaro:** Se lamenta la ausencia de Peeters y de su Informe.

**UNESCO:** Formiconi, Delegado ante el C.I.C.T., lee su informe, en el que relata su esfuerzo para avanzar la solución de la libre circulación de films que tanto nos interesa y recuerda que la UNESCO votó la resolución que debieran ser considerados aduanamente como los libros y los periódicos. Varios Gobiernos insisten en que debe solucionarse el problema, como confirma Mario Verdone, secretario de la Sección Italiana del C.I.C.T., pero los lentos trámites burocráticos dificultan la resolución. Sobre bolsas de estudiantes y vacaciones extranjeras para cineístas amateurs anuncia la próxima aparición de dos publicaciones sobre este tema. Comunica que en Venecia se constituyó la Asociación Int. para el Arte y los Medios Audio-visuales, que continuará la misión hasta hoy desarrollada por la FIFA (Federación Internacional del Film sobre el Arte). Declara francamente su temor de que tardarán a dar fruto los contactos de la UNICA con la C.I.C.T. y Walterscheidt le agradece su permanencia.

**Admisión de Escocia:** El debate es muy largo e insolucionable, pues los Estatutos precisan que sólo puede haber un Organismo Nacional por país y en cambio la propia Gran Bretaña y otros miembros apoyan la entrada solicitada por la Scottish Film. Hay distintas votaciones para encauzar la solución y vistas las dificultades se vota que sea el Comité nuevo y no la Asamblea el que decida.

**Comité:** Se aprueba por unanimidad la gestión realizada.

**Candidaturas para el nuevo Comité:** Túnez propone se incluya en la lista a Bouzriba, pero no se acepta por no ser reglamentario, al no ser Delegado. Para los nueve cargos sólo hay doce candidatos. Los tres que no resultan elegidos son Knowles (ausente, sudafricano), de Wandeleer (secretario general, belga) y Jacobs (tesorero, belga) y el nuevo Comité elegido resulta ser:

Presidente: De Tomasi (Italia), reelegido.  
Vicepresidente: Walterscheidt (Alemania), reelegido.  
Secretario general: Rispal (Francia), nuevo.  
Tesorero: Henault (Francia), nuevo.  
Primer Consejero: Roschal (URSS), nuevo.  
Segundo Consejero: Löscher (Austria), reelegido.  
Tercer Consejero: Havlik (Checoslovaquia), reelegido.  
Cuarto Consejero: Pinkert (Alemania Oriental), reelegido.  
Quinto Consejero: Jemelka (Checoslovaquia), reelegido.  
Toma de nuevo la Presidencia de la Asamblea, Walterscheidt (en este momento nos enteramos del Acta de que la ocupaba), lee el resultado y agradece al anterior Comité la gran labor que ha realizado. Abandonan la Asamblea los cesantes, de Wandeleer y Jacobs.

**Cuotas:** Por exponer visiones tan distintas no se tienen en cuenta las proposiciones recibidas de Checoslovaquia, España, Francia, URSS, Portugal y Bélgica. Y se inicia una larga discusión (con visiones tan distintas como pudieran ser aquellas) inclinándose al final por el proyecto del Comité de cotizar según el número de habitantes.

**Proposiciones de los Miembros:** Noruega razona su ausencia basada en su oposición al nuevo reglamento del concurso y la reducción del jurado que debiera formarse con elementos de más experiencia que situara los films en su verdadero lugar. Tampoco le complace el Programa de noventa minutos que puede transformar el concurso en un festival turístico y acortar el programa. El presidente le contesta que no puede variarse este reglamento durante tres años y lamenta esta ausencia de Noruega que podría enviar un observador. España pide que si se establece una sede permanente, celebre el concurso alternativamente con otro país. El tema se discute largamente. En un inciso, Walterscheidt dice que España debiera formar una Gran Federación con los clubs peninsulares.

URSS desearía satisfacer su cuota en rublos y no en francos suizos. Y así poder alquilar el programa de la Filmoteca. Los rublos podrían servir para que alguien de la UNICA pudiera

conocer su país. Walterscheidt le contesta que puede examinarlo directamente el Comité y que sería de desear desaparecieran las dificultades que encuentran para ir un week-end a Moscú. Austria desea mejorar las relaciones, pero a base de que se cumplan las promesas, ya que hace cinco años que esperan el programa ruso que promete Roschal.

**España** cree que el coste de las copias de la Cinemateca deben sufragarse con la cifra que para tal fin se aprueba en los presupuestos. Walterscheidt recuerda aquella oferta de la Lufthansa de pagarlas a base de utilizarlas en sus servicios.

**Bélgica:** El cinematecaro opina que debiera estar en el Comité y en forma de permanencia larga, que permitiría un trabajo más productivo. Se le nombrará.

**Presupuestos:** Se aprueban. GASTOS: Francos suizos: Secretaría y tesorería (4.000), Filmoteca (3.000), Revista ZOOM (3.000). Indemnización desplazamientos Comité (2.000), Pagos a Interkamera 70-71 (2.000), Bolsas de estudio (1.000), Moldes y nueva medalla (1.500), Medallas 1971 (750), Varios (500). INGRESOS: Patrocinios Festivales (1.200), Alquiler Films (4.000) y Cuotas previsibles (12.500).

**Lugar próximo Congreso:** En Montreux.

**Ruegos y preguntas:** FRANCIA insiste en que cada Delegado debería traer un informe sobre su país. BELGICA pide los nuevos estatutos y se le dice que se le enviarán, pues la Interkamera los tiene en los tres idiomas. ALEMANIA FEDERAL sostiene que la UNICA debiera tener un Delegado a disposición del país organizador del Congreso. SUIZA, que

los Delegados debieran tener acceso, como observadores, a las reuniones del Jurado. ALEMANIA DEL ESTE, que el presidente del Jurado debiera ser nombrado con un año de anticipación y ser alguien destacado en el cine, que presiguiera el concurso. Walterscheidt, que la Asamblea debiera durar un solo día y aprovechar la instalación de traducción simultánea para la deliberación del Jurado y el fórum. PORTUGAL, que en dos de sus festivales se discuten los films con el Jurado. TUNEZ insiste en su idea de hacer «jumelages» entre clubs. LUXEMBURGO lamenta que no se haya proyectado el reportaje del Congreso de 1969 que se les encargó realizaran y que traía a petición y Walterscheidt reconoce que es lamentable y que se proyectará en Montreux junto al de Susa. Y se despide recordando que la UNICA sigue viva durante el año y no se deje de mantener contacto. Se levanta la sesión a la una y media de la madrugada. Firma el nuevo Secretario general Maurice Rispal.

A LOS CLUBS ESPAÑOLES QUE ESPERABAN EL PROGRAMA DE LA UNICA: Ya habéis leído la razón de la demora: nuevo catálogo para escoger, nuevos programas completos, nuevas condiciones de alquiler en cifras y en períodos útiles, etc. Al regreso de Montreux de nuestro Delegado (que no volverá a ocurrir, D. m., nuestra ausencia), reanudaremos el contacto. Es la única nota final que añado a este frío extracto oficial de documentos que OTRO CINE tiene por misión ofrecer a todos los cineastas españoles y que ampliará con comentarios no oficiales, que miga no falta, en el próximo número.

## Otra Lanza para el 9,5 mm. SALVADOR BALDÉ

En un reciente número anterior, se daba cuenta de que el 9.5 mm., este tamaño de película tan en boga antaño, con el tiempo habría de sufrir una progresiva postergación, cuando menos en nuestro ambiente nacional, hasta verse empujado hacia cauces aniquiladores, mientras sus hermanos gozarían de las prodigalidades suministradas por las grandes potencias industriales. Pero su total desaparición todavía no ha sido lograda. No se trata de una simple creencia o experimental intento de resurgimiento. En el aludido comentario se citaban algunos países, en los cuales se continúa manteniendo su práctica por buen número de clubs enamorados de la bondad indiscutible del pionero de los films amateurs con una abnegada actitud de franca resistencia ante poderosas influencias de carácter puramente comercial. Después del entonces comentado certamen especializado alemán, es ahora en Francia donde se convoca un I Festival Internacional del Film de 9.5 mm. El Sindicato de Iniciativas y la villa de Albi, cuidan de su organización para los días 2, 3, 4 y 5 de agosto de 1971. El Festival queda abierto a todos los films rodados en 9.5 mm., aceptándose todos los géneros o temas, en negro o color, tanto mudos como sonoros.

Contamos, nos dicen, con una bien nutrida participación española. Y es que en España, aunque muchos lo ignoran, también se sigue rodando, de forma silenciosa pero efectiva, en este tamaño de película. La supresión de dicho formato en muchos certámenes, ha obligado a la abstención de participar en los mismos de cuantos aún lo practican.

A estos cineastas del 9.5 mm., merecedores de que se les dedique también alguna atención en nuestras publicaciones, a ellos, pues, nos dirigimos para brindarles la oportunidad de ver sus films calibrados por competentes jurados. Por si puede resultarles de interés, a continuación indicamos las señas donde deben remitir su inscripción y películas:

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM 9.5 mm.  
Syndicat d'Initiative  
19, place Sainte Cécile  
81 - ALBI - FRANCE.

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

*Juli*  
Julio Castells

FERLANDINA, 20  
TELF. 231-07-39  
BARCELONA



## Entrevista rápida con JOSE PARRA ESTEVEZ ENRIQUE SABATE

Aunque hasta hoy, sus films no le han colocado como cineísta relevante, sí que nos consta, que como directivo y organizador de una serie de Festivales y Concursos de gran talla en la vecina ciudad de Badalona, es persona activa y conocido de todos los aficionados.

S: ¿Nació primero el cineísta o el directivo?

P: Indiscutiblemente primero el cineísta, sin el cineísta jamás hubiese nacido el directivo.

S: Badalona, ¿ve bien el cine amateur?

P: Estupendamente, puedo decir con satisfacción que desde que fundamos la Sección de Cine Amateur del Museo Municipal hace ahora dos años escasos, la afición a «ver» cine amateur ha crecido enormemente.

S: ¿Has tenido apoyo que te permita su desarrollo?

P: Sí, primeramente el entusiasmo de gente joven que sentía el cine con verdadera afición, no sólo haciendo el típico cine familiar de todo principiante sino realizando algún intento de film argumental. Luego, más tarde, el apoyo total del entonces ponente de Cultura del Ayuntamiento de Badalona, don Isidro Caballería, con el cual iniciamos nuestra tanda de concursos, iniciada con la «I Bienal de Cine Amateur (Premio Ciudad de Badalona)» de la que este año hemos celebrado la segunda edición.



José Parra en la entrega de premios de su ciudad de Badalona.

S: ¿Por qué haces cine?

P: Sinceramente porque lo encuentro una cosa estupenda, en estos momentos no se me ocurre una frase, digamos, «bomba».

S: Eres joven, ¿cómo es tu cine?

P: Mi cine no es como yo querría; mi cine hasta ahora, digamos ha sido tranquilo, de tanteo podríamos decir, pero yo veo y siento el cine de otra manera, quizás lo que ahora tengo empezado se acerque un poco a ese cine que todos los que sentimos afición llevamos dentro y que esperamos algún día poder realizar o por lo menos intentarlo.

S: ¿Qué camino crees debe seguir el cine amateur?

P: Este consejo puede darlo mejor un cineísta más viejo, tú me dices que soy un cineísta joven..., lo que sí puedo decirte, no como consejo, pero con la libertad que existe aún en el cine amateur, creo que sin exagerar la nota, puede y debe expresar todo lo que siente un cineísta, procurando y preocupándose por la calidad y la técnica, no hacerlo porque sí, que además de esta manera se gasta mucha cinta, sino dándole un sentido más formal.

S: Técnicamente, ¿qué es lo más importante en un fi'm?

P: En una película importante lo es todo, ahora bien, en el cine nuestro he comprobado en la infinidad de sesiones a las que he asistido y donde he visto centenares de películas, que la sonorización (a pesar de que alguien de nuestro cine dijo en cierta ocasión que él cuando es jurado se pone algodón en las orejas para no oír el sonido) es de las cosas más importantes, puesto que el cine es sonoro. Hemos visto películas que podrían ser buenas y las ha desgraciado una banda sonora de pésimo efecto, tanto de selección musical o de comentario, como de grabación. Sí, creo que lo más importante es la sonorización.

S: ¿Cuántas películas has presentado a concursos?

P: A decir verdad, no soy de momento un «hombre concurso» aunque me interesan mucho los concursos y los creo interesantísimos. Aparte de un par de ellos se puede decir que sólo he tomado parte en los sociales; por dos veces en la A.F.C. obteniendo una «medallita», uno en el C.E.C. con otra «medallita» y en Badalona donde me dieron una «medallaza» (claro que allí «mando» un poco).

S: ¿Esperas consagrarte dentro del cine amateur?

P: Espero vivirlo y si Dios quiere por muchos años.

S: ¿Temas de nuestro cine, por los cuales te inclinas?

P: Me gustan todos, y siempre depende de las manos del cineísta del que hayan salido; particularmente a mí me entusiasman los temas de hoy, los de la problemática de la juventud actual que es la de todos los tiempos, la que todos hemos vivido, pero viéndola con los ojos de esa juventud madura que es la que tengo hoy.

S: Por la ocasión de haber visto en los Festivales, films extranjeros, ¿en qué lugar dejarías el pabellón español?

P: El refrán español de que en todas partes cuecen habas podemos aplicarlo en el cine amateur, aquí se hacen buenas películas amateurs al igual que en otros países. Una cosa quiero decir, si a España y a nuestros cineístas se nos considera en el extranjero ¡por algo será!

S: ¿Qué le falta y qué le sobra al cine amateur?

P: Le falta... tú bien sabes cómo pienso, organización por encima de todo; le sobra... por qué negarlo, demasiada improvisación, demasiados señores que sin filmar, sin saber lo que es un tomavistas o un proyector, pongamos por ejemplo, quieren arreglar y organizar nuestro cine.

S: ¿Algo más que añadir?

P: Poco más puedo añadir, sólo que los que amamos al cine amateur no le busquemos complicaciones, que hagamos por él todo lo bueno que esté a nuestro alcance, porque luego, si nos lo quieren arreglar, vendrán las lamentaciones y esto... ¿lo dejamos?

S: Sí, sí, lo dejamos, y te deseo mucha suerte en tus nuevas filmaciones.

## HITOS DE UN NUEVO ARTE

# De Juana a la metralleta gangsteril, o el cine necesita hablar

ENRIC RIPOLL-FREIXES

### 9. LA SITUACION DEL CINE EN 1928

El cine había llegado a un punto de madurez extraordinario en las postrimerías del periodo mudo (1925-1929). En menos de 25 años, el cine había pasado de las simples fotografías animadas de los Lumière y los ingenuos pasatiempos mágicos y espectaculares de Méliès, Zecca y otros pioneros, a los refinados poemas en imágenes de Griffith, Sjöström, Gance, Chaplin, Stroheim, Murnau, Dupont y Eisenstein. De una simple atracción de feria había pasado a ser no sólo un



«Jeanne D'Arc», símbolo del triunfo de la fe y la perseveración, de Carl T. Dreyer.

nuevo espectáculo internacional, sino también un nuevo lenguaje, un modo de expresión original y autóctono.

Los temas abordados por el cine se habían ido complicando y ampliando cada vez más, la técnica se hacía más refinada y al mismo tiempo se enriquecía su lenguaje cinematográfico. Pero, en su afán de decirlo todo a través de la imagen —para librarse de la servidumbre literaria primitiva de los subtítulos, que frenaban el ritmo y atenuaban el impacto emotivo— los cineístas habían descubierto las sobreimpresiones de imágenes múltiples, el simbolismo de objetos y gestos, los mil recursos del montaje y otros muchos barroquismos visuales cuyo abuso iba arrastrando al cine hacia la confusión, hacia un camino tortuoso que sólo podía conducir a una nueva Babel silenciosa.

Debido a los temas adultos y complejos que abordaba, el cine mudo de este último período necesitaba cada vez más de un nuevo elemento expresivo. Este nuevo elemento era la **palabra**. Con «La pasión de Juana de Arco», ilustración viva de un juicio oral, un film a mitad de camino entre el clásico film mudo y el futuro film sonoro moderno, esa necesi-

dad de la palabra y el sonido directo se puso en evidencia, a pesar de la magistral fórmula adoptada por Dreyer para conseguir lo que se proponía. Fórmula a base del uso sistemático y atrevido del primer plano, en una sinfonía de rostros y expresiones inolvidables. Sin embargo, esa necesidad viva de la palabra no estaba clara y conscientemente reconocida por la mayoría de realizadores y artistas de la época. Y fue en contra del parecer de ellos —más sensibles a sus peligros que a sus ventajas— que el cine sonoro, dado a conocer en 1926 por los hermanos Warner, se impuso definitivamente en el mundo a partir de 1930 por simples razones de competencia comercial, como ya explicaremos.

### 10. «LA PASION DE JUANA DE ARCO» (1928), de Carl Dreyer

Temáticamente, los films de Dreyer se orientan hacia dos objetivos, distintos y paralelos a la vez. Primero: la denuncia de la injusticia, el egoísmo y los desmanes del fanatismo y la intransigencia religiosa, que desarrollará plenamente en «Dies Irae» (1943) y que ya había abordado en «Páginas del libro de Satán» (1920). Segundo: la revelación de ciertas inquietudes espirituales del hombre y su trasfondo religioso, así como la exaltación de algunos valores eternos como la sinceridad, la perseverancia, el valor y la fe, que recibirá cumplido tratamiento en «La palabra» (1954) y «Gertrud» (1964). Ambas tendencias se reúnen y se funden en una preocupación constante por el dolor humano. Una síntesis magistral de todo ello la encontramos en «La pasión de Juana de Arco» que ahora comentamos. El argumento de este film no es imaginario, sino rigurosamente histórico. Dreyer limita su descripción al proceso, a los interrogatorios, desde la entrada de Juana en la sala del Tribunal, hasta su inmolación en la hoguera. Nada se nos muestra de la vida anterior de Juana, y no asistimos a ninguna de sus victorias en el campo de batalla. Nada sabemos de ella, salvo lo poco que se dice durante el Juicio o se desprende de él. El drama de Juana nos es mostrado a través del drama objetivo de unas conciencias y del fuego interior que las corroe (obispo Cauchon, el inquisidor Loyseleur y el general inglés Warwick) o que las sublimiza (Juana). Pero no se trata de un sufrimiento o de unos sentimientos abstractos, porque el soporte dramático es absolutamente real y ha quedado registrado en la Historia, ya que Dreyer ha recurrido directamente al texto de las Actas oficiales del proceso, texto que muestra sin lugar a dudas una serie de arides y engaños puestos en juego para condenar a Juana.

Y si reales son los temas que aborda Dreyer, no menos realistas son las formas a que recurre para plasmarlos en la pantalla. En «La pasión de Juana de Arco» recurre a un realismo estilizado, apurado, simplificado y esencial, para extraer del mismo una mayor expresividad con el mínimo de elementos, de acuerdo con un tratamiento personalísimo. Pero lo más asombroso de este film singular es esa sinfonía de primeros planos del rostro de los intérpretes. Y es que

Dreyer quería llegar hasta el alma secreta de cada personaje, y el rostro suele ser el espejo del alma del ser humano. Y es la combinación y alternancia de estos primeros planos —en una auténtica sinfonía del rostro humano en sus mil variadas expresiones— lo que confiere a «**La pasión de Juana de Arco**» un estilo y una personalidad únicas.

Pero es que Dreyer ha recurrido también al uso sistemático del primer plano para actualizar el drama de Juana, para acercarnos a él, arrancándolo del confortable y tranquilizador marco del pasado. Como ha escrito Chris Marker, es como si Dreyer nos dijese: «esto está ocurriendo ahora» y no: «esto ocurrió hace centenares de años, en el lejano 1431», como hacen los films históricos tradicionales.

Hacia falta un talento excepcional por parte del realizador para que esa sinfonía penetrante e insistente de unos pocos rostros humanos no llegase a hacerse monótona o fatigante. Era preciso un cuidado exquisito en la elección de los intérpretes principales (¡inolvidable Renée Falconetti!), así como de los tipos secundarios. Y apoyarse en un guiño eminentemente cinematográfico; a pesar de tratarse de la «representación» de un juicio oral, no pesa sobre el film ni el más ligero lastre teatral o literario.

«**La pasión de Juana de Arco**» es una de las obras más considerables y originales del período mudo. Y hoy se visiona con el mismo interés, emoción y recogimiento con que pudieron hacerlo los espectadores más sensibles de la época, hace más de cuatro décadas. Televisión Española nos la ofreció por la pequeña pantalla (¡sacrilegio, sacrilegio!) hará un par de años en una copia lamentablemente censurada para que no se evidenciara tanto el mal papel que hizo la Iglesia en aquel proceso. Copia igual o parecida a la que sirve FilMOTECA Nacional a los cine-clubs y que contrasta con la serena belleza, el equilibrio y la profundidad de la versión íntegra que puede admirarse en otros países.

## 11. UN GENERO INVOLUNTARIAMENTE TESTIMONIAL: LOS FILMS DE GANSTERS

A finales del período mudo aparece en los Estados Unidos otro género que nos ofrece, aunque involuntariamente, una imagen testimonial de un momento característico de aquel país: los films llamados «de gánsters», que cobrarían gran empuje poco después con el sonoro.

Con el tema del gangsterismo, las hazañas de los delincuentes más despiadados, la corrupción de algunas autoridades públicas de altos vuelos y los esfuerzos de la policía especial (G-man) creada para combatir la nueva plaga nacional, el cine norteamericano encontró un filón inagotable para ganar dinero satisfaciendo el gusto del público por el escándalo, la violencia, la morbosidad, las emociones fuertes (bien inofensivas experimentadas desde una cómoda butaca) y todo lo que se aparte de lo cotidiano. No puede extrañar, por lo tanto, que el cine norteamericano (y el de otros países, aunque en tono menor) haya seguido la pauta de la prensa sensacionalista: el periódico, la revista ilustrada e, incluso, el libro. El delito, con o sin derramamiento de sangre, es la triste consecuencia de la vida comunitaria, el estéril tributo que debe pagar la sociedad por sus errores. Y el público se recrea en sus mínimos detalles, sin extraer de todo ello ni la más ligera lección de civismo.

El cine, como testimonio que es de su tiempo —directa o indirectamente—, se ha interesado desde sus orígenes por estas noticias de crónica, de actualidad periodística, de «sucios». Testimonio documental, aunque de hechos banales, fueron las «imágenes animadas» de los hermanos Lumière, recogiendo estampas de la vida cotidiana. Y con mayor motivo aún lo fueron las primeras «actualidades». Y también, a su modo, algunas cintas primitivas argumentadas o filmadas en el Estudio, a pesar de la brevedad de su metraje, como «**L'affaire Dreyffus**» (1899), de Méliès; «**Historia de un crimen**» (1901), de Zecca; «**El asalto al tren correo**» (1904), de Porter, y «**La conciencia vengadora**» (1914), de Griffith. Después de estos y otros ejemplos aislados, el cine seguiría ocupándose del mundo de la delincuencia con mayor insistencia, siguiendo la pauta de la moda de folletines y noveluchos por entregas, dando auge a un género popular cinematográfico nuevo: los «films en episodios». Films que

relataban, en capítulos semanales y series inacabables, las proezas de ladrones generosos, de bandidos despiadados o de policías y detectives arrojados, como «**Nick Carter**» (1908), «**Zigomar**», «**Arsène Lupin**», «**Fantomas**» (1914), en Francia, y otras series más, igualmente sugestivas, en Italia. La moda cuajaría en los Estados Unidos, realizándose allí obritas estimables, dentro del género, como «**Los peligros de Paulina**» o «**Los misterios de Nueva York**» (1914), «**La mano que aprieta**», «**La moneda rota**», etc.

Sin embargo, sería una medida legal aplicada a todos los Estados Unidos americanos la que desencadenaría el auge de un género —el film de gánsters— que todavía perdura en la actualidad a través de todas sus variantes, variantes que incluimos en la denominación general de «film negro». Esta medida fue la «Ley Volstead», más conocida por ley seca, dictada el 17 de enero de 1920, y que prohibía en todo el país la fabricación, el transporte, la venta y el consumo de bebidas alcohólicas, incluida la cerveza. La Ley, dictada por una abusiva pretensión moral (abusiva y absurda, porque es un error limitar la libertad del individuo amparándose en vagas consideraciones, como la de que algunos podrían abusar de ella), provocó una oleada tal de delincuencia, corrupción y vicio como no se había conocido hasta entonces. Contra el optimista vaticinio de los moralistas abstemios, el consumo de bebidas alcohólicas aumentó vertiginosamente. Por ejemplo: Nueva York contaba en 1919 con 15.000 bares legales; en 1921, llegaron a la suma de 32.000 (clandestinos, naturalmente). El tráfico de bebidas alcohólicas enriqueció a unos grupos de indeseables (procedentes de Italia y, en menor proporción, de Polonia), en contacto más o menos estrecho con la Mafia siciliana, que se asociaron y explotaron el negocio a fondo y sin ninguna clase de escrúpulos. Las ganancias alcanzaron sumas fabulosas, permitiendo sobornar en gran escala a policías, políticos y gentes influyentes de todo tipo, y ampliar el negocio explotando la «proyección» de industrias, la trata de blancas, los espectáculos frívolos, los juegos de azar y las drogas. El dominio de los gánsters llegó a infiltrarse incluso en los Sindicatos obreros, controlando los contratos y el trasiego de obreros, cobrando siempre sus buenas comisiones. Cuando la Ley Seca fue abolida en 1933 por el presidente Roosevelt, el irremediable daño ya estaba hecho. Las bandas de gánsters enriquecidas y poderosísimas continuaron su provechosa carrera prosiguiendo su infiltración en los Sindicatos (especialmente los portuarios) y controlando algunas industrias básicas perfectamente legalizadas; los «procedimientos» conminatorios eran los mismos, pero más refinados, gracias al asesoramiento bien retribuido de los más eminentes abogados y especialistas; en modo alguno querían renunciar a sus puestos de control y mando, a las fuentes de sus inmensas riquezas. La lucha entre la Ley y la delincuencia de este tipo está aún muy lejos de haber llegado a su fase final, pese a algunos clamorosos éxitos de la primera (como la condena y expulsión del país de Al Capone).

## 12. FALSA MORAL, OSCURAS FUERZAS Y CREACION DE LA CENSURA

El cine mudo del último período nos ofreció unos pocos aunque excelentes films tratando el tema, como «**La ley del hampa**» (1927), conocido también como «**Noches de Chicago**», y «**Los muelles de Nueva York**» (1928), ambos de Von Sternberg, y «**The racket**» (1929), de Milestone. Si la cantidad fue escasa se debió a una serie de medidas de complicadas motivaciones. Intentaremos explicarnos lo más brevemente posible.

A ciertas personalidades y a algunas asociaciones moralizantes no les gustaba que el cine se hiciera eco de algunos aspectos negativos del país (lo mismo ocurría en Italia después de la segunda guerra mundial con el neorealismo, corriente cinematográfica eminentemente testimonial). Aún estamos lejos ideológicamente del movimiento liberalizador del «New Deal» rooseveltiano. Tampoco a los gánsters les satisfacía verse reflejados en la pantalla —a ellos y a su mundo, con sus procedimientos tristemente expeditivos—. Y así fue cómo los moralizantes y los jefazos de la poderosa delincuencia unieron sus esfuerzos (no podemos asegurar que sin convi-

vencia) para vetar al cine americano e impedir que siguiese gozando de libertad, una libertad bastante amplia a pesar de algunas prohibiciones locales afectando determinados títulos o escenas. El pretexto invocado por esas fuerzas oscuras para crear una CENSURA cinematográfica (que, para no chocar con el texto sagrado de la Constitución americana, se procuró y se consiguió que funcionase con toda efectividad a título particular en el seno de la Asociación que agrupaba a los mayores productores y exhibidores) fue la corrupción de costumbres de que hacían gala algunos hombres y mujeres del mundillo cinematográfico, particularidad agravada por algunos escándalos serios, a saber: el suicidio de Olive Thomas (en 1920), actriz harito conocida entonces y emparentada con Mary Pickford; el crimen de una actriz joven en el que se vio envuelto el cómico Roscoe «Fatty» Arbuckle (en 1921); el asesinato del realizador William Desmond Taylor (en 1923), perpetrado en misteriosas circunstancias y en el que se vieron envueltas dos celebridades de la época (la ingenua Mary Minter y Mabel Normand, descubriéndose que la primera no era tan ingenua como aparentaba y que la segunda era una adicta a las drogas); el asesinato a sangre fría del famoso realizador Thomas H. Ince (en 1924), por celos infundados, por un disparo de William Randolph Hearst, magnate de la prensa y amante de la actriz Marion Davies (a Hearst le costó una fortuna echar tierra al asunto y hacer constar oficialmente que la víctima había muerto de «indigestión» durante una fiesta; pero había testigos, y éstos hablaron finalmente muchos años después); la muerte de Rodolfo Valentino (en 1926), que provocó una histérica racha de suicidios y dio pie a las historias más escandalosas; etc., etc. Añádase a todo esto lo concerniente a los habituales divorcios, adulterios, noviazgos más o menos efímeros y tempestuosos, las más extravagantes y licenciosas fiestas, así como el lujo disparatado de algunas estrellas más cotizadas del momento..., si bien motivado todo ello en gran parte por «razones de publicidad». Las revistas de escándalo no se cansaban de airearlo todo, dando a conocer los más mínimos detalles (reales o inventados, este detalle a ellos y al público les importaba poco), contribuyendo tanto a la erección como a la destrucción de pedestales.

Esta Censura privada (conocida por «Código Hays») se instituyó en 1927 a instancias principalmente de la Liga de la Decencia, una asociación recientemente fundada bajo la tutela de los obispos católicos. A partir de 1930, su aplicación fue acatada por todos los productores de Hollywood, que eran quienes dominaban el mercado americano y mundial, ya que su acatamiento protegía sus intereses al garantizarles que sus productos podrían exhibirse en todas partes sin impedimentos u oposiciones locales. La crisis de 1929, que se prolongó largo tiempo, contribuyó también a frenar y, finalmente, poner fin a los despilfarros, extravagancias y escándalos públicos de las gentes del cine.

### 13. LA METRALLETA DEL GANGSTER Y LA PISTOLA DEL G-MAN

Sin embargo, el film de gánsters no desaparecería del todo. Con el sonoro y la pérdida de la aureola de simpatía que los gánsters gozaban entre gran parte del público (por mucho que nos cueste comprenderlo ahora desde el otro lado del océano y en un clima social distinto), pérdida debida a algunos procesos clamorosos en los que se puso de relieve los procedimientos expeditivos de los gangsters para imponerse y silenciar a sus opositores, así como la condena (por simple defraudación de impuestos...) del archifamoso y temido Al Capone, en 1931, el cine de gangsters volvería a cobrar un impulso poderoso, ofreciéndonos algunas obras realmente excepcionales. Citamos las más conocidas, cuya visión todavía es posible en las cinematecas dignas de este nombre: «**Hampa dorada**» (1930) de Le Roy, «**El presidio**» (1930) de Hill, «**Calles de la ciudad**» (1931) de Mamoulian, «**El enemigo público**» (1931) de Wellman, «**20.000 años en Sing-Sing**» (1932) de Curtiz, «**Soy un fugitivo**» (1932) de Del Ruth, y «**Scarface**» (1932) de Hawks. El tema también llegó a ser tratado bajo el prisma del humor, pero no por ello menos feroz y realísticamente: «**El pequeño gigante**» (1933) de Del Ruth y «**Pasaporte a la fama**» (1935) de John Ford.

A partir de 1937 y por indicación del Departamento de Justicia, el gangster deja de ser el héroe —aunque negativo—, el protagonista, el centro de la acción de este tipo de films, para dejar paso al G-man, al policía especialmente entrenado para combatir este tipo de delincuentes. La metralleta del gangster deja paso, como protagonista, a la pistola del policía. Pero la violencia y la emoción, para el espectador, vendrá a ser la misma. Y después se vio que estos policías también podían cometer delitos en la persona de inocentes, al abusar de sus atribuciones en el cumplimiento de su deber. «**Contra el imperio del crimen**» (1935) de Keighley ya nos mostró un anticipo de la nueva orientación temática, aunque artísticamente no descollase gran cosa. En 1941, con la entrada de los Estados Unidos en la segunda Guerra Mundial, el género iba a cambiar de nuevo para enriquecerse con curiosas y sugestivas variaciones. Y es que —contrastando con la realidad bélica— el crimen colectivo dejaba de interesar a los comerciantes del cine para inclinarse por el crimen individual. Inaugura la serie «**The maltese falcon**» (1941) de Huston, y nos ofrece cintas tan interesantes —aunque de cortos alcances— como «**La sombra de una duda**» (1943) de Hitchcock, «**La dama fantasma**» (1944) de Siodmak, «**Encadenados**» (1946) de Hitchcock, «**Voces de muerte**» (1946) de Litvak, «**Forajidos**» (1946) de Siodmak, «**La ciudad desnuda**» (1948) de Dassin, «**La jungla de asfalto**» (1950) de Huston y «**Pánico en las calles**» (1950) de Kazan. Cintas que, en lugar de alimentar su inspiración en la página de sucesos de los periódicos, en las noticias de más rabiosa actualidad criminal, prefieren buscar sus tramas argumentales en los textos más convencionales pero más cómodos —que traslucen sólo una realidad en segundo grado— de las novelas policíacas o «amarillas» (como hicieron los ingenuos realizadores de las cintas en episodios de décadas anteriores) de escritores menores, pero no por ello menos sagaces, como Dashiell Hammett («**La llave de cristal**»), W. Richard Burnett («**La jungla de asfalto**»), James Cain («**Perdición**»), James Handley Chase («**No hay orquídeas para Miss Blandish**») y Raymond Chandler («**La dama del lago**», «**El gran sueño**»), además de otros novelistas menos populares.

En Europa, e independientemente de las modas y corrientes norteamericanas, también se cultivó este tipo de cine. Concretamente en Francia y coincidiendo con la corriente populista y las simpatías que inspiraba el Frente Popular. Nos referimos a los films «**Les disparus de St. Agil**» (1938) de Christian-Jaque, «**L'assassinat du Père Noël**» (1941) de Christian-Jaque, «**Le dernier des six**» (1941), «**Goupi mains rouges**» (1943) de Lacombe y «**L'auberge rouge**» (1951) de Autant-Lara. Pero estas cintas (y más aún que las novelas que les servían de base) se interesaban más por el estudio crítico de un ambiente social determinado y por la profundización psicológica de unos caracteres que por la trama criminal y policíaca en sí misma, buscando en uno y otro aspecto algún acento original. Serie que culminaría en una obra única e irrepetible, a pesar de las copias que se intentaron años más tarde: «**Touchez pas au griski**» (1953) de Jacques Becker.

### 14. CULMINACION DE UN ARTE Y FINAL PROVISORIO

Con «**La pasión de Juana de Arco**», «**La marcha nupcial**», «**Octubre**», «**Noches de Chicago**», «**Sombras blancas en los mares del Sur**», «**Retorno al hogar**», «**Y el mundo marcha**», «**Un sombrero de paja de Italia**», «**Hombres en domingo**» y los films cómicos de Charlie Chaplin se cierra definitivamente el glorioso período del **cine mudo**, cuyos descubrimientos y formas de hacer siguen siendo en la actualidad la base sustancial del Cine, nuevo Arte. Como hemos visto en capítulos precedentes, ya había llegado a su cénit como expresión de un arte eminentemente visual. Un cénit marcado por un brusco final: la aparición del sonido. La conquista de este nuevo medio técnico obligaría a una recapitación de todo el fenómeno cinematográfico, como medio de expresión e incluso como espectáculo, empezando poco menos que desde cero, para proseguir de nuevo su triunfal y arrollador avance hacia un Arte total, como veremos en los siguientes capítulos dedicados al **cine sonoro**.



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

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

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



**SARRIÓ** Compañía Papelera de Leiza, S. A.



# Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Catalunya

GUISALCO

## ACTIVIDADES DE LA SECCION DE CINEMA AMATEUR DURANTE LOS MESES DE MARZO-ABRIL 1971

El día 1 de marzo, a las 10 y cuarto de la noche, se proyectó en la Sala de Actos la película cedida gentilmente por nuestro consocio José M.ª Vía Maffei, perteneciente a su filmoteca: «**Tiempos de esplendor**», película que enlaza noticiarios y documentales explicando la historia de un berlinés, que mientras pasea por las calles de su ciudad en ruinas, después de la última guerra, recuerda los últimos cincuenta años de su vida. Agradeciéndole su desinteresada colaboración.

Joan Capdevila Nogués exhibió el día 8 de marzo varias de sus realizaciones, «**La Catedral del Vi**», documental que versa acerca de la vendimia. «**Esmalts**», interesante documental que nos muestra la realización de los esmaltes. «**Aigua**», película argumental cuyo elemento principal es el agua, sin que ésta haga su aparición en el transcurso del film, pero que sin embargo está muy presente hasta el punto de hacerse sentir. En último lugar vimos «**L'Alguer, la Barceloneta de Sardenya**», documental que nos acerca a aquel pueblo de la isla de Cerdeña en que hablan nuestra lengua. Al finalizar la sesión se mantuvo un coloquio con el autor, actuando Josep Jordi Queralto como coordinador.

El jueves, día 11 del mismo mes, tuvo lugar con carácter especial, por coincidir con el 3.º Cursillo de Cinema Amateur, la habitual sesión de TERTULIA CLUB, sesión que se celebró en lugar diferente, pero que mantuvo un calor poco común, siendo verdaderamente una tertulia. En dicha sesión se proyectaron diversas películas realizadas por asiduos contertulios.

Los amigos de la UNION DE CINEISTAS AMATEURS colaboraron gentilmente en uno de nuestros programas, el de la sesión del lunes 15 de marzo. Se proyectaron los siguientes films «**Incident per a dos personatges**», de Antonio Colomer; «**Hombres de noria**», de José López Fornas; «**L'elefant**», de Jesús Borrás; «**007 es 000**», de Antonio Colomer; «**El maniquí**», de Jesús Borrás, y «**Poema pictórico**», de José López Fornas. José J. Reventós coordinó el coloquio mantenido con algunos de los autores.

Interesante, por lo humano, fue la sesión realizada el día 22 de marzo, a las 10 y cuarto de la noche, dedicada al ganador del Premio Ciudad de Barcelona 1970. Nos referimos a «**La Seguridad social al servicio de la infancia**», película muy bien realizada que nos muestra uno de los aspectos poco conocidos por los barceloneses, cual es la modélica instalación que posee en Barcelona el I. N. P.; nos referimos a la Ciudad Sanatorial «FRANCISCO FRANCO». El autor, Juan Antonín Estévez, con el que mantuvimos un interesante coloquio al finalizar la proyección, nos expuso con toda clase de detalles las facilidades y dificultades que encontró en el momento de la realización. Dirigió el coloquio nuestro compañero Jesús Angulo.

Nuestro consocio Santiago Carcereny nos cedió gentilmente una de sus películas que forman su filmoteca. Esta sesión fue proyectada el lunes día 29, a las 10 y cuarto de la noche, agradeciéndole su desinteresada colaboración.

El lunes día 5 de abril fueron proyectadas diversas películas seleccionadas de los films premiados en el VI Trofeo Mans.

El jueves 15 de abril, coincidiendo con el 3.º Cursillo de Cinema Amateur, tuvo lugar la sesión de «TERTULIA CLUB», en la que se proyectaron diversas películas tipo como muestra de los diferentes temas o formas de realización. A dicha sesión asistieron, además de los cursillistas los contertulios siempre interesados por el cinema amateur.

Pedro Font Marcet, famoso cineísta, exhibió el día 19 de abril algunas de sus realizaciones, todas ellas interesantes y muy bien realizadas. En primer lugar se proyectó «**Mario-**

**netas**», film del año 1955; «**La ventana**», del año 1959; «**La espera**», del año 1958; «**El espantajo**», más reciente, año 1963, y «**Llego y parto**», del año 1960. Todo el programa fue interesante y seguido por todos los asistentes dejándonos un sabor, que la sesión nos supo a poco. Al finalizar se mantuvo un coloquio con el autor, dirigido por Joan Capdevila. Como clase práctica del 3.º Cursillo, el domingo 25 de abril un grupo de cursillistas, al frente Jesús Angulo, se desplazaron al Parque de la Ciudadela y Jardín Zoológico, donde realizaron diversas tomas que esperamos ver proyectadas en nuestra Sala de Actos en el próximo curso 1971-1972.

El lunes día 26 de abril tuvieron simultáneamente lugar dos actos. Uno fue la presentación en la pantalla del CEC de las películas realizadas por socios de las Secciones de Cinema de Madrid y Barcelona de PUENTE CULTURAL, en que vimos las siguientes películas: Un documental de Víctor Sarret titulado «**Forja de campeones**»; un reportaje de Rafael Romero, «**Romería en Rivas**»; «**Morocco-2**», fantasía de Rafael Marcó; «**Un día más**», argumento de Juan Solé; «**Fiat-Lux**», documental de Jorge Vos y de Enrique Montón, un reportaje titulado «**Horas insólitas**». El otro acto fue la asistencia de nuestro compañero y Director de la Revista OTRO CINE, José J. Reventós, acompañado de Emilio Franch, a los actos que se celebraron en Montserrat con motivo de la «VETLLA» que tradicionalmente se celebra cada año en la Santa Montaña. Desde estas líneas agradecemos a ambos la colaboración prestada por su asistencia a tan piadoso acto.

## RECTIFICACION SOBRE LA CRONICA «IMPRESIONES DEL XIV CERTAMEN DE ESTIMULO» (OTRO CINE, núm. 107, pág. 29)

Casi sin necesidad de salvar lo que el buen sentido de los lectores habrá apreciado en su día, creemos oportuno hacer notar un error que se deslizó en la redacción de nuestra crónica que referenciamos.

A solicitud del autor del filme «**Aria de Bach**», rectificamos en el sentido de considerar correcta la rotulación de su película, puesto que el aria citada no es otra que el segundo de los cinco tiempos de la mencionada «SUITE n.º 3» en Re Mayor de Bach.

Manuel Pla y Guillermo Salvador

## CONSULTORIO CINEISTA AMATEUR

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

CONSULTORIO CINEISTA AMATEUR N.º 2

D. ....

Domicilio .....

Remita el cupón a OTRO CINE (Consultorio)

Paradís, 10 - Barcelona (2)

Formule brevemente su consulta en hoja aparte.

# CINEMA AMATEUR (1932 - 1936)

## UNA REVISTA AÑORADA (IX)

DELMIRO DE CARALT

Al invierno 1934-35 corresponde el número 7, cuyo contenido extractamos y traducimos.

La EDITORIAL respira satisfacción y no hay para menos. En primer lugar por comprobar cómo nuestra revista catalana se lee y que se confía en la seriedad de sus iniciativas, ya que, con sorpresa por nuestra parte, se han presentado al II Concurso de Guiones obras llegadas de Alemania, Francia y Portugal, además de las de Madrid y Bilbao, junto a las de Ripoll, Sabadell, Tarrasa y Villanueva. En segundo, porque la mayoría de las entidades han aceptado formar parte del Jurado seleccionador de nuestra participación al IV Concurso Internacional confiado al CEC, que desea que sea la obra de todos. Y también porque podemos anunciar que aquí, al lado del IV Concurso del Mejor Film de Amateur se celebrará el PRIMER CONGRESO, reunión que todas las naciones han considerado necesario para establecer normas sobre asuntos que afecten a todos los amateurs.

JOSEP PALAU, en **Arte fotográfico y arte cinematográfico** nos dice cuánto hay que desacreditar el prestigio fotográfico de ciertos films que desorienta a la crítica. Delatar la mentalidad estática, o sea fotográfica, que paraliza las mejores intenciones cinematográficas. Separar, cada cosa en su sitio, lo que es *artísticamente* distinto, y acabar con los prejuicios que pervierten la pura visión de los valores cinematográficos. Cuando público y crítica elogian la buena foto, malo. Malo que esto figure en primer término. Cuando no existen los valores perdurables, la mejor foto no puede salvar un film. ¿Es la fotografía indiferente en el cinema? No. El film debe estar bien de foto como una sinfonía ha de estar bien de orquestación: no como un fin en sí misma, sino al servicio de la intención dramática. Quien sienta íntimamente la vocación fotográfica, no imposible pero raramente, hará buen cine. Y viceversa. Son antinómicos. La foto es arte de instantáneas que destilan la emoción de las actitudes inmóviles, fijas, como la pintura y la escultura, que captan lo fugaz de toda apariencia sensible arrancando del paso del tiempo formas de inalterable belleza. En cambio, el cine exalta el movimiento como la suprema manifestación de la vida, como la novela o la música. Bajo un punto de vista cinematográfico es un análisis ficticio el de descomponerlo en fotografías. El análisis racional y auténtico es el de descomponerlo en secuencias, que existen ya desde el guión.

MANUEL AMAT, con su fino humor, nos describe el **Encanto y pintoresquismo de los bolos cineísticos** que el trío Caralt-Galcerán-Giménez iban proyectando por las entidades foráneas que lo solicitaban, cargados de tanta buena fe como de proyectores, bobinas y álbums de discos fonográficos, etc. Desde los *burots* que les preguntan qué llevan en aquellas *fiambreras* hasta la fusión de la bombilla el día que no llevaban recambio, por su aire tan amateur el artículo anima este ejemplar de la revista.

D. GIMENEZ, en la segunda parte de **Cómo se hacen los films**, sigue con los consejos claros y eficientes para los principiantes. Aconseja que a un film de paisajes, de ritmo acompañado, sin prisas, si se intercala una escena muy corta romperá aquel ritmo y se notará que algo falla en el film. No así si no contenía aquella lentitud expositiva, ni, por supuesto, en films de argumento. El otro ejemplo práctico es de montaje y cita las escenas tal como se tomaron en un camping y luego las relaciona en otro orden que les da expe-

sividad en sí mismas y en relación con las demás. Las escenas que eran largas las subdivide, intercalando otras, y en cuanto a aquella panorámica tan errónea que iba y volvía a deshacer el camino, la parte, en los dos sentidos, que coloca al ir y al volver, tras numerosas escenas del personaje o del lugar. Detalla la mecánica del trabajo, a base de preceder la confección de una lista, numerada, de cada escena, conteniendo lo que representa, la longitud y si es primer o medio plano, o de vista general. Al cortar las escenas que no deban seguir unidas, colocarlas en unos clavos numerados facilitando así su búsqueda sin necesidad de mirarlas.

CONCURSOS. El II de Guiones, con doble participación que el primero y, aunque con algo flojillo con mayor calidad conjunta, inclina a crear un premio al tema *cultural* y a desdoblarse en *nacional* y *extranjero*, ya que entre los 24 guiones recibidos han llegado también de Alemania, Francia y Portugal. Se galardonan: Mejor tema, «**Orenetes**», de Francesc Gibert (Barcelona), enmarcado en el espacio de tiempo de un disco fonográfico, aprovecha muy bien las leyes del cine. Mejor Guión, «**Lais**», de Francesc Marinello (Tarrasa), sobre una novela de Salvador Espriu con muy buenos enlaces entre las escenas, de continuidad expresiva. Tema cultural, «**Oficis que es perden**», de Marián M. Galí, de Tarrasa, idea magnífica que apoyaremos creando el premio a este tema en el Concurso de films. Artesanías que desaparecen por el avance industrial o por caer en desuso los productos y que urge recoger en los lugares donde florecieron y donde todavía puedan recogerse en nuestros films. Mejor guión extranjero «**Menschen am Hafen**» (**Gente del muelle**), de Christian Prase, de meticulosidad casi excesiva, es un drama entre pescadores que viven la vida tal como la han encontrado, sin aspirar a cambiarla. Celebra el éxito tarrasense, como el año pasado fue de Sabadell y Badalona, cumpliéndose el deseo de la revista de ser de todos y para todos.

El IV Concurso Catalán de Cinema Amateur. Recuerda a los amateurs el plazo (24 enero 1935) y que cuiden la selección de discos para el acompañamiento, con calma y con atención. También que no olviden de tomar fotos durante el rodaje que nos interesan para publicar (convoca concurso entre las presentadas junto a la entrega de los films).

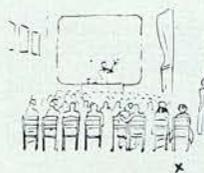
IV Concurso Internacional del Mejor Film de Amateur (Barcelona, 1935). Se reciben ya inscripciones de diversos países y la emoción es grande. Todas las naciones han contestado afirmativamente a nuestra iniciativa de reunirnos en un PRIMER CONGRESO y algunas ya prometen enviar ponencias y delegados congresistas. Es una meta notable en la historia del Cine Amateur que nos cabe el honor —y la responsabilidad— de organizar. Al llamamiento a todas las entidades para formar en el Jurado seleccionador de nuestra participación en el Concurso han aceptado ya la mayoría y sólo faltan, por trámites internos, la F.C.C.A. y algún club foráneo. Como portavoz, desde su fundación, la revista llama a aquellas otras entidades que la lean y nos sean desconocidas a que se sumen a estas actividades generales que organizamos en nombre de todos.

NOTICIARIO. La Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña inaugura el curso el 15 de noviembre con «**Vol d'ocell**», de Antonio Bartrina, tomada desde avión, y «**Creuer sudatlàntic**», de Joan Marín, largo pero que no cansa (aunque podría aligerarse), con buen ambiente de la calma de

los cruceristas y magníficos encuadres vistosos, gracias a primeros términos oscuros. Y cortos en color de diversos socios que demuestran la perfección de este adelanto cuya modalidad se incluye en el próximo concurso internacional. En espera de esta celebración se anuncia un ciclo de conferencias de prestigiosos críticos, acompañados con proyecciones de un solo autor. Palau sobre *El cinema visto a través de la música y la música al servicio del cinema* (films de Giménez). Manuel Amat (films de Joan Prats). Dr. Jeroni Moragues, *Arqueología del cinema* (visión humorística con presentación de piezas anatómicas). Valentí Castanys (films de Caralt). J. Carner-Ribalta (films de Eusebio Ferré). Realizada ya la primera, comenta la disertación de Palau, rica y pletórica de contenido, en la que cada frase es una síntesis. Y no la resume porque aparecerá próximamente publicada. Terminó elogiando la orientación de agrupar los films por autores. Giménez mostró su primera realización, para probar la motocrámara, divertidos 20 metros de canibales, persecuciones y beso final. Su primera obra, «*Fums de glòria*», film modélico que fue una revelación en el Primer Concurso, tal vez igualado, pero no superado en los tres años transcurridos. «*Reflexes*», film abstracto, excelente desfile de la fotogenia de los reflejos del agua, con buen acompañamiento musical y fotografía inmejorable. «*Ritmes d'un dia*» es, por hoy, el único film de vanguardia que existe dentro de nuestro cine amateur y su realización demuestra gran sensibilidad artística y dotes creadoras en su autor. En las **sesiones foráneas** detalla las proyecciones efectuadas en la Agrupación Excursionista de Badalona; en el C. E. del Bages, de Manresa y en la Asociación Bonanova. Conjuntamente con la sección de Montaña presentamos «*Oro en la montaña*» en el Cine Maryland, una sala distinta, de programación selecta, episodio que narra la primera escalada al Montblanc.

El noticiario de otras entidades incluye la sesión de la **Federación Catalana** en el FAD, la composición de la Junta de la **Asociación de CA**, la sesión del **Fomento del Trabajo de Villanueva** y de **Amics de les Arts de Tarrasa**. Anuncia el curso sobre la psicología en el cinema, cuatro lecciones del Dr. Moragues en el Instituto Psicotécnico.

En **RETAZOS DE CELULOIDE** hay diez amenidades que dan variedad y curiosidad a la revista. En **¿QUE HAY DE NUEVO?** la motocámara Paillard-Bolex con grandes innovaciones para el paso de 9 1/2 mm. (transformable a 16 mm.); 30 metros de carga; cuerda para 6,5 metros sin perder fuerza el resorte al final; de 8 a 64 imágenes de cadencia; imagen por imagen con velocidad desde pose a 1:128 de segundo, marcha atrás; enhebrado automático; timbre en el contador cada 25 cm. de film; revólver con tres objetivos, etc. Después registra el hecho de haberse transmitido por primera vez un film por televisión, a base de enviar las fotografías, fotograma por fotograma, de Melbourne a Londres, apenas llegados los aviadores Scott y Campbell. En el **CONSULTORIO TECNICO** aconseja detalles sobre filmación de dibujos animados; da ideas para dar sensación del paso del tiempo sin recurrir a las hojas de calendario ni al letrero de *Veinte años después*; orienta sobre motores sincrónicos, y a un bromista que consulta cómo podría filmar una fachada desde la portería al terrado manteniendo la cámara al nivel de la imagen, le contesta en broma que echándose a la calle, rodando a 64 imágenes y no olvidando de llevar la cámara invertida. Y termina el número con esta historieta, cuya gracia aumenta al saber que cuenta un hecho real:



El señor x quiso hacer cine amateur y se orientó en revistas y conferencias.



Como ya sabe de que va, filma su primer rollo.



Tragedia: todo oscuro y sólo una mancha desenfocada...



Como parece una oreja le hacen explicar cómo filma.



... !!!



— Como que oí explicar que lo que diferencia el profesional del amateur es que éste filma de cara a sí mismo !!!

# XXXIV CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR

## PALMARES MAYO DE 1971

### MEDALLAS DE HONOR

«Habitat», de Juan Baca y Antonio Garriga, de Barcelona.  
*Otros premios:* Premio del Ministerio de Información y Turismo al film más puntuado. Del Sr. Gobernador Civil de Barcelona, a la mejor película de fantasía. Al film que contribuya a la mejor convivencia y comprensión entre las personas. Paillard 16 mm. (Barcelona).

«Guarani», de Eugenio Anglada, de San Hipólito de Voltregá (Barcelona).

*Otros premios.* Del Ayuntamiento de Barcelona, a la mejor película de Argumento. A la mejor calidad fotográfica en blanco y negro. A la mejor interpretación infantil. A la mejor labor de montaje. Canon.

### MEDALLAS DE PLATA

«Cicle», de Juan Baca y Antonio Garriga, de Barcelona.

«360 mi amor», de Antonio Garriga y José Alberto Bori, de Barcelona.

*Otros premios.* Al film de argumento que destaque por su originalidad. A la mejor interpretación femenina.

«Play Back», de Xavier Estrada, de Barcelona.

*Otros premios.* A la mejor calidad fotográfica o armonía cromática. A la mejor colección de fotografías. Beaulieu.

«Ráfaga», de Jesús Borrás y José Alberto Bori, de Barcelona.  
*Otros premios.* Al mejor desarrollo discursivo.

«007 es... 000», de Antonio Colomer, de Barcelona.

*Otros premios.* Al mejor film o escenas de humor. A la mejor interpretación masculina.

### MEDALLAS DE COBRE

«Pizarra infantil», de Arturo O'Neill y Domingo Arán, de Tarrasa (Barcelona).

*Otros premios.* Al film de fantasía que destaque por su originalidad. Al mejor film de un concursante que se presente por primera vez.

«Diálogos para una horca», de Rafael Marcó, de Barcelona.

*Otros premios.* De la Diputación de Barcelona, a la mejor película documental.

«Plastik», de Francisco José Valiente, de La Coruña.

«La chanca», de Pedro Sánchez Borreguero, de Murcia. Paillard 16 mm. (Provincial).

«...Set», de Jaime Fina, de Barcelona. Beaulieu.

«Stress», de Carlos Edo, de Barcelona.

«Ultima voluntad», de la Unión Cinematográfica Amateur Igualadina, de Igualada (Barcelona).

### MENCIONES HONORIFICAS

«Horas insólitas», de Enrique Montón, de Barcelona.

«Sólo notas», de Arturo O'Neill y Domingo Arán, de Tarrasa (Barcelona).

«Requiem para un carguero», de Antonio Medina Bardón, de Murcia.

«¿Qué es la Patum?», de Ramón Puigdoménech, de Tarrasa (Barcelona).

*Otros premios.* Paillard 8 mm.

### OTROS PREMIOS

«Amb els meus ulls», de Rafael Marcó, de Barcelona. Al mejor film obtenido con película Agfa.

### PREMIOS DESIERTOS

Al film documental que destaque por su originalidad.

Al film que no le sobre ni le falte un palmo (Tijeras de Plata).

Al mejor comentario de un film.

Al film sobre alguna de las modalidades de Montaña, Esquí o Escalada.

Al mejor film de tema o ambiente industrial.

Al mejor film o escenas sobre jardines o flores.

**Composición del Jurado.** Presidente: José J. Reventós; Secretario, Guillermo Salvador; Vocales: José Luis Garrigós, en representación de la Agrupación Fotográfica de Cataluña; Vicente J. Ornaque, en representación de Puente Cultural; Gabriel Pérez, en representación de la Unión de Cineastas Amateurs; Gabriel Querol y Tomás Mallol.

**Delegados de Cabina.** Enrique Sabaté y Emilio Franch.

**Observaciones.** Todos los premios fueron otorgados por mayoría de votos del Jurado.

Barcelona, a 25 de mayo de 1971.

### LOS PREMIOS DEL CONCURSO

Los premios de este XXXIV CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR son cedidos por los Organismos, Entidades, Empresas y Particulares que se indican a continuación.

### PREMIOS DE CALIFICACION

Medallas de Honor, Medallas de Plata, Medallas de Cobre y Menciones Honoríficas, cedidas por la Entidad Organizadora.

Premio a la película más puntuada, cedido por el Ministerio de Información y Turismo.

Premio al mejor film de Fantasía, cedido por el Gobierno Civil de Barcelona.

Premio al mejor film Documental, cedido por la Diputación Provincial de Barcelona.

Premio al mejor film de Argumento, cedido por el Ayuntamiento de Barcelona.

### PREMIOS ESPECIALES

Al film de Argumento que destaque por su originalidad. «Trofeo Josep Punsola», cedido por don Enrique Fité a la memoria de su colaborador. (La adjudicación definitiva de este Trofeo será al ganar durante tres años consecutivos o alternos.)

Al film de Fantasía que destaque por su originalidad. Trofeo cedido por «Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur de Murcia».

Al film Documental que destaque por su originalidad. Trofeo cedido por «Industrial Gráfica Español».

Al film que no le sobre ni le falte un palmo. Trofeo «Tijeras de Plata», cedido por don Delmiro de Caralt.

Al mejor film o escenas de humor. Trofeo cedido por «Joyería Serrahima».

Al mejor desarrollo discursivo (guión). Trofeo cedido por «Puente Cultural».

A la mejor calidad fotográfica o armonía cromática entre los filmes de color. Trofeo cedido por «Kodak, S. A.».

A la mejor calidad fotográfica entre los filmes en blanco-negro. Trofeo cedido por la «Agrupación Fotográfica de Cataluña».

A la mejor interpretación femenina. «Trofeo Churri», cedido por doña María Feu de Parés.

A la mejor interpretación masculina. Trofeo cedido por don Xavier Estrada.

A la mejor interpretación infantil, cedido por don Manuel Pla «Gráficas Layetana».

Al mejor comentario de un film, cedido por «C. I. D. A. S.».

Al film que contribuya a la mejor comprensión y convivencia entre las personas, cedido por don Manuel Villanueva de Burgos.

### PREMIOS DE ESTIMULO

A la mejor fotografía o colección de fotografías relativas a un film concursante, cedido por «Pentavín, S. A.».

Al mejor film sobre alguna de las varias modalidades de excursiones de Montaña, Esquí o Escalada, cedido por el «Centro Excursionista de Cataluña».

Al mejor film de un concursante que se presente por primera vez, cedido por la revista «OTRO CINE».

Al mejor film de tema o ambiente industrial, cedido por la «Asociación Nacional de Ingenieros Industriales» (Agrupación de Barcelona).

Al mejor film o escenas sobre jardines o flores, cedido por «Amigos de los Jardines», de Barcelona.

A la mejor labor de montaje, cedido por «Fotografía y Optica Campmany».

### PREMIOS COMERCIALES

«Paillard-Bolex» al mejor de los filmes impresionados con cámaras «Paillard-Bolex», procedente de cada una de las provincias españolas (excepto Barcelona).

«Paillard-Bolex» al mejor film conseguido con una cámara «Paillard» 8 mm.

«Paillard-Bolex» al mejor film conseguido con una cámara «Paillard» 16 mm.

Estos premios son cedidos por «Germán Ramón Cortés».

«Canon» al mejor film conseguido con una cámara «Canon», cedido por «Focica, S. A.».

«Beaulieu» al mejor film conseguido con cámara «Beaulieu», cedido por Edinter, S. A.

«Agfa-Gevaert, S. A.» al mejor film obtenido con película «Agfa-Color».

En el próximo número  
amplia información del  
XXXIV Concurso Nacional  
de Cinema Amateur y  
Festival de la Costa Brava

# Fotos de películas del Concurso Nacional



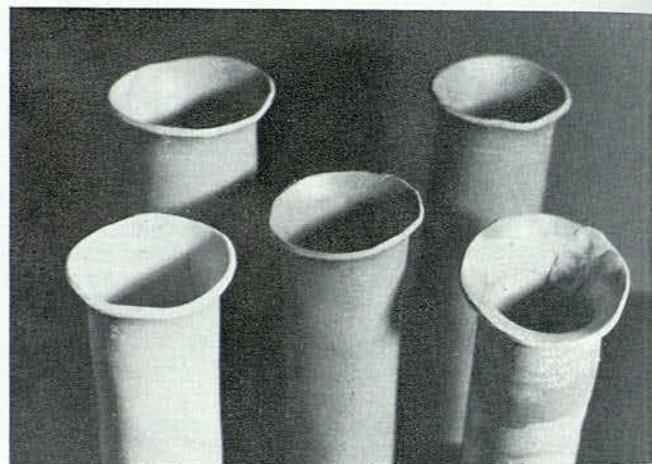
«Play Back», de Xavier Estrada.



«... Set», de Jaime Fina y Joaquín Sendra.



«Ráfaga», de José Alberto Bori y Jesús Borrás.



«Plastik», de Francisco José Valiente.



Marina Curiá en «360 mi amor», de José Alberto Bori y Antonio Garriga.



Rodaje de «Guarani», de Eugenio Anglada.

# Breve resumen de los Festivales Internacionales del Film Amateur de la Costa Brava

JAVIER DE LERMA

Impulsada por el noble deseo de dejar patente su hidalguía y hospitalidad —blasones que han constituido en todo momento su razón y vocación de vida— y unido al mismo su amor por todo cuanto de bello y espiritual existe, la ciudad no dudó un instante en dar aliento a este festival, ejemplo magnífico y exponente sincero de sus más distintivos y tradicionales rasgos.

Puso, pues a contribución, una vez más, su fe inquebrantable —a prueba de sinsabores y contrariedades— y sorteando los innumerables escollos y dificultades que le salieron al paso dio cima al primero de ellos cuando el mes de mayo de 1962 tocaba a su fin.

Concurrieron al mismo CUATRO PAISES, todos ellos afiliados a la «Union Internationale du Cinéma d'Amateurs» (U.N.I.C.A.) y ya fue dable tanto a sus propulsores como al público que, enfervorizado, asistió a las proyecciones, gustar de ese encanto tan particular que, cual exquisito perfume, emanaba de esas joyas que son los celuloideos, así como de rendir tributo de entrañable amistad y cordial gratitud, no solamente a aquellos de nuestros huéspedes de honor que nos acompañaron, asistieron y alentaron en los momentos difíciles, sino que también a aquellos otros que con su presencia física o a través de sus magníficas realizaciones, colaboraron en la obra emprendida y que han coadyuvado —dejando atrás los naturales balbuceos de todo comienzo— a consolidarla, convirtiéndola en la hermosa realidad que es hoy en día nuestro Festival.

SIETE fueron ya en mayo de 1963, los países que se suman a nuestra II Edición, la cual marcó ya un hito importante hacia la definitiva consagración de la Gran Semana de Cine Amateur guixolense, ya que, a través de ella pusieron de manifiesto innumerables muestras de satisfacción y agrado, prodigadas al Festival y a la ciudad por el muy nutrido grupo de autores y representantes de Federaciones asistentes, tanto por la cuidada organización desplegada como por la entusiasta y simpática acogida dispensada a los amateurs y a sus obras, enmarcado todo ello en bellísimo cuadro de luminosidad y color.

Con el III Festival de mayo de 1964, recibe nuestra Gran Semana el espaldarazo que lo eleva a cumbres insospechadas sólo comparables a las de las más reputadas en su género en el mundo entero: «La Union Internationale du Cinéma d'Amateurs» (U.N.I.C.A.), organismo miembro del Consejo Internacional para el Cine y la Televisión en la U.N.E.S.C.O. toma el Festival bajo su alto patrocinio, otorgándole, de hecho, un rango indiscutible y, además, ya son DIEZ las naciones que participan en el mismo y nos envían sus films y sus representantes más calificados.

Pero es, sin duda, en mayo de 1965 cuando a raíz del IV Festival, se adquiere la certeza de que, pese a su corta existencia, esta obra genuinamente ciudadana, se halla ya a la cabeza de entre las más logradas en su género. Son TRECE los países que presentan sus obras. Asiste a las sesiones y actos más importantes el Secretario General del Comité de la U.N.I.C.A. y son incesantes las consultas que se reciben, interesándose por todos los pormenores de nuestra Gran Semana, mientras que tanto la cantidad como la calidad de las obras presentadas, así como el número de asistencias, muy distinguidas, roza las más altas cotas.

El V Festival de mayo de 1966 no es sino la consecuencia lógica y la plena confirmación del éxito rotundo y completo apuntado ya en la anterior edición: CATORCE países se asocian al mismo, se batan los récords de asistencia y a renglón seguido de una nueva visita del Secretario General de la U.N.I.C.A., inmediatamente después de terminado el V Festival, se da como cosa más que probable —confirmada después felizmente— que el Organismo Mundial, a través

de su Asamblea General que tiene lugar en el mes de septiembre en Mariánske Lázně (Checoslovaquia), honrará a la Ciudad encargándole la organización de su XXVI Congreso para 1967, importantísimo conjunto de actos entre los que descuellan el XXIX Concurso de Films, la Asamblea General anual y, además, y en méritos exclusivos del Festival Internacional del Film Amateur de la Costa Brava, la inclusión entre los mismos de la IV Edición del mismo en forma de galas cinematográficas especiales.

Confirmada felizmente, tal como decíamos anteriormente, la celebración de la efemérides en nuestra Ciudad, nos creamos obligados a hacer resaltar los esfuerzos desplegados por sus creadores y propulsores, que es sinónimo de nombrar autoridades y comités locales, así como la Ciudad entera, pero no sería justo silenciar el hecho indiscutible de que, a pesar de la buena voluntad y esfuerzo de todos, hubiera sido empresa punto menos que insalvable de no contar con apoyos tan firmes y decididos como los recibidos de nuestras primeras Autoridades provinciales y de la Dirección General de Cinematografía y Teatro que constantemente nos alentaron y ayudaron con su presencia física y su sabio y siempre atinado consejo; y seríamos asimismo reos de imperdonable omisión si dejásemos de mencionar el nombre de ese gran hombre de pro y padre, por decirlo así, de todos nuestros Festivales de los que ha ostentado la Presidencia del Comité Organizador, que responde al nombre de D. FELIPE SAGUES BADIA, Presidente de la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, gran cineasta y mejor amigo.

Y como cumbre al cúmulo de acontecimientos reunidos, a los que con concede el más alto honor a que se podía aspirar: SU EXCELENCIA EL JEFE DEL ESTADO ESPAÑOL, D. FRANCISCO FRANCO BAHAMONDE, ACCEDE A ACEPTAR LA PRESIDENCIA DEL COMITE DE HONOR DE NUESTRO FESTIVAL. Asisten al Congreso 428 Congresistas-residentes, representando la totalidad de los países miembros de la U.N.I.C.A. y que son:

ALEMANIA ESTE	ITALIA
ALEMANIA OESTE	LUXEMBURGO
ARGENTINA	NORUEGA
AUSTRIA	NUEVA ZELANDA
BELGICA	POLONIA
CANADA	PORTUGAL
CHECOSLOVAQUIA	SUECIA
DINAMARCA	SUIZA
EIRE	TUNEZ
ESPAÑA	U.R.S.S.
FINLANDIA	SUD-AFRICA y
FRANCIA	YUGOSLAVIA
HOLANDA	

Asisten asimismo Delegados y observadores de países no-miembros del Organismo en número de 14, representando a GRAN BRETAÑA y RUMANIA.

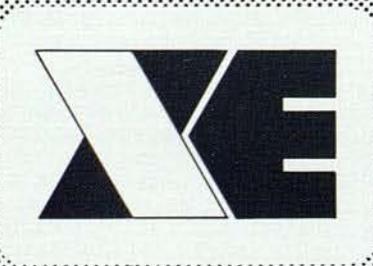
Toman parte en el congreso, en calidad de no-residentes, muchos cineastas que se hallan de vacaciones por la provincia y la costa y que, por derecho propio, son admitidos en las sesiones de proyecciones, actos de apertura y clausura, Fórum y Reparto de premios, contra simple presentación de sus carnets de miembros de algún Club de Cinema Amateur en sus países respectivos.

Como está constituido en los Concursos Mundiales, cada país puede presentar únicamente 4 films como máximo. Las proyecciones alcanzan su tope al ser presentados 100 films. Se celebra la VI Edición del Festival Internacional del Film

# Xavier Estrada studios

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

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



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

Amateur de la Costa Brava, en plano restringido (dos sesiones), participando films de los países-miembros y no-miembros con pleno éxito.

Se celebran todos los Actos previstos en el Programa del Congreso y durante las excursiones son miles los metros de película que se han consumido.

El éxito promocional es grande: muchos periodistas extranjeros, pertenecientes a periódicos y revistas especializadas en Cinema llenan páginas enteras con ilustraciones fotográficas, mientras que la Prensa nacional, la Radio y la TVE difunden ampliamente el acontecimiento.

San Feliu de Guixols, en nombre de España, recibe el aplauso y la felicitación del Comité Ejecutivo de la U.N.I.C.A. y de los Congresistas asistentes y el ambiente, en la despedida, respira una gran cordialidad y satisfacción.

S. E. el Sr. Ministro de Información y Turismo tuvo la gentileza de honrarnos aceptando solícito la Presidencia de los distintos Comités de Honor constituidos, encabezando en cada ocasión un nutrido grupo de personalidades que nos distinguieron amablemente al dignarse aceptar un puesto en los mismos.

Mención aparte merece la resonancia adquirida por los Festivales a través de cultísimas voces que, con fina sensibilidad y grandilocuencia, fueron desgranando las más puras y genuinas esencias de nuestra Fiesta.

**Año de 1968.** — Por razones obvias, no se ha celebrado en este año de 1968 la VII Edición del Festival Internacional del Film Amateur de la Costa Brava.

Es norma en nuestro Festival, que las películas —hasta una cifra tope de 75 a 80 como máximo debido al espacio de tiempo disponible para proyecciones en el curso de cada Edición— procedan en su gran mayoría, del Concurso Mundial de la U.N.I.C.A. celebrado el año anterior. Ello nos da

la seguridad de una calidad indiscutible. Ciertamente es que no rehusamos la participación de películas de Federaciones-miembros, tales como GRAN BRETAÑA —asiduo participante a nuestros Festivales—, pero es evidente que entran en una proporción del 10 por 100 como máximo del total visualizado. Y habiéndose celebrado en 1967 el Concurso Mundial de la U.N.I.C.A. en nuestra Ciudad, mal podíamos presentar, para la VII Edición de 1968, la mayoría de películas que habían pasado en pantalla en años anteriores. Esta fue la razón técnica a la que nos acogimos y que es norma después de cada Congreso, si la Ciudad-sede tiene algún Festival propio.

Empieza una nueva era para el Festival en manos de la Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de San Feliu de Guixols que da un aire más joven al mismo, y contando siempre con la estimable colaboración del Centro Excursionista de Cataluña, en 1969 se celebra el VII Festival, incluyendo como novedad el I Concurso Regional de Cine Amateur, en el que participan cineístas locales, como Jaime Buxó, Antonio Ferrer, A. Matas, Alfonso Hereu, etc., que se llevan algunas de las medallas de oro, plata y bronce, cuyos premios fueron dados por el Director General de Cultura Popular y Espectáculos y Gobernador Provincial, que asistieron a la cena de clausura.

En 1970, el VIII Festival tiene otro éxito de asistencia y son muchos los países que mandan sus películas. Asimismo se celebra el II Concurso Regional, cuyos premios (Hipopodios de bronce) son ganados por cineístas reconocidos en el mundillo amateur.

Y por fin, llegamos ya al IX Festival Internacional del Film Amateur de la Costa Brava, que cuenta ya con la inscripción definitiva de más de 14 países.

## Novedades técnicas

Agfa-Gevaert entregará todas las películas de color para los reportajes televisados de los Juegos Olímpicos 1972 en Munich. Estos reportajes estarán hechos desde el Centro Olímpico Alemán (DOZ) para la Radio y la Televisión. El grupo belga-alemán instalará además simultáneamente una gran central de tratamiento y de servicio durante el transcurso de las Olimpiadas. El acuerdo a este respecto acaba de ser concluido hace poco entre el Centro Olímpico Alemán y Agfa-Gevaert.

Las películas utilizadas para el periodismo televisado y para los reportajes diarios abreviados así como para los archivados del Comité Olímpico, serán las del tipo Gevachrome, especialmente puestas a punto para la Televisión.

Las películas serán tratadas en una central automática de una capacidad de 3.000 m./hora, instalada en el «Oberwiesefeld» de Munich.

Agfa-Gevaert ha prometido al Comité Olímpico su colaboración para el Departamento de prensa.

### UNA NUEVA CAMARA BOLEX 16 mm.: H16 EBM ELECTRIC

Una nueva creación en las cámaras 16 mm. Bolex viene, en cierto modo, a coronar la gama ya amplia de los célebres modelos H16. Concebida ante todo para satisfacer las exigen-



cias de los cineístas profesionales, se distingue por las principales ventajas siguientes:

- motor eléctrico incorporado, de regulación electrónica;
- posibilidad de adaptar un almacén 120 m.;
- fuerte porta-objetivo de bayoneta;
- posible sincronización por cuarzo;
- equipo sonido-piloto accesorio;
- equilibrado para poder trabajar a pulso;
- elevado nivel de calidad y garantía.

#### Arrastre de la película

La cámara Bolex H16 EBM Electric tiene una capacidad de 30 m. de filme 16 mm., de 1 ó 2 hileras de perforaciones (hasta 120 m. con almacén accesorio).

El motor eléctrico está alimentado por un acumulador situado bajo la cámara, que permite rodar aproximadamente 720 metros de película a una temperatura normal. Con el aparato se suministra un cargador, que se conecta a la red.

Las cadencias (10, 18, 24, 25 y 50 im./s.) son estabilizadas electrónicamente.

Con el accesorio sincro-cuarzo, las cadencias de 24 y 25 im./s. se regulan con una tolerancia máxima de una imagen por 120 m. de película (= aproximadamente 16.000 imágenes).

#### Sonido-piloto

Un generador incorporado proporciona una señal de 1.000 Hz a 25 im./s. Las frecuencias normalizadas de 50 Hz a 25 im./s. y de 60 Hz a 24 im./s. se obtienen por medio de accesorios suministrados separadamente.

Una lámpara de claqueta, fijada en la platina frontal de la cámara, vela algunas imágenes en el momento del arranque.

Un relé incorporado conecta automáticamente la lámpara de claqueta, la señal piloto y la tensión de alimentación del generador de «beep» del magnetófono.

#### Porta-objetivo de bayoneta

Este sistema de fijación es a la vez simple y particularmente robusto. Una arandela de adaptación permite utilizar igualmente los objetivos de montura «C».

Hay disponible una amplia gama de objetivos de alta calidad, de focal fija o variable (especialmente varios objetivos «zoom» Vario-Switar, Pan-Cinor y Angénieux).

#### Calidad y garantía

Por sus numerosas ventajas técnicas, la cámara Bolex H16 EBM Electric ofrece al usuario un extenso campo de posibilidades. Precisa, sólida y segura, está en medida de satisfacer a los cineístas más exigentes.

#### EL DR. KREMP CUMPLE 60 AÑOS

El Dr. Ing. Rudolf Kremp, Miembro del Consejo Directivo de Agfa-Gevaert AG y Jefe de la Camera-Werk de Munich cumplió 60 años el 24 de marzo del año en curso. El nombre del Dr. Kremp está estrechamente relacionado con la ampliación y desarrollo de la Camera-Werk y de sus plantas de fabricación anexas, tanto en Alemania como en el extranjero —que ha convertido en centros de producción, investigación y desarrollo más importantes en el mundo fototécnico. En este sentido cabe citar el mando automático de la exposición (1959), la célebre serie de cámaras Optima, la carga simplificada, así como el disparo libre de vibraciones (sistema Sensor).

La fusión comercial de Agfa-Gevaert en el año 1964 fue a la vez una fusión en el campo de la técnica, allende y aquende las fronteras nacionales, y aportó a la Camera-Werk de Munich numerosos nuevos cometidos y actividades en el campo del desarrollo y fabricación de aparatos y sistemas sumamente tecnificados en fotografía. En este mismo espacio de tiempo, la automatización del laboratorio fotográfico fue una de las actividades más notables del versátil programa previsto para satisfacer importantes solicitudes técnicas.

Después de cursar sus estudios en las Escuelas Superiores Técnicas de Stuttgart y Hannover, desde 1929 hasta 1934, el Dr. Kremp pasó a ser empleado de Farbenfabriken Bayer. En 1940 se doctoró en ingeniería. En su calidad de apoderado se hizo cargo, en 1953, de la dirección del departamento de planificación y construcción. Lo mismo que en otras inversiones de Farbenfabriken Bayer, la nueva fábrica de películas Agfa (entonces empresa filial de Bayer) fue construida y montada en Leverkusen según sus ideas. En 1959 fue nombrado director de Agfa AG y, en 1957, miembro del Consejo Directivo de esta Sociedad. Esta empresa fotográfica europea —que experimentó un rápido desarrollo desde la fusión en 1964— somete a la Camera-Werk de Munich a grandes solicitudes por lo que respecta a la modernización y racionalización, así como al aumento de sus rendimientos.

Fiel reflejo de los méritos del Dr. Kremp lo han sido las numerosas distinciones de que ha sido objeto. Como primer alemán fue agraciado con la Medalla del Gobierno francés por Méritos contraídos en Economía e Industria. Además de otras condecoraciones es titular de la Medalla al Mérito de Baviera. Como miembro de la Dirección de la Asociación de amigos de la Escuela Superior Técnica de Munich y de la Asociación para el fomento del Oscar von Miller Polytechnikum, el Dr. Kremp dispensa desde hace muchos años su especial atención a la formación de la nueva generación de técnicos. En 1968 fue nombrado Senador Honorario de la Escuela Superior Técnica de Munich. Es presidente de la Federación de Baviera de la Industria de Mecánica de Precisión y Óptica, así como miembro de la Presidencia de la Federación de la Industria de Baviera.

#### EL GRUPO AGFA-GEVAERT SIGUE INTEGRÁNDOSE

Con la conclusión de la Junta General Ordinaria de Agfa-Gevaert AG, Leverkusen, celebrada el 26 de marzo de 1971, y en la cual ha sido aprobado el cierre del Ejercicio 1970, el Profesor Dr. Gustav Schaum, desde hace muchos años Presidente de la Junta Directiva de Agfa-Gevaert AG, ha cesado en su cargo como miembro de los gremios de ambas Juntas Directivas del Grupo. Por decisión adoptada por la misma Junta General, ha sido elegido miembro del Consejo de Administración (Junta de Vigilancia). A propuesta del Profesor Kurt Hansen, hasta ahora Presidente del Consejo de Administración, el Profesor Dr. Schaum ha sido nombrado nuevo Presidente por la Junta de Administración de Agfa-Gevaert, Leverkusen. En la misma fecha ha sido nombrado Vice-Presidente del Consejo de Administración de la Sociedad asociada Gevaert-Agfa N.V., Mortsel.

Sucesor del Profesor Dr. Schaum, como Presidente del Consejo Directivo de Agfa-Gevaert AG, el Consejo de Administración ha nombrado al Dr. Hendrick Cappuyns, Mortsel. En virtud de este nombramiento, la Presidencia del Consejo Directivo de Agfa-Gevaert AG, Leverkusen, y la de Gevaert-Agfa N.V., Mortsel, han quedado unificadas. Como Vice-Presidente de ambos Consejos Directivos ha sido nombrado el Dr. Erich Lindemann, Leverkusen.

Gevaert-Agfa N.V. ha adaptado su nombre al nombre del Grupo, de modo que, a partir del 1 de abril de 1971, figura bajo el nombre de Agfa-Gevaert N.V., Mortsel.

El resultado del Ejercicio del año 1970, sobre el cual el Grupo informará detalladamente en breve, en comparación con el año anterior ha seguido acusando una evolución favorable, tanto por lo que se refiere al volumen de ventas como a los beneficios.

# El espectador y su gusto

ASUNCION VILELLA

No toleramos que nos digan lo que ha de gustarnos. ¿Es que, forzosamente, hemos de disfrutar a gusto de los críticos y, precisamente, cuando ese gusto es muy dudoso? Sencillez no quiere decir vulgaridad. Simplicidad no significa tontería. De la misma manera que perogrullada no significa jeroglífico egipcio. Ni galimatías con extraviado sexual equivale a Freud.

Desdichados los que siguen la corriente porque, a veces, ésta es tan turbia que no se ve el fondo.

Estamos acostumbrados a los lavados de cerebro. Empezando por la labor de la televisión, pasando por la radio, la prensa, las campañas publicitarias, las lecturas y demás medios de comunicación que, en vez de ser precisamente esto: un medio de comunicación para mayor entendimiento de los pueblos, son sistemas sugerentes de lo que se debe hacer, lo que se debe pensar, lo que no se debe hacer y lo que no se debe pensar.

Todos los medios artísticos, recreativos y culturales, han terminado por hacer el juego a la integración del cerebro en la masa y así se nos indica lo que debemos comer, lo que hemos de beber, cómo hemos de vestir y cómo hemos de divertirnos. Y en este último capítulo queda incluido el aparte en el que se nos indica lo que nos debe gustar.

Según los misteriosos dirigentes culturales, el gusto, como las demás cosas, debe ser uniforme y universal. Y con ello llegamos al límite de la vulgaridad, de lo inhumano y de lo antiindividualista.

Nosotros, pobres peones de un ajedrez monumental, no podemos retraernos a tanta avalancha informativa y apremiante, que nos aprieta, que nos estruja con sus sugerencias e imposiciones, pero, al menos, debemos liberarnos en cuantos aspectos podamos.

El hombre, ser incomprensible por naturaleza, decidió hace mucho tiempo que los monopolios eran un peligro para la seguridad mundial. Representan un serio obstáculo para la rivalidad en todos los sentidos, incluidas la competencia y la superación.

Pues bien, ahora nos inventa el monopolio de la diversión. Hay que divertirse según unos cánones, como hay que vestirse y actuar según esos mismos cánones. Hace años que trabajamos con sistemas universales, nos vestimos con moda universal y vivimos según un patrón muy bien cortado y hecho no sabemos a medida de quién.

Somos unos de los seiscientos millones de seres que ven los lanzamientos de cohetes a la luna, por televisión, pero reclamamos para nosotros la libertad de decir: Esto nos gusta y esto no nos gusta.

Y no nos gustan las películas morbosas, aunque estén de moda, sólo porque lo digan los críticos y la gente «adestrada».

Somos almas sencillas que nos reímos con las películas mudas de Charlot y las astracanadas de los Hermanos Marx. Disfrutamos con las películas de tema escabroso, siempre que estén realizadas de manera limpia y digna.

También nos gustan los dramas porque nos desahogamos llorando, pero no nos hemos de conformar obligatoriamente con ellos.

Un programa variado es lo mejor para desentumecer el cerebro. El horizonte es una palabra en singular, pero nunca se ha expresado, en una sola palabra, tanta pluralidad.

Ya hemos hablado de lo incomprensible que es la naturaleza humana. ¿Cómo vamos a hacerle caso cuando se pone a dirigir nuestros gustos? Hay que admitir que pertenecemos a esta raza llena de incongruencia y que, a veces, también nosotros somos incongruentes, pero al menos intentaremos disfrutar a nuestro modo.

Sin dejarnos influir por la propaganda y libres de ese morbo que tanto influye en las masas para que se metan en las «salas especiales», nos fuimos a un cine cualquiera para pasar, simplemente, el rato.

Confesamos, avergonzados, que entramos en el local sin consultar siquiera los letreros exteriores. Horrible pecado que ha costado un disgusto a más de uno. Pero como éste es un

mal que suele aquejar hasta a los más escrupulosos, no nos preocupamos demasiado, pues hay espectadores que lo consultan todo, incluidas todas las críticas y, al final, el resultado obtenido es el mismo.

Entramos, digo, en la sala, con el corazón abierto para aceptar toda clase de experiencias, sin prejuicios de ninguna clase y con una duda infantil para ver en qué paraba la cosa.

Y en realidad, la cosa quedó muy bien parada. Queremos decir que ocurrió algo tan sencillo como inesperado. Simplemente, nos gusto el programa. Vimos una película, insignificante, sin alardes técnicos, sin simbolismos, con una cámara de una simplicidad pasmosa, sin derroche de masas, sin despilfarro de dinero y sin nada de nada y, además, en blanco y negro.

Pero lo pasamos tan ricamente, porque era una película divertida, inocente, clara y sin pretensiones, como nosotros y nuestras aspiraciones.

¿Y qué ocurrió durante la proyección? Pues que nos reímos a carcajadas, lo confesamos. La película hacía reír y nos reímos y, en algunos momentos, hasta comentamos sus gracias con el vecino de al lado y nos fijamos en que, en las filas contiguas, la gente también disfrutaba muchísimo.

Total, quedamos todos satisfechos y, al salir, ¡oh ingratitud humana!, nos olvidamos de mirar en los carteles el título de la película que acabábamos de ver porque, al fin y al cabo, éste no tenía la menor importancia.

Y aquí hubiese acabado la cosa si no hubiese sobrevenido la hecatombe. Algunos días después, conversando con unos conocidos, comentamos la película (que seguíamos sin saber cómo se llamaba). Elogiamos su gracia fresca y espontánea y el buen rato que pasamos al verla.

Nuestros conocidos se miraron de soslayo, entre sí. Después nos miraron a nosotros de manera sospechosa, lo cual ya nos escamó un poco y, luego, dijeron que ellos «nunca» iban a ver películas como «esa». Era evidente que sabían de qué película se trataba.

Ya en pleno declive moral, aún osamos preguntar el por qué de esta descriminación. Fatídica pregunta. Casi se nos comen. Nos apabullaron con mil razones y, por si éstas fueran pocas, nos pusieron como ejemplo y testimonio de su bien formada opinión cinematográfica, los «elogios» que a dicha película habían dedicado todas las críticas de la prensa.

Avergonzados, no tuvimos más remedio que admitir nuestra mediocridad de juicio, no pudiendo seguir haciéndonos fuertes ante tanto entendido.

En resumen, según nuestros conocidos, aquella película no tenía nada, ni mensaje, ni estilo, ni carácter, ni un símbolo, nada. Sus intérpretes eran malisimos y su director estaba pasado de moda. Total, una película de pésimo gusto.

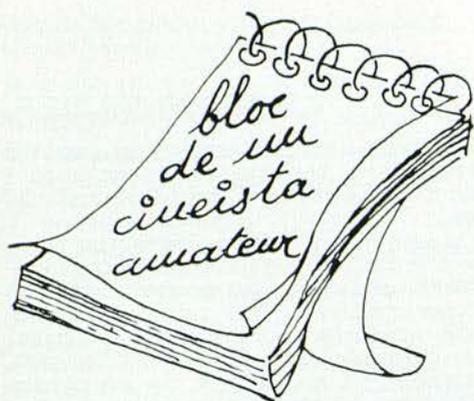
Y daba la casualidad de que este pésimo gusto era el nuestro. Lamentable. Al cabo de unas horas, y habiendo recapacitado sobre lo ocurrido, llegamos a la conclusión de que ni los críticos eran tan buenos críticos, ni nuestros conocidos entendían tanto de cine como pretendían.

Está de moda el cine complicado, de acuerdo, como antes lo estuvo Góngora, siendo mucho mejor la sencillez de Lope.

Están de moda los salvajismos, la estupidez elevada al cubo, como antes estuvieron de moda la truculencia, el terror y las cámaras de tortura. Con la sola diferencia de que es mucho peor el cariz moral que toman algunos argumentos de hoy, que las torturas físicas de antaño.

No desdeñamos el plato fuerte ni las especies que escuecen el paladar, pero para saber condimentar una comida recia hay que saber dosificar esas especies, de lo contrario, lo único que se consigue es destrozar el estómago y, a la larga, todo nos da náuseas.

El abuso de platos fuertes es lo que nos hace añorar con más vehemencia la comida sana y sencilla de todos los días. Tampoco queremos dar con esto pie a los malpensados para que opinen que nuestro cerebro es de una simpleza primaria que no admite más que la línea recta. Todo lo contrario. Nos gustan las fantasías geométricas, siempre que estén bien trazadas.



Si nos propusiéramos analizar un film, el desmenuzamiento de su armazón nos descubriría que son partes constitutivas del mismo:

- la Secuencia
- la Escena
- el Plano
- la Imagen.

Pero..., ¿qué significado tienen estas voces? ¿Qué misión específica tiene asignada cada una en el complejo esqueleto filmico?

Es sumamente delicado encontrar definiciones precisas y concretas para cada una de ellas.

Conscientes de esta dificultad, han sido muchos los autores de temática cinematográfica que se han servido de otro medio de expresión, altamente conocido e incorporado a nuestra cultura con destacada antelación a la del cine, para revelarnos el concepto intrínseco de cada una de aquellas partes integrantes del film a las que antes hemos hecho referencia. Se trata de la NOVELA.

Novela y Cine, dos medios de expresión, clásico y enraizado uno, moderno y evolutivo el otro, tienen, no obstante, un denominador común: lo narrativo. Y aunque para este fin utilice el primero la palabra y el segundo la imagen, no es óbice para que la equiparación entre ambos sea posible, sino todo lo contrario, es circunstancia aprovechada, como hemos dicho, para exponer de manera más inteligible el concepto que define cada una de aquellas partes y poner más perceptiblemente de manifiesto la función que tienen encomendada.

Y así, de igual forma que la novela incluye, para el desarrollo de un relato, orientación de ideas y descanso del lector, el «Capítulo», el film incorpora la SECUENCIA; todo «Capítulo» está compuesto de «Párrafos», «Frases» y «Palabras». El cine busca su equivalencia y lo traduce en ESCENAS, PLANOS e IMAGENES respectivamente.

Identificados, tras lo dicho, con la idea de similitud existente, podemos circunscribirnos ya a unas definiciones con la certeza de que toda posible ambigüedad u omisión en ellas, quede ampliamente iluminada con todo lo que antecede.

**SECUENCIA** (simil: Capítulo)

Es una fase interdependiente en el desarrollo filmico, que engloba una o varias acciones, ocurriendo en un mismo o diferente lugar (plató), estando vinculadas en una unidad de tiempo.

La **secuencia** está compuesta de **escenas**.

**ESCENA** (simil: Párrafo)

Es un fragmento individualizado en el desenvolvimiento cinematográfico, que comprende una acción única, aconteciendo, por tanto, en un mismo lugar y sin mediar lapso de tiempo.

La **escena** está formada de **planos**.

## Análisis de un film

**DAMIAN MOR H.**

**PLANO** (simil: Frase)

Es la porción de película impresionada con el funcionamiento ininterrumpido de la cámara, comprendiendo una acción corta, con un sentido e intención determinada.

El **plano** está integrado por un conjunto de **imágenes**.

**IMAGEN** (simil: Palabra)

Son los elementos, figuras, etc., que en forma de unidad independiente o bien en reunión, encierra un fotograma.

Descompongamos ahora escuetamente y a guisa de concreción práctica, el film: «**Ximple per l'aigua**» (duración: 4 minutos), del que es autor el que esto escribe y cuyo tema argumental es:

Un niño va a ser bañado en su hogar. Tal hecho le satisface plenamente. Juguetea con el agua en tanto su madre le enjabona el cuerpo. Al dar su progenitora por finalizado el aseo y dejar que el agua escape de la bañera, dan comienzo una serie de incidencias puesto que el deseo del pequeño es de continuar allí. No le resulta fácil a la madre de llevarselo, ya que el niño está poseído de una obstinada e imperativa determinación de prolongar el mismo.

Finalmente, el infantil protagonista es conducido a otra dependencia de la casa, no sin exteriorizar con una pelea, toda la ira que le produce el ver su deseo frustrado. Ante la impertérrita actitud de la madre, a la que más bien parece regocijarle la combatividad de su pequeño, que otra cosa, hace que éste se dé cuenta de lo inútil de su afán; cede terreno, atenúa su agresión y concluye con un beso y abrazo a su progenitora.

La habitación del niño está sumida en la penumbra. La cámara describe una panorámica ofreciéndonos la ubicación de unos cuantos juguetes y la de Jesús Niño en su cuna. Acaba el film con el encuadre del pequeño protagonista que tranquilo y sosegado reposa en su cama.

Esta película se desarrolla en una sola **secuencia** (recordemos: la acción es única; el lugar diferente; el tiempo cronológico).

El contenido en **escenas** es triple. Expresamente se ha descrito la trama argumental en tres párrafos, correspondiendo cada uno a una **escena** (examinémoslas: la acción en cada una de las tres es única; el lugar uno para cada escena; el tiempo cronológico).

El número de **planos** es múltiple. Citemos unos pocos de los 65 que se han sumado. Niño en el agua, lucha con la madre, cara del pequeño, objetos en el agua, traslado del niño, etc.

La cantidad de **imágenes** es enorme. Se ha desistido en la cuenta de las mismas. Enumeremos algunas: bañera, cortinas, jabón, juguetes, toalla, mesa, luces, etc., etc.

De estas cuatro partes que hemos enumerado, el **PLANO** es la gran aportación del cine. La extraordinaria expresividad que brinda el **plano**, hace que se haga acreedor de un detallado estudio. Su lugar prominente nos lo exige. Escribiremos sobre él en el número venidero de OTRO CINE.

# La sonorización de películas amateurs (2)

XAVIER ESTRADA

## INTRODUCCION A LA SONORIZACION NOCIONES DE SONIDO

**EL FONOGRAFO.** En 1807, THOMAS YOUNG, registró las vibraciones de un diapasón sobre un cilindro. En 1857, LEON SCOTT construyó su «Fono-autógrafo», en el que un cepillo, unido a una membrana que vibraba ante la voz humana, trazaba una línea ondulada, sobre un vidrio ahumado. En 1876, SIGMUND T. STEIN fotografió las vibraciones del diapasón y de la cuerda del violín; pero estos ingeniosos instrumentos y adelantos, solamente lograron el registro gráfico del sonido, sin poder reproducirlo.

La primera realización práctica de acción fonográfica que registraba y reproducía la voz humana y otros sonidos, fue inventada por THOMAS ALVA EDISON en 1876, y patentada por él, en 1877. Este instrumento, que Edison llamó «máquina parlante», trabajaba en forma semejante a los modernos dictáfonos. Consistía esencialmente en un cilindro envuelto con una lámina de estaño, sobre el cual presionaba la punta de un diamante sujeto a un diafragma de mica, colocado en una especie de bocina en forma de embudo. Cuando Edison voceaba ante ésta, su voz hacía vibrar el diafragma, y originaba, mediante el movimiento de la punta del diamante, diminutas elevaciones y depresiones, grabadas en espiral, sobre la hoja de estaño, que enfundaba al cilindro, el cual hacía girar a mano, a medida que hablaba. Cuando la operación se invertía, la máquina reproducía como gruñendo, pero en forma reconocible, lo que se había dicho ante ella.

Más tarde, Edison sustituyó en su cilindro original la hoja de papel de estaño por cera natural dura, y otros materiales, pero no comercializó su invención hasta 10 años después, en que unió sus esfuerzos con los de ALEXANDER GRAHAM BELL y SUMNER TAINTER que tenían perfeccionada otra máquina llamada «gramófono». El registro sobre cilindro fue abandonado por EMILE BERLINER, que fue quien primero impresionó sobre disco, en 1887. Este precursor del disco moderno, disponía la aguja grabadora de forma que vibrara lateralmente, en lugar de hacerlo de arriba a abajo.

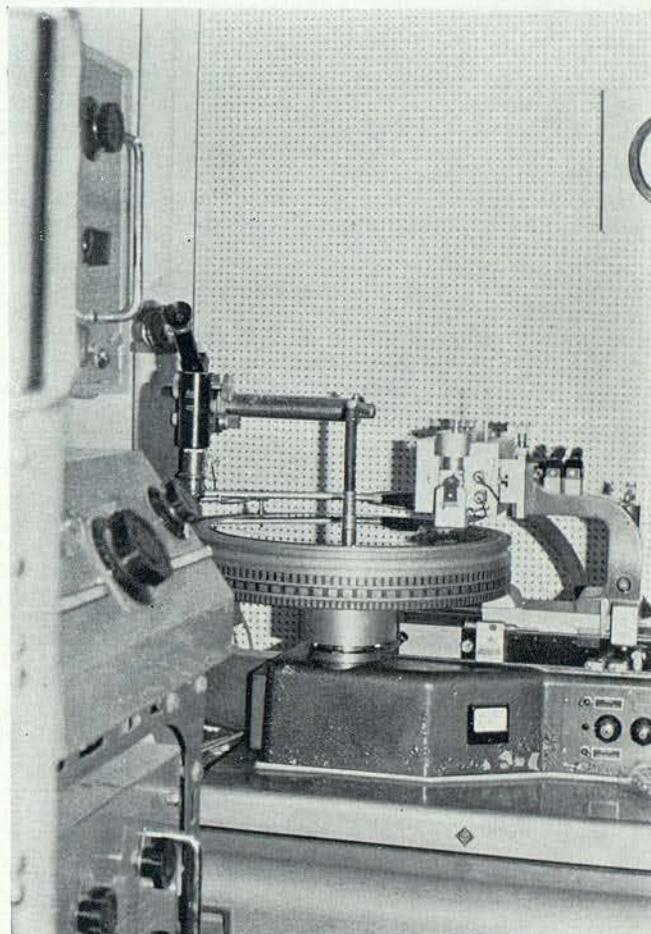
Los perfeccionamientos conseguidos por los constructores de fonógrafos y de discos convirtieron pronto el fonógrafo mecánico, de un aparato de museo de atracciones, en un digno, aunque ruidoso y antiestético instrumento musical, para el hogar. Hacia el año 1901, una sola compañía de fonógrafos tenía 10.000 vendedores, y en 1904 conseguía su primer gran éxito debido a la enorme popularidad de las grabaciones de Enrico Caruso.



El advenimiento de la radio en 1920, en lugar de arruinar el mercado fonográfico, aumentó la venta de discos. Entre 1920 y 1924, FRANK BALDWIN JEWETT, y otros, «electrificaron» la grabación y reproducción fonográficas aplicando a esta técnica, el amplificador de tubo vacío, el control de volumen, el micrófono, y los nuevos principios electrónicos descubiertos en el desarrollo de la radio. A pesar de haber alcanzado una fidelidad incomparablemente mayor, la importancia comercial del fonógrafo se hundió durante la época de la depresión americana, pero a partir de 1934, las ventas volvieron a ser elevadas.

Hoy en día el fonógrafo, llamado también gramófono, y vulgarmente tocadiscos, es un mecanismo para reproducir sonidos mediante el contacto de un estilete, o aguja, sobre un disco grabado, que se sitúa en una plataforma giratoria impulsada por un motor que da vueltas, a una velocidad constante de 78, 45, 33 1/2 o 16 revoluciones por minuto; los sonidos que produce este contacto son amplificados eléctricamente y transmitidos por medio de altavoces hasta el oído del que escucha. El fonógrafo se combina frecuentemente en un mismo mueble, sea con el cambiador automático de discos, o con el receptor de radio, sea o no de FM, o de TV, o sistemas de comunicación públicos, bien con alguno de ellos, o con varios a la vez.

**MANUFACTURA DE LOS DISCOS.** La grabación fonográfica moderna se realiza en las condiciones de audición natural, y en estudios similares a los de las emisoras de radio, totalmente insonorizados. Las vibraciones del micrófono son grabadas, generalmente, en un magnetofón profesional. Las señales de éste, son transmitidas, más tarde, al estilete, con



Transcriptor para el rayado de acetatos

punta de diamante o de zafiro, que abre leves surcos sobre la superficie especular de un disco de acetato de celulosa. Este disco «patrón», registro perfecto de la música, se sitúa en una cámara de vacío, donde se recubre por pulverización con una película microscópica de oro, que se cubre con una capa de este metal de escasamente un milímetro de espesor. El revestimiento de oro-cobre, constituye el molde o disco «matriz», donde quedan reproducidos los surcos grabados en el patrón. Del disco matriz se hace un dispositivo

de níquel y con éste el «cuño» de cromo que ha de servir como grabador en las prensas automáticas, que tiran millones de discos, compuestos principalmente de goma, laca, negro de humo y caliza, o más recientemente, materias plásticas irrompibles.

**ALTA FIDELIDAD.** Alta fidelidad quiere decir: Gran semejanza de la reproducción musical a la ejecución original. Es lógico que desde que existen los discos, la radio y la cinta magnetofónica, se procure identificar el sonido emitido por los aparatos con la emisión sonora de origen. Hasta épocas muy recientes, el progreso técnico no había adelantado lo suficiente para que pudiera lograrse una reproducción de la música que el oído humano apenas es capaz de distinguir del sonido emitido directamente por los instrumentos. Claro está, aun dado el estado actual de perfeccionamiento de la técnica. Alta Fidelidad, abreviado en inglés HiFi y pronunciado «jaifai», no puede conseguirse con aparatos corrientes, y tampoco con los mejores tipos de la producción normal de aparatos de radio y tocadiscos. Únicamente una categoría especial de tocadiscos, receptores, sintonizadores (amplificadores) y altavoces, que unos pocos fabricantes construyen siguiendo procedimientos alambicados y fabricando con un extraordinario lujo de medios pieza por pieza con precisión extrema, permite conseguir el resultado poco menos que inalcanzable de resucitar el sonido original sin falseamiento ni cambio de matiz alguno, partiendo sólo de la grabación del mismo, y utilizando dispositivos eléctricos para sus sucesivas transformaciones.

Los equipos de reproducción pueden subdividirse desde el punto de vista funcional en diversos elementos componentes. Así, por ejemplo, la reproducción de discos requiere un aparato que transforme el movimiento ondulatorio de los surcos del disco en oscilaciones eléctricas: Es el tocadiscos con fonocaptor; por otra parte, hace falta un amplificador capaz de amplificar las oscilaciones hasta generar una potente corriente alterna; finalmente, es indispensable disponer de otro mutador, que vuelva a transformar la corriente alterna en oscilaciones del aire de la potencia adecuada que denominamos ondas sonoras.

Cada uno de estos elementos plantea sus problemas peculiares. Cada uno de ellos deberá de por sí presentar la máxima perfección, ya que el conjunto del equipo no puede a fin de cuentas funcionar mejor que el menos perfecto de sus constituyentes.

Sin embargo, esta última aseveración es de validez restringida. En efecto, alguna alteración que el sonido pueda llegar a sufrir en este o aquel punto de su trayecto, es posible compensarla tomando las correspondientes contramedidas en otro lugar. Estas alteraciones se denominan distorsiones «lineales», entendiéndose bajo tal designación la preferencia o preterición de determinadas gamas sonoras en comparación con otras, es decir, por ejemplo, una amplificación más intensa de los agudos que de los graves. Para compensar tales distorsiones originadas en el tocadiscos o reproducidas por el altavoz, los amplificadores, que son los aparatos que en la actualidad mejor se dominan desde el punto de vista técnico, presentan dispositivos de regulación, obrando sobre los cuales pueden reforzarse o atenuarse para la compensación de las distorsiones, los agudos o graves, respecto a la restante gama sonora.

Incluso se graba todo disco con una distorsión lineal de magnitud perfectamente prevista. En efecto, durante el registro sonoro, los graves se graban con intensidad menor de la real, y los agudos con intensidad mayor de lo que eran en la emisión musical primitiva y de lo que se desea suenen al reproducirse el disco. Grabados en toda su amplitud, los graves requerían demasiado lugar en el disco, mientras que la desviación a que a la aguja obligan los agudos sería tan pequeña que se acercaría demasiado al tamaño de grano del material de que se halla constituido el disco, el cual causa en el curso de la reproducción el «ruido de fondo». Por tal motivo, se prefiere intensificar posteriormente por medio del amplificador los sonidos graves y atenuar los agudos (con lo cual al propio tiempo se consigue atenuar el ruido de fondo del disco). Esta intensificación y atenuación son de «incorporación fija» a todo amplificador y no hace falta tenerlos en cuenta al obrar sobre los citados mandos.

Una segunda discrepancia de la característica de frecuencia lineal (es decir, de la reproducción uniforme de todas las alturas de nota en su curso por el equipo de reproducción), y que con frecuencia se produce intencionadamente, es una intensificación de las gamas medias altas, denominada simplemente «presencia». Exactamente, es la presencia aquello que se desea conseguir con dicha intensificación: un resurgimiento y una transparencia de la imagen sonora, la cual, reproducida por medios electroacústicos, presenta la tendencia de más bien mantenerse al fondo y sonar de un modo hasta cierto punto difuminado. La presencia puede incorporarse al amplificador y al altavoz en forma invariable, desconectable o graduable a voluntad.

Es de pura lógica que incluso las distorsiones lineales relativamente inofensivas sólo pueden corregirse dentro de ciertos límites. En un caso extremo esto resulta fácil de comprender: Cuando una cierta gama sonora no llega a transmitirse en absoluto, no hay amplificación alguna que la pueda volver a hacer sonar. Por lo tanto, los límites de la gama transmitida constituyen un criterio esencial para calificar la calidad de un aparato de reproducción. De los aparatos de Alta Fidelidad cabe esperar que transmitan los graves hasta la octava de los contras, y las notas agudas hasta el límite de la perfección auditiva, es decir, hasta unos 16.000 Hertz (= vibraciones por segundo).

Finalmente, son prácticamente irreversibles las distorsiones «no lineales» (factor de distorsión no lineal, intermodulación, procesos transitorios iniciales y finales, etc.), y los ruidos producidos por los aparatos mismos (zumbidos, ruidos de baja frecuencia de origen mecánico, ruidos de fondo, etcétera).

Todos ellos constituyen adiciones ajenas a la mezcla sonora, que no obstante ser de origen distinto, son de naturaleza física totalmente idéntica a la del «sonido útil» propiamente dicho. Por tal motivo, por medios técnicos luego no hay modo alguno de separar lo que era la emisión sonora primitiva de lo que se ha agregado a ella. Por lo tanto, tampoco hay método de compensación que permita extraer las diversas y sucesivas adiciones para separarlas mediante filtros, sin atacar también la sustancia sonora primitiva.

Los ruidos frecuentemente se localizan en las zonas extremas de la gama sonora, a saber: Las irregularidades de marcha del tocadiscos y los parásitos en forma de zumbidos presentan su máxima intensidad a la frecuencia de la corriente alterna, que corresponde a un sonido muy grave; en cambio, el ruido de fondo que presentan los discos antiguos y gastados se compone principalmente de notas altas. Suprimiendo, pues, los extremos de la gama sonora, quedan eliminadas las interferencias que allí se producían.

Sin embargo, tal intervención necesariamente también redundaría en menoscabo de la fidelidad de la reproducción. Por tal motivo, únicamente se deciden los técnicos a esta intervención, si las interferencias son de tal intensidad que perjudican más al goce de la audición de lo que haría una pérdida de fidelidad de reproducción.

Son especialmente molestas para el oído humano aquellas distorsiones que no guardan relación interna alguna con el sonido original. Tales distorsiones surgen, por ejemplo, cuando al tallar los surcos de los discos se reduce en tal grado el espesor de los caballones entre los surcos que la punta grabadora los aparta y desplaza, con lo cual el surco tallado previamente queda deformado al ritmo del que le sigue.

Por lo tanto, el arte del ingeniero ha de lograr un funcionamiento totalmente neutro y sin timbre propio de los aparatos de reproducción sonora. Por su parte, el aficionado a la Alta Fidelidad deberá cuidar mucho de no dejarse seducir por el sonido propio aparentemente agradable (por ejemplo, un sonido «oscuro», «lleno» o también excesivamente «brillante») de un aparato de inferior calidad. Ha de tener presente dicho aficionado, que este timbre propio del aparato reproductor inexcusablemente se agregará a todo lo que dicho aparato emita, recubriendo el mundo multicolor del sonido instrumental con una capa de barniz que todo lo tiñe del mismo color.

A primera vista puede parecer una paradoja, pero luego al fijarse más se descubre el hecho lógicamente hermoso de que los aparatos son perfectos cuando ya no se aprecia su existencia.

## CINEISTAS:

Si necesitáis paisajes variados, jardines tranquilos, caballos y perros dóciles, para vuestro film **poético, fantástico, risueño, humorístico, experimental, documental, familiar o novelesco** (menos un dramón) os lo ofrece en sus preciosos inviernos, primaveras, veranos y otoños, el agradable ambiente del **Sant Bernat del Montseny**.



### PROGRAMA NACIONAL PARA LA UNICA 1971

Películas seleccionadas:

“**GUARANI**“, de Eugenio Anglada.

“**PIZARRA INFANTIL**“, de Arturo O'Neill y Domingo Arán

“**CICLE**“, de Juan Baca y Antonio Garriga.

“**360 MI AMOR**“, de Antonio Garriga y José Alberto Bori

“**HABITAT**“, de Juan Baca y Antonio Garriga.

# Antecedentes, más o menos históricos del cine (III)

JAIME FUENTES ALONSO

## IX. DERIVADOS DEL FENAQUISTICOPIO DE PLATEAU

Si en la tercera decena del siglo XIX, se conocía ya por los científicos la cámara oscura, y su hija directa la cámara fotográfica, la proyección de imágenes por medio de la linterna mágica, hacía suponer que el nacimiento del cinematógrafo, es decir, la proyección ante una pantalla de las imágenes animadas, sería cuestión de poco tiempo, pero aún quedaban muchos cabos sueltos que, poco a poco, fueron anudándose, no lográndose el resultado apetecido hasta la última década del mismo.

Así, a partir del 1832, fecha en que PLATEAU dio a conocer su FENAQUISTICOPIO, diferentes científicos presentaron diversas modificaciones del mismo, dándoles cada uno de ellos nombres diferentes.

El alemán SIMON VON STAMPER, patentó en 1833 uno al que llamó ESTROBOSCOPIO; el ZOOTROPO o DAELENDUM es un perfeccionamiento de la rueda de FARADAY, realizada por el inglés WILLIAM GEORGE HORNES que le dio forma cilíndrica, y la hacía girar horizontalmente, patentándola con dicho nombre en 1834.

El óptico JULES DUBOSQ, hacia 1850, empleó su ZOOTROPO o BIOSCOPIO, derivado del FENAQUISTICOPIO, utilizando 32 pares estereoscópicos, con la idea de mostrar la marcha y funcionamiento de una máquina y, en 1851, en unión de A. CALUDET, hace fotografías animadas aplicando la fotografía al FENAQUISTICOPIO de PLATEAU.

El austríaco FRANK VON UCHATIUS, en vista de que todos estos aparatos, FENAQUISTICOPIO, ESTROBOSCOPIO, ZOOTROPO, DAELENDUM y BIOSCOPIO, por muy ingeniosos que fueren, no podían ser utilizados por más de una persona cada vez, construyó, en 1853, un aparato que permitía la proyección ante un público, de dibujos animados, pues combinando un aparato similar a los de PLATEAU y STAMPER con una linterna mágica, logró proyectar las imágenes en movimiento en una pantalla.

El primer intento conocido de aplicar la fotografía a los estudios de la síntesis del movimiento, se debe a un inventor americano, COLEMAN SELLERS, que, en 1860, hizo una serie de fotografías que registraban los movimientos de sus hijos al clavar un clavo, y aplicando las fotografías a las paletas de una especie de hélice que, al girar, producía un efecto similar al logrado mediante el FENAQUISTICOPIO, y el ZOOTROPO. Este aparato tan ingenioso, al que su autor denominó KINETOSCOPIO o QUINEMATOSCOPIO, no fue nunca presentado al público.

En 1864, el Doctor L. DUCOS DE HAURON, patentó un aparato que no se llegó a construir, de fotografía animada, para tomar vistas y proyectarlas en sucesión rápida. Estaba compuesto con varios objetivos, pero como en esta época heroica de la fotografía, las emulsiones sensibles eran muy poco rápidas, ya que su sensibilidad era escasísima, no permitían la impresión o toma de instantáneas, con la rapidez requerida por imágenes en movimiento, por lo que estos ensayos no tuvieron éxito.

No cesaron por ello los intentos, y el 5 de febrero de 1870, fue presentado en la «American Academy of Music», el FASMATROSCOPIO, aparato inventado por FRANK VON UCHATIUS, basado en la idea de SELLERS, cuya única novedad consistía en la aplicación de la fotografía, pues utilizaba en él una serie de fotografías, estáticas, cada una de las cuales representaba, en distinta y sucesiva posición, una pareja bailando el vals. Montando en el aparato tres series iguales, logró una capacidad de proyección de dieciocho imágenes.

Los métodos de COLEMAN SELLERS y FRANK VON UCHATIUS permitieron una burda síntesis del movimiento mediante la fotografía, pero no resolvieron el problema del registro fotográfico del movimiento, ya que, en su época, la técnica fotográfica requería para cada fotografía un tiempo de exposición muy largo, lo que no permitía retratar las cosas, animales o personas, en movimiento, por lo que, para superar esa dificultad, se recurría al artificio de subdividir una determinada acción en una serie de posiciones sucesivas, esenciales, fotografiando luego a los sujetos perfectamente inmóviles, en cada una de esas posiciones.

## X. LA CRONOFOTOGRAFIA

Las investigaciones sobre la CRONOFOTOGRAFIA fueron una aportación esencial para el estudio de la solución del problema de la fotografía de objetos o animales en movimiento, y dieron como resultado la posibilidad del registro fotográfico de sujetos moviéndose, pues el astrónomo JANSEN, que intentaba obtener imágenes de los planetas, el biólogo MAREY, que analizaba el vuelo de los pájaros y el mecanismo de los movimientos humanos, y STANFORD, que invirtió una fortuna en el estudio de los movimientos de un caballo al galope, se sirvieron ya de la fotografía.

El Director del Observatorio Astronómico de Menden, PIERRE JULES JANSEN, astrónomo, químico y físico francés, ideó, en 1874, el REVOLVER FOTOGRAFICO, tomando con él, sobre la misma placa fotográfica, una serie de instantáneas del paso del planeta Venus sobre el Sol, de setenta en setenta segundos, con lo que la CRONOFOTOGRAFIA logró otro progreso.

El Gobernador de California, LEILAND STANFORD, adinerado americano, propietario de un establecimiento de doma caballar, estaba preocupado por el resultado de los dibujos que representaban las diferentes posiciones y posturas de los miembros de un caballo al trote y al galope, realizadas según los experimentos de MAREY (bastante antes del descubrimiento por éste del fusil fotográfico), que se realizaban utilizando una ampolla de caucho alojada en la concavidad de la herradura, y conectada con un largo tubo que terminaba unido a un lapicero movido por aire comprimido, y cada vez que uno de los cascos del caballo tocaba el suelo, el lápiz trazaba una raya sobre un rodillo de papel que el jinete llevaba en las manos.

La serie inscrita por cada lapicero tenía cierto parecido con las líneas desiguales y sucesivas del telegrafo Morse, y las posiciones reales del caballo se dibujaban seguidamente, a partir de esas cintas, que eran testigos indiscutibles. Como el hecho de que, el caballo, a pleno galope, dejara momentáneamente sobre un solo pie delantero, dejara perplejo a STANFORD, confió a JOHN ISAAC, ingeniero del ferrocarril Central Pacífico, el encargo de estudiar, mediante la fotografía, la marcha de un caballo al galope.

ISAAC, con este fin, ideó un conjunto de varios aparatos fotográficos, cuyos objetivos, accionados eléctricamente, permitirían tiempos de exposición muy breves, y, valiéndose de este conjunto, y ayudado por el fotógrafo de San Francisco, de origen inglés, EDWARD JAMES MUYBRIDGE, realizó una serie de experimentos que efectuaron en la granja que STANFORD poseía en Palo Alto, a orillas de la bahía de San Francisco, y en el Hipódromo de Sacramento. Para ello se instaló una pista bordeada por un lado con un largo chasis cubierto con una tela blanca y, en el otro, un cobertizo que albergaba una batería, primero de doce y después de veinticuatro, aparatos fotográficos, colocados a distancias regulares unos de otros, cuyos objetivos, muy luminosos, tenían el obturador cerrado cada uno por un electroimán. A través de la pista se habían tendido hilos poco resistentes, unidos a los electroimanes. Así, cuando el caballo, en su carrera, los rompía, saltaban los obturadores, retratándose a sí mismo, se obtenían doce, y luego veinticuatro, fotografías que reproducían nitidamente cada una de las fases de los movimientos realizados por el caballo en su galopar.

Las fotografías obtenidas por ese medio confirmaron las cronofotografías de MAREY, y al ser publicados estos trabajos por STANFORD hicieron el efecto de una bomba, no sólo entre los fisiólogos, sino principalmente entre pintores y escultores.

Estas experiencias, que fueron realizadas entre los años 1873 y 1877, lograron demostrar fotográficamente que las cuatro patas de un caballo al galope abandonaban el suelo simultáneamente.

Aún quedaban otros problemas que resolver, tardándose casi veinte años en lograrlo, según veremos en los próximos artículos.

# **DIFUSIÓN CINEÍSTA AMATEUR**

## DIVULGACION CINE AMATEUR

En Igualada, y en el Salón de Fiestas del Club Natación, tuvo lugar su 4.ª Sesión de Divulgación del Cine Amateur organizado por Cine Foto Solé con la colaboración de la Unión Cinematográfica Amateur Igualadina, a cargo de los cineastas barceloneses D. Enrique Sabaté y D. Felipe Sagués, terminándose la velada con un animado coloquio ante el numeroso público asistente.

## EL CINE AMATEUR EN MADRID

Aunque quisiera mencionar otras actividades cinematográficas de los amateurs madrileños, distintas de las que se realizan en los locales de Puente Cultural, o de las organizadas en otros por este Club de Turismo Social, no podría hacerlo.

Desaparecidas, al parecer definitivamente, tanto las proyecciones de Cine Club 8, y las que, seguidas o precedidas de coloquios tenían lugar en el Aula de Cinematografía Vocacional, y sin resurgir del todo las de la Real Sociedad Fotográfica, lo único que queda es: las proyecciones semanales de los Viernes de Puente Cultural, el Cursillo de Cine Amateur organizado por el mismo, que este año ha tenido lugar en los Salones de Tiempo Libre, y los Concursillos de tipo social, así como las proyecciones de diversos Clubs de Provincias en Puente Cultural.

El último Concursillo Social de Puente Cultural, que lleva ya el número XV de los organizados, y último también de este ciclo de 1970-1971, era de tema LIBRE, habiéndose presentado solamente cinco películas, las cuales fueron clasificadas por el Jurado, en el siguiente orden:

- 1.ª «C'est Paris», de D. José Ral Blanch.
- 2.ª «Viajes por Europa. Estocolmo», de D. Antonio Alcácer Martín.
- 3.ª «Centenario», de la Srta. Teresa Fernández de Córdoba.
- 4.ª y 5.ª, ya que ambas obtuvieron la misma puntuación, «Enlace matrimonial», de Vicente Morgado Llobart, y «En la Albufera», de Luis Rodríguez de Rivera.

La clasificación general de este período quedó como sigue:

- 1.º José Ral Blanch (tres películas).
- 2.º Vicente Morgado Llobart (tres películas).
- 3.º Luis Rodríguez de Rivera (tres películas).
- 4.º Antonio Alcácer Martín (dos películas).

5.º Teresa Fernández de Córdoba (dos películas).

6.º Carlos Meseguir Guillamón (una película).

7.º Ramón Rus Flores (una película).

8.º Rafael Romero Urbistondo (una película),

y 9.º Valentín Nieves (una película).

El haber dejado de concursar a alguno o a algunos de los tres Concursillos que cada año se celebran, hace que muy buenos cineastas, como Carlos Meseguir Guillamón y Ramón Rus Flores, quedasen clasificados en lugar muy inferior al que les hubiera correspondido si hubieran participado también en los otros concursos.

El lunes 19 de abril, y en programación extraordinaria, tuvo lugar la proyección de las películas remitidas de entre las galardonadas en la competición **VI Trofeo Mans**, tales como «Cimas», de Angel Lerma, Primer Premio de Reportaje y Montañismo; «Tabú», de Francisco J. Valiente, Primer Premio Fantasía; «Horas insólitas», de Enrique Montón, Premio del Ministerio de Información y Turismo, y «The Visitor», de Peter Philips, Premio «Fantastik 70».

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA MONTAGNE, photo, cinèma amateur

En Francia, y en la bella estación alpina d'ALLOS (Haute-Provence) se proyectarán las obras de tema montañoso del Festival, mañana, tarde y noche de los días 9 y 10 de julio de 1971 (el día 8 por la tarde inauguración, y el domingo 11, excursión a la montaña y cena de clausura).

Las obras deberán mandarse antes del día 15 de junio, donde un comité de pre-selección juzgará las mismas, dirigidas a Mr. le Dr. Ducoer, 14 rue d'Alsace-Lorraine (06 Nice, France), siendo los derechos de inscripción gratuitos a los residentes fuera de Francia. Las fotos deben ser en blanco y negro 30 x 40. Idem en color y diapositivas. En films amateurs en 8 mm., Super 8 y 16 mm.

Se anuncia para todos nuestros asociados y amigos aficionados a la montaña que quieran disfrutar visionando las obras y gozando de un ambiente excursionista. Para reglamento, fichas, etc., en la sección de cinema del CEC.

## XIX CONCURSO DE CINE AMATEUR, FIESTAS DE PRIMAVERA AYUNTAMIENTO DE MURCIA

### PREMIO EXTRAORDINARIO:

Título: «Plastik».

Autor: Francisco J. Valiente Ros.

recopila:  
enrique sabaté

### TROFEOS DE HONOR:

Título: «Frontera de paz».

Autor: Antonio Martínez Bernal.

Título: «Réquiem por un carguero».

Autor: Antonio Medina.

Título: «La Chanca».

Autor: P. Sánchez Borreguero.

### MEDALLAS DE PLATA:

Título: «Diálogos para una horca».

Autor: Rafael Marcó.

Título: «Viaje de ilusión».

Autor: Florentino González.

Título: «El pájaro».

Autor: A. Medina Nicolás.

### MEDALLAS DE COBRE:

Título: «Cualquier tarde».

Autor: Agustín Bascuas.

Título: «Un matí amb bicicleta».

Autor: Toni Morera.

Título: «El último abemcerraje».

Autor: Andrés Santamaría.

Título: «El hermano pájaro».

Autor: José Jiménez.

Título: «Costa de la calma».

Autor: Antonio Martínez Bernal.

Título: «Safari».

Autor: José Belda.

Título: «Nueva Babel».

Autor: Florentino González.

Título: «El niño y el ciego».

Autor: P. Sánchez Borreguero.

## XV CONCURSO DEL CLUB DE CINE AMATEUR, GENERO LIBRE PUENTE CULTURAL

En Madrid, a veintiséis de marzo de mil novecientos setenta y uno, en el domicilio social, se reúne el jurado calificador, el cual lo forman: D. Jaime Fuentes Alonso, D. Isidoro López López, D. Ramón Rus Flores y D. José de Marcos, como Secretario sin voto, para calificar las siguientes películas presentadas al mismo.

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

1.ª 57,66 puntos.

Título: «C'est Paris».

Autor: D. José Ral Blanch.

2.ª 44,33 puntos.

Título: «Viajes por Europa. Estocolmo».

Autor: D. Antonio Alcácer Martín.

3.ª 42,00 puntos.

Título: «Centenario».

Autor: Srta. Teresa Fernández de Córdoba.

4.ª-5.ª 36,33 puntos.

Título: «Enlace matrimonial».

Autor: D. Vicente Morgado Llobart.

4.ª-5.ª 36,33 puntos.

Título: «En la Albufera».

Autor: D. Luis Rodríguez de Rivera.

# Canon:

presenta la nueva cámara

## AUTO ZOOM 518 SV

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



Información y venta en todos  
los establecimientos del ramo

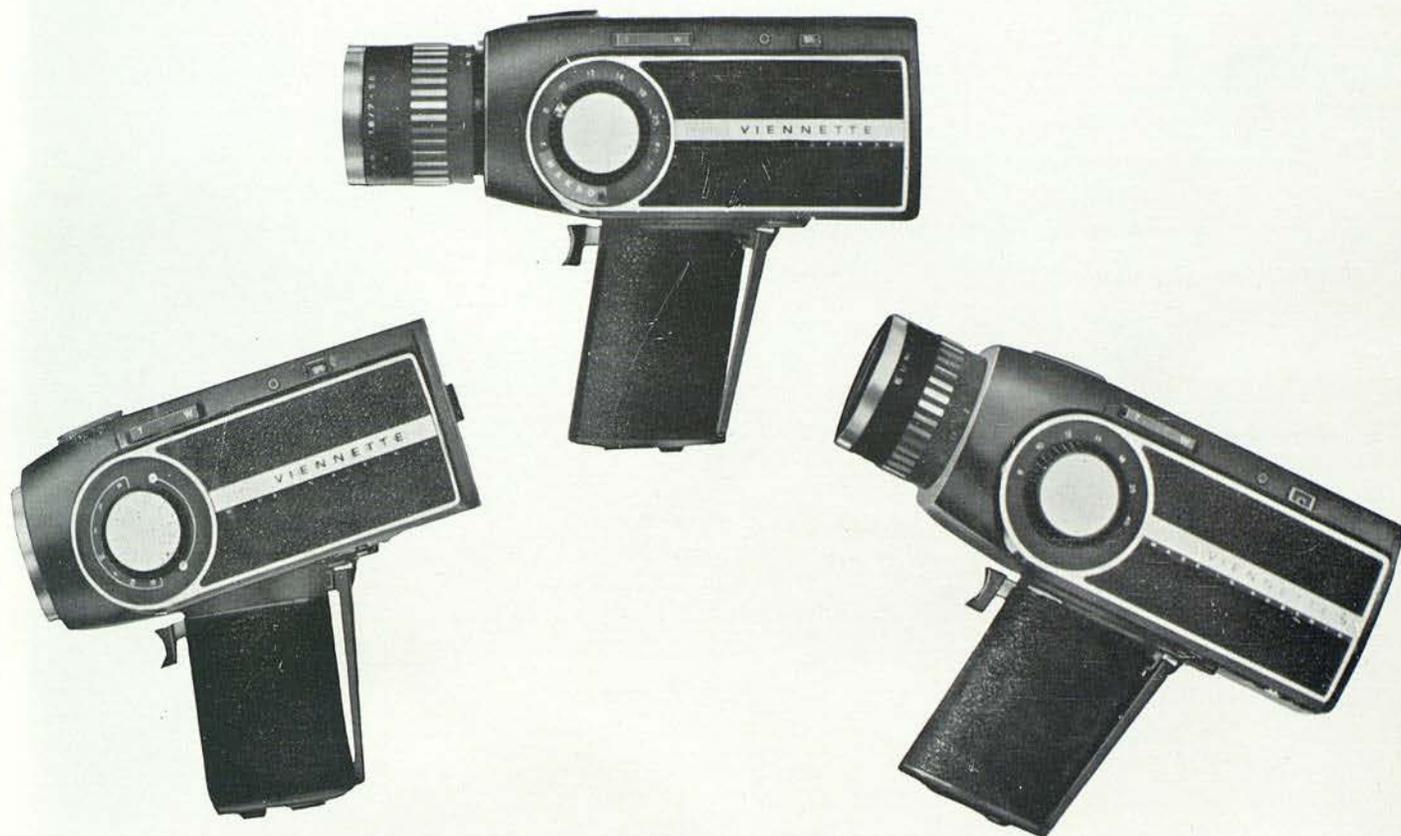
Al comprar su CANON  
exija la tarjeta de garantía

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

**FilmoTeca**  
de Catalunya

# VIENNETTE 3-8-5

EL MODERNO PROGRAMA DE TOMAVISTAS 1971



VIENNETTE 3, el tomavistas sin problemas

VIENNETTE 5, el tomavistas con múltiples posibilidades técnicas

VIENNETTE 8, el tomavistas con máximo zoom

ES UN EXITO FILMAR CON eumig

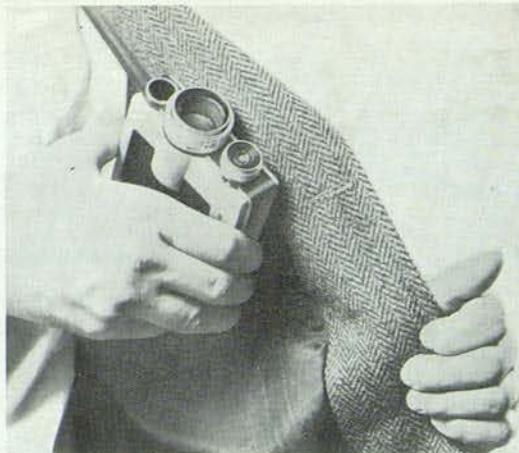
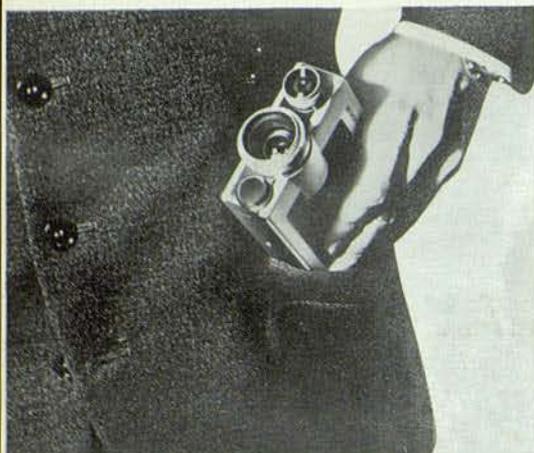
**videosonic**  
SOCIEDAD ANONIMA

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO DE

**eumig**

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

**FilmoTeca**  
de Catalunya



No se le ve... hasta que Vd. filma

# El más pequeño tomavistas Super 8 reflex del mundo.



Ya existe un tomavistas reflex para el formato Super 8, que es más pequeño y apenas más grueso que un billetero. Por tanto, cabe en todos los bolsillos. Y tiene además gobierno totalmente automático de la exposición, un visor reflex grande y claro, enfoque a distancias próximas y lejanas, sistema de disparo eléctrico por Sensor y un objetivo zoom luminoso: Es el tomavistas Microflex Sensor de Agfa-Gevaert. La entrada al mundo excitante del cinema. Sin problemas en su manejo, inmediatamente lista para su utilización. Infórmese. Su proveedor fotográfico se lo mostrará.

AGFA-GEVAERT

FilmoTeca  
de Catalunya