

Cine experimental

Título:
Bibliografía

Autor/es:
Fernández Cuenca, Carlos; F. J. E.

Citar como:
Fernández Cuenca, C.; F. J. E. (1945). Bibliografía. Cine experimental.
(5):306-308.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42655>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Buen film *El fantasma y doña Juanita*. En la misma línea de *Huella de luz*, supera a ésta por cuanto representa como solución clara de problemas técnicos más complejos; no así en lo referente al contenido, en aquella película más unitario, y, por tanto, más emotivo. Une a ambas obras otro común denominador: el psíquico-lírico de la suplantación de la personalidad, rico recurso emocional de todos los tiempos, por lo visto, muy del agrado de Rafael Gil.

Buen film *El fantasma y doña Juanita*, a pesar de los inconvenientes señalados al hablar del tema y su adaptación. Excelente nueva prueba del talento constructivo de su realizador, quien manifiesta en él, una vez más, sus preferen-

cias por determinadas tendencias cinematográficas universales—el circo y sus personajes, por ejemplo, son el mismo circo y los mismos personajes de *Barnán*, *Sangre de circo* y otras películas semejantes—, y la agudeza de su sensibilidad dramática—la escena amorosa, durante los fuegos artificiales, sordos los protagonistas al mundo exterior; el entierro del *clown*; la interpretación musical del «Sueño de amor», en la Alameda... Cultive Gil esta agudeza y desdeñe sus preferencias de antiguo enamorado del cine. Muéstrase en lo por venir tal y como es, en su entera dimensión poética. La cinematografía española saldrá ganando con ello.

CARLOS SERRANO DE OSMA

BIBLIOGRAFIA

«Para comprender el Cine», por José María de Martín.—Editorial Dolmen. Barcelona, 1944.

Una de las desdichas mayores que al cine acosan es la superabundancia de improvisados comentaristas. A nadie que carezca de un elemental conocimiento técnico se le ocurrirá hablar, y menos aún escribir, sobre problemas de ingeniería, de medicina o de ciencia económica; en cambio, basta con haber visto media docena de películas y disponer de unos cuantos recortes de periódicos, casi siempre franceses, para sentar cátedra de dogmatismo cinematográfico. Con ser tan joven el cine, la antología de disparates que acerca de él se han impreso llenaría gruesos volúmenes.

Uno de los ejemplos más recientes y desoladores de audacísima improvisación nos lo ofrece el libro de D. José María de Martín titulado *Para comprender el Cine*, que sigue en orden editorial a un excelente tratadito *Para comprender la Literatura*, de Carlos Soldevila. En su petulante declaración inicial dice el señor De Martín, y aquí radica la mayor gravedad del caso, que su obra va dedicada «a los profanos del cine». Y añade que «sirve, o pretende servir, para darse

cuenta del cine». Pero todos sabemos, desde que leímos en la adolescencia las admirables páginas que contienen las reglas y consejos de Ramón y Cajal sobre investigación científica, que pocas cosas hay tan dañinas como la desorientación en los comienzos de cualquier preparación técnica. Quien lea el libro del señor De Martín en absoluta ignorancia de cuanto al cine atañe, quedará sumido en un mar de confusiones, y apenas trate de ampliar sus conocimientos acudiendo a fuentes más amplias y seguras—como las que, en cándida relación bibliográfica, figuran al final del tomo—, sus confusiones se harán mucho más densas y peligrosas. Entre tanta contradicción como encontrará entre lo que el señor De Martín le dice y lo que está al alcance de todos en cualquier texto solvente, no sabrá a quién hacer caso. Pues el lector de buena fe se resiste a admitir que quien escribe y publica un libro carezca de la mínima autoridad suficiente para hacerlo.

Tiene el trabajo del señor De Martín una parte que pudiéramos llamar—por llamarla de algún modo—doctrinal; el resto pretende ser de iniciación histórica. Las apreciaciones personales del autor son por demás curiosas; la insigne

Sarah Bernhardt—cuyo nombre y apellido ortografía caprichosamente—es para él, a pesar de su esbeltez clásica, una «*adama bien conocida y mejor nutrida*» (página 83), y otra actriz eminente, Elisabeth Bergner, la resulta (pág. 161) una «*anciana venerable*», a pesar de que tiene cuarenta y cuatro años. El cine de Georges Méliès le parece (página 127) «*de lo más teatral y deficientísimo*», con lo cual demuestra bien a las claras que no tiene la menor idea de quién fué Méliès ni de lo que hizo: nada menos—y en ello coinciden todos los historiadores serios—que crear el verdadero arte cinematográfico. Más adelante (página 137) afirma con toda tranquilidad que *Varieté*, la extraordinaria realización de E. A. Dupont, «*no tiene nada nuevo; Dupont no hizo más que aprovechar aciertos ajenos*». En seguida (páginas 145-46) completa su brillante demostración de personalidad despachando la cinta *Tabú*, culminación del genio de Murnau, con este solo adjetivo: «*mediocre*». Y para defender su opinión de que los colores de *Lo que el viento se llevó* no son mejores que los de *La feria de la vanidad* («*de las vanidades*» escribe él), suelta este bonito ex abrupto: «*quien diga lo contrario, no es veraz*».

¡Veracidad en el libro del señor De Martín! ¿Se puede hablar de tal cosa cuando los errores se suceden atropelladamente? ¿Es veracidad atribuir (página 139) a Erik (*sic*) Pommer la realización de *I. F. 1 no contesta*, que es de Karl Harlt? ¿O dar (página 150) *Sequoia*, dirigida por Chester M. Franklin, como de W. S. Van Dyke, y *Cabiria*, de Piero Fosco, como de Enrico Guazzoni (página 166)? La relación sería interminable. Se insiste (página 53) en el viejo tópico, cuyo error está desde hace tiempo de sobra demostrado, de atribuir a Griffith la invención del primer plano; se dice (página 129) que *Yo acuso*, de Abel Gance, fué un film «*en colores*» y que *Abraham Lincoln* (página 143), del ya nombrado Griffith, era una versión sonora de *El nacimiento de una nación*, y que (página 138) los films de Von Stroheim «*quedarán como películas clásicas del cinema europeo*»... Y se hace el sensacional descubrimiento (página 13) de que la famosa cinta patriótica americano de propaganda de la guerra contra España de 1897 fué realizada nada menos que por el «*Dr. Morse Buildig*», tomando como nombre y apellido, al cual generosamente se le cuelga un soberbio doctorado, la denominación del edificio—pues eso significa Morse Building: Edificio Morse—en cuya terraza tenían su estudio de di-

bujantes Albert Smith y J. Stuart Blackton, autores del film en cuestión, cuyo título auténtico tampoco es el que cita el señor De Martín.

Si fuésemos a recoger todos o siquiera una parte numerosa de los errores en que el libro es pasmosamente pródigo, necesitaríamos un espacio de que no disponemos. Tales errores, que inundan el texto, llegan también a las fotografías que constituyen su apéndice ilustrativo: se da como de Pabst *Sin novedad en el frente*, que es de Lewis Milestone; se ofrece como «*un primitivo Chaplin*» una de las fotos más característicamente ambientales de *La quimera del oro*, y como escena de *Muchachas de uniforme* se incluye una que no es de tal film, sino de *La segunda juventud*, de Carl Froelich. En cuanto a los títulos de películas citadas, ¡pobre de quien por ellos se guíe! *La última orden* y *La ley del hampa*, de Josef von Sternber, son, respectivamente (página 146) *Crepúsculo de gloria* y *Noches de Chicago*; *Juicio de Dios*, de Viktor Sjostrom, se convierte (página 168) en *La prueba del fuego*, por obra y gracia de las referencias francesas; *Las dos tormentas*, de Griffith, es (página 143) *Camino del Este*, traducción literal del título inglés, y *El signo de la muerte*, de Feyder, es (página 132) *La gran jugada*, también traducción de su rótulo original.

Tan abundante botonadura de muestra, que es mínima selección de errores garrafales, sólo se refiere a la parte histórica del libro. Pues si hubiésemos de analizar los conceptos estéticos y técnicos que forman la parte doctrinal, no acabaríamos nunca. Y con lo dicho basta para prevenir a los lectores que de buena fe creyeran encontrar en el luminoso trabajo del señor De Martín auténticas luces *Para comprender el Cine*. Mal puede servir de guía quien todavía no ha empezado siquiera a comprender lo que pretende que comprendan los demás.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA

«**Principii fondamentali di Elettroacustica teorica ed applicata**». Dott. Corrado Crescini.—Hoepli, 1939.

La electroacústica es una rama de la física cuyo estudio metódico data de pocos años, impulsado por la necesidad práctica de obtener buenos rendimientos sonoros en locales de grandes dimensiones.

A la cabeza de los estudios acústicos, de los cuales la electroacústica es un capítulo, van los americanos. En el vasto y bien instalado laboratorio de la Sociedad de Electricidad del Norte de América, la acústica ha encontrado un campo apto para desarrollarse. En pocos años ha tomado cuerpo y doctrina una nueva técnica en la que se encuadran en leyes todos los fenómenos más importantes percibidos por el oído. Al fluir rápido e intenso de los estudios sucede, naturalmente, un proceso simultáneo de divulgación, por lo que puede decirse que es en los Estados Unidos donde existe la más completa literatura contemporánea en materia acústica.

En el libro italiano *Principii fondamentali di Elettroacustica teorica ed applicata* se recogen todos los problemas relacionados con la energía sonora, sus leyes de propagación, así como los sistemas mecánicos y eléctricos que forman parte de las instalaciones acústicas. Su desarrollo, realizado con rigor matemático y con gran claridad de exposición, se presta a ser comprendido aun por aquellos que tienen poca simpatía por las fórmulas matemáticas; naturalmente que en un libro propiamente técnico no puede prescindirse de las fórmulas, que con su concreción característica sirven para dar una idea exacta del fenómeno que se estudia.

Son dignos de destacarse los capítulos dedicados a la acústica fisiológica, al registro de sonido y a las instalaciones sonoras.

Como reparo puede atribuírsele la falta de proporción entre la parte teórica y la práctica, reparo fácilmente disculpable, teniendo en cuenta la gran claridad de exposición con que está redactado todo el libro.

Completamos esta breve reseña con la siguiente bibliografía, que creemos será de interés para los estudiosos:

- Bagenal e Wood: *Planning for good Acoustic*.—Matheuen, 1931.
 Colino López (A.): *Curso de Radioelectricidad*.—Dossat, 1944.
 Crandall (J.): *Vibrating Systems and Sound*.—D. Van Nostrand.
 Eggert (I.) y Schmidt (R.): *Einführung in die Tenphotografie*.—Leipzig, 1932.
 Fletcher (H.): *Speech and Hearing*.
 Geiger (H.) y Scheel (K.): *Handbuch der Physik. I. Akustik*. 1927.
 Kennelly: *Electreal Vibration Instruments*.—Mc Millan.
 Knudsen (V. O.): *Architectural Acoustic*.—Jhon Wiley & Son, 1932.
 Lachlan (Mc N. W.): *Loudspeakers*.—Oxford.
 Lamb (H.): *The Dynamical Theory of Sound*.—Harnold.
 Marchesi Cappai (C.): *Acustica nell' Architettura*.—Hoepli, 1935.
 Miller (C.): *The Science of Musical Sounds*.—Mc Millan.
 Olson (H. F.) y Massa (F.): *Applied Acoustic*.—Blackiston.
 Rayleigh (Lord J. W. S.): *Theory of Sound*.—Mc Millan.
 Sabine (P. E.): *Acoustic and Architecture*.—Mc Graw Hill, 1932.
 Sabine (W. C.): *Collected Papers in Acoustic*.—Harward University Press—Cabrige Mass.
 Shea: *Transmission Networks and Wave Filters*.—D. Van Nostrand.
 Stewart (G. W.) y Lindsay (R. B.): *Acoustisc*.—D. Van Nostrand.
 Voigt (W.): *Lehrbuch der Kristallphysik*.—Deipzig, 1910.
 Watson (F. R.): *Acoustic of Building*.—Jhon Wiley & Son, 1923.
 Wilson (B. P.) y Webb (G. W.): *Modern Gramophones and Electrical Reproducers*.—London, 1929.
 Wood (A. B.): *Sound*.—Bell.
 Wykoff (R. W. G.): *The Structure of Crystals*.

F. J. E.

NUESTRA PORTADA. "Intolerancia", de Griffith.

Era en 1916. Hacía escasamente un año que se había fundado el «Triangle». Bajo el triple signo de Griffith, Ince y Sennett surgía a la industria del cine una de las casas que más contribuirían al nacimiento de un cinema independiente. Intolerancia es uno de los films de este tiempo. Fué una de las películas más caras de su época. Una sola escena—la del Rey Baltasar—exigió para su realización un desembolso de 200.000 dólares. El presupuesto general ascendió a cerca de 2.000.000. En total se rodaron 100.000 metros de negativo. Era Intolerancia, con Civilización, de Ince, y El nacimiento de una nación, del propio Griffith, una de las primeras películas donde se intentaba un tema serio y ambicioso. En el film se iniciaron como artistas figuras luego famosas: Lilian y Dorothy Ghis, Constance Talmadge, Mae Mars, Bessie Love, Sam de Grasse, Eric von Stroheim, Mirian C. Cooper. Intolerancia fué una aventura. Esuvo a punto de causar la ruina de su entidad financiera. Y no fué así, gracias al genio de Griffith.