
Artículos de Artes, Cine Y Teatro Dispersos

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9024

Título: Artículos de Artes, Cine Y Teatro Dispersos

Autor: Horacio Quiroga

Etiquetas: Artículo, Crónica, Compilación

Editor: Brian

Fecha de creación: 27 de julio de 2026

Fecha de modificación: 27 de julio de 2026

Edita **textos.info**

Maison Carrée

c/ des Ramal, 48

07730 Alayor - Menorca

Islas Baleares

España

Más textos disponibles en <http://www.textos.info>

El Arte Salvaje

El primer hombre que, descontento de la forma insípida del cacharro en que bebía, quiso embellecerlo, creó una obra de arte. Con seguridad aquel nuevo cacharro no tenía nada de lo que miles o millones de años después conceptuamos artístico: el salvaje remedaba lo que veía: hombre, animal, planta. Remedo inmensamente tosco, pero que encerraba una virtud extraordinaria como obra de arte: respondía dicha obra, exactamente, a la concepción que de lo bello nacía en el espeso cráneo primitivo. Daba el salvaje, en ese esfuerzo de alma rudimentaria, cuanto había en él. No tenía la menor idea de que lo que él estaba haciendo pudiera no ser bello, pues no conocía otro modo de embellecer. Era su cacharro, pues, una obra sincera.

Y si esta cualidad es el corazón hecho arte de las grandes obras civilizadas, de ella también proviene el encanto de esos vasos, estatuillas, dibujos y tejidos primitivos.

Muchísimo más tarde, casi en nuestros días, un poeta de vuelo ha condensado en un verso la esencia y el por qué de la real obra de arte:

Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre.

El vaso propio —modo personal de sentir, ver y reaccionar— es el único en este mundo capaz de guardar y verter esa infantil y fecunda savia que en la vida y el arte se llaman Sinceridad.

Alguna vez hemos visto resaltar esta evidencia ante la infructuosa preocupación actual de resucitar el arte primitivo: decorados, alfarería y tejidos de una época o de unos seres profundamente incultos. La empresa es dolorosa, por esta simple razón: lo que constituye el encanto del cacharro salvaje —ingenuidad del alma oscura que lo creó— es precisamente lo que falta en el artista ultra-civilizado que la remeda. El salvaje obró en un solo sentido, pues ignoraba otro; el artista de hoy elige ese sentido, entre los mil caminos que conoce. Lo que en el uno es espontaneidad adorable, responde en el otro a dubitación, tanteo,

amargura, desencanto de las rutas exploradas. Llega al amor de la figurita ingenua, por fatiga de la figurita super refinada. Y si esta desorientación de artista supone ductilidad de alma para sentir un decorado cuaternario, no lo faculta de igual modo para crearlo. Porque esta creación es en él un camino elegido, cuando en el artista primitivo era el único.

No es imposible que en un ceramista de nuestros días anime una sensibilidad salvaje: inmensas frescura y espontaneidad artísticas para ver y sentir por primera vez; pero el fenómeno es demasiado raro para hallarlo en la primera exposición, y para no desconfiar de la mayoría de los decorados pseudo-toscas, cuya primitividad de alma es una simple manifestación de decadencia.

El principiante —podrá decirse— el artista inculto, se hallan, pues, en tales condiciones de sensibilidad impoluta. No es así; en las razas desde largo tiempo civilizadas, la herencia, por insensible que aparezca, nos niega esa frescura primordial. El neófito —escritor, pintor, escultor— paga a despecho suyo la fatiga artística de un próximo o remoto antecesor.

Al Margen De La Pintura

Xul Solar

El título que antecede nada tiene de ofensivo. Expresa exactamente la posición en que se coloca este autor con sus trabajos, tan distantes de la pintura clásica, como las presentes líneas de la crítica de arte.

Xul Solar no cree, sin duda, que la finalidad de la pintura sea —en el por lo menos— representar la realidad del mundo visible. Busca otro destino para su arte, y sospecha hallarla en sus obras. Perfecto. Es un modo de sentir, que incumbe únicamente a su responsabilidad de creador.

La pintura de imaginación, como la literatura de ídem, sólo requiere para su noble ejercicio una virtud intrínseca, fuera de la cual todo es vanidad: imaginación. Voilà. Allí está el secreto. Si el que cultiva aquel género la posee en vivo grado, puede seguir en arte las rutas más extraordinarias: Siempre saldrá airosamente del paso.

Las teorías de Xul Solar —dado que las tenga— sobre la pintura, la Gran China y el orbe entero, no prestan por sí solas valor alguno a sus obras. Las dos calidades de estas: frescura y gracia, tienen un origen más alto. Proviene del creador mismo, de la frescura y la gracia de su imaginación. Pues Xul Solar y sus obras ofrecen entre nosotros el bien peregrino caso de una identidad perfecta. Él y su arte son una sola y misma cosa.

“Jazz-Band” Latina

En pos de la oda con que a comienzos de la guerra mundial Rudyard Kipling cantó las esperanzas de fusión de Inglaterra y Francia ante la barbarie que representaba el imperio germánico —ha llegado por fin la hora, dijéronse los ingleses, de que esa raza decrepita asimile de nosotros fuerzas vitales. —Este es el momento, repitieron los franceses, de refrescar con una gota salvaje nuestra sangre supercivilizada.

Francia, bien se sabe, no necesitaba energías guerreras, pues el valor ha sido siempre patrimonio de las razas en decadencia. Hacíanle falta ideales más frescos, más próximos, más serios, como la vida cotidiana que marcha a nuestro lado. La ciencia gala no merecía sino elogios. La inteligencia, como el valor, permanecían incólumes.

No pasaba lo mismo con el espíritu, cuya expresión práctica, por decirlo así, se resuelve en la comprensión de la vida, y cuya parte lírica se expande en alas del arte.

Imputábase al arte latino su caducidad, manifiesta en su retorno a lo infantil, para la escultura y la pintura; en su culto por lo "épatant", para la música; y en su exotismo de cromo, para la literatura. Poseíase la obsesión del arte, y a él se ajustaban los principios de la existencia, del honor, de la felicidad, y de los siete pecados capitales. Fenómeno poco raro, en suma, si se considera que en la declinación de las razas el sentimiento de la vida al corromperse se descompone en arte.

La guerra prosiguió y concluyó. Contra lo esperado, no se asentó sobre la tierra latina la nube de fe regeneradora que amenazaba invadir desde los primeros días de lucha. El honor de los pueblos chicos no se salvó, ni la decadencia fue contenida, ni la libertad se vió libre.

Pero en medio de la orgía de la raza con que los nuevos ricos y los nuevos filósofos de la espada —ideología de cangrejo que la guerra fraguó sobre diez millones de cabezas trucas,— una sola gota de sangre regeneradora, bárbara y salvaje, persistió sin secarse sobre la senecta

tierra latina. Esta gota fué la "Jazz-band".

La "Jazz-band" no es música. Por no haberlo comprendido así, se ha lanzado sobre la pobre "Jazz" los espectros vengadores de Beethoven, Wágner y aun Debussy... Pero si no es música, es algo mucho más importante: es un tónico del alma, un estimulante de la vida tal cual es, de la alegría simple de ser y estar, y a un millón de leguas, por tanto, de la excitación artística, malsana cuando se vive exclusivamente de ella, como es la excepción, y mezquina e idiota cuando se la simula, como es lo normal en el novecientos noventa y nueve por mil de los casos.

Pero, simulándola o no, la raza latina paga tal tributo al arte que ha debido recurrir a su porvenir mismo para oblarlo. Pasado un límite que en las razas como en los individuos no puede salvarse sin peligro, el arte puede vivir aun de nombre, pero a costa de la sinceridad natal. Las gentes que no pueden ya gustar de la Naturaleza sino en las decoraciones de teatro; los que sólo hallan las armonías de color en los cuadros; los que corren a arrojarse ante una quena escuchada en un salón, y los que se pasan de goce ante el estilo literario, todos los que han sobrepasado los límites de la sobriedad mental, como se sobrepasa la satisfacción de vivir por medio de un alcaloide, todas esas gentes están viciadas de arteísmo.

No sabemos si en Estados Unidos, patria de la "jazz-band", se creyó nunca que ese gesticulante e híbrido producto de música y hombre, fuera cosa distinta de lo que es. Probablemente, no. De los negros, los yankis asimilaron a su lucha, a jornal, ese sano excitante a la risa, al salto y al olvido. Así, mientras las razas rubias y prosaicas comprendían que en las notas musicales puede haber tantos elementos de vida como de arte, las razas morenas y poéticas proseguían simulando arte en los más ligeros aires musicales, con canciones galantes y patrióticas, en el norte, y lloriqueos filosóficos en el sur.

De todo, incluso de la sencilla satisfacción de sentirse alegre, la raza morena ha sentido la obsesión de hacer arte, y desvía todas sus fuerzas en ese sentido. Tal cultura concluye por matar al arte mismo. Es sabido que en Francia no hay persona que no sepa escribir bien, con soltura y elegancia. Todas las cartas, sin embargo, provengan de un escritor o de una alumna, se parecen; todas beben en la misma fuente y tienen igual fin de expresión. Este culto a la expresión, dicho estilo, vale decir la frase falseada, ribeteada, anodina y cobarde, es el primer oficio de esa liturgia de decadencia.

Durante un instante pudo creerse que el amor al infantilismo negro en pintura y cerámica era una simple manifestación de buen humor en sangre rejuvenecida. Pero no; con la fatal manía de la raza, se observó, se analizó, se proclamó y se adoptó como arte íntimo lo que no era sino un elemento decorativo muy fresco y muy alegre; pero nada más que eso.

De acuerdo con la misma línea maníaca, se adaptó a la orquesta la máquina de escribir, por considerar que su golpeteo expresaba musicalmente toda el alma urbana.

Simulación o no de arte (y otra vez volvemos a este tic de la raza), arte negro y nueva emoción musical, prueban la debilidad de aquélla para sentir cuánto la vida actual, como las anteriores en su momento, tiene de eterno, nuevo y fresco.

Teatro

En el terreno dramático, las pasiones sociales, con su red de esfuerzos, intrigas y heroísmos ocupan un lugar prominente en la escena. Se ha tratado de imbuir en la mente del espectador la verdad de una ficción. Se transporta al teatro, concisamente detallada, una ilíada cualquiera, nacida y cantada en la sociedad, una odisea de contrastes, de ternura y de voluntades. El drama que anoche ha representado la Compañía del Sr. Cordero va directamente dirigido a la pasión religiosa. El tema es el primer acto del Cristianismo, y desfilan por él las alocuciones, la sentencia y la crucifixión de Jesucristo.

Apenas levantado el telón, una sentida y bíblica nostalgia comienza a apoderarse del espíritu. La visión de una vestidura patriarcal, arrancada a veinte siglos; los muros de Jerusalén, bosquejada a lo lejos despiertan un vago aroma de paraíso perdido, de gloria desterrada, sobre la que se cierne el recuerdo de la ciudad predestinada y fatal, llena de martirios y de aventuras religiosas.

Sobre el conjunto de apóstoles, soldados e ilusionistas, sobresale la figura de Jesús, abstracta y misteriosa como un ideal.

La serenidad del semblante y el puro misticismo de la mirada dan al profundo moralista la precisión de los que encarnan rígidamente una idea trascendental y que han sentido, como un soplo divino, en la austeridad de sus concepciones.

El Sr. Cordero ha interpretado con mucho acierto el carácter del Nazareno. Ha logrado mantener durante toda la obra el gesto, las actitudes y la tranquilidad de Jesús. Sus ademanes de iluminado han sido claros y nobles; y, a no ser por una declamación pobre y falta de sentimiento, hubiera ahondado firmemente la visión.

En la agonía ha sentido con verdad. La última sacudida y el último acceso de disnea han sido vigorosos, y su mirada ha expresado el asombro, el desgarramiento y la clarividencia de los que van a morir.

Una lejana audición de música religiosa precisaba la agonía, y un grupo de personas arrodilladas, clamando en sollozos de protesta, afirmaban el martirio

El descendimiento ha sido llevado a cabo con sencillez. En este cuadro se nota un estudio más profundo de las actitudes y de los movimientos. La tradición vive en esa muda y llorada escena, y el cuerpo abandonado de Jesús cae entre los brazos de María, en tanto que la música prosigue su melancólica despedida.

La figura severa y erróneamente juzgada de Poncio Pilato, ha hallado un pobre intérprete en Salvany, que gesticula con violencia, venga o no el caso; declama con una exageración condenable y halla de muy buen gusto enronquecer la voz y darnos la idea de una pena y de una rebelión que seguramente estuvo muy lejos de sentir el delegado romano.

El señor Aparicio pudo estar mejor. Se recuerda a Anás como un personaje sombrío, exaltado y rencoroso, jefe del movimiento hostil que hizo condenar al Galileo.

Martínez estuvo bastante bien. Veguer hizo un Judas aceptable.

Una de las figuras más culminantes de la Pasión es Magdalena, pecadora e iluminada. En la crucifixión halla notas de profundo sentimiento que la Sra. Pestalardo comprendió a medias, se relegó a un segundo término, sin hacernos recordar el inmenso cariño que abrigaba hacia el joven Fundador. Abrazada con Juan desapareció lentamente tras el entierro de Jesús.

La Sra. Huertas ha faltado a la verdad del martirio, permaneciendo en éxtasis durante el trabajoso descendimiento, robándonos la ilusión de su maternidad sentida. La escena ha perdido gran parte de su efecto con ese mutismo incomprensible, con esa inmovilidad de que no nos hablan los Evangelios.

Las decoraciones son hermosas.

Los sicomoros y las palmas despiertan el ensueño de una larga caravana de fugitivos, huyendo por los tostados arenales bajo el cielo cargado de presagios de la Palestina. Parece que se ha vivido una existencia anterior, en la que el alma ha sido confidente de las dramáticas escenas del primer

siglo, embargada por un extenuado perfume de rosas de Jericó, tendidas como una caricia hierosolimitana bajo las plantas de Jesús.

Hay una sugestión inmensa en esa entrada de triunfo y de caída, gloriosa y sentenciada. Tras del *hossanna* de la muchedumbre convertida, las sombrías siluetas del Sanedrín ponen en ese grito de gloria una nota de esterilidad y de condena. Los sentidos se alucinan y sienten en sí mismos las torturas de una vía sacra querida, las angustias de una tragedia deseada.

Teatro II

El jueves se ha estrenado en Larrañaga la compañía que dirige el Sr. Martini, prestidigitador e ilusionista de notabilidad verdadera.

Posee, sobre todo, una cualidad que los demás profesores de ciencias ocultas no hallan en sus espíritus: es original.

Habla con desenvoltura, naturalmente, casi olvidándose de sí mismo, y no excita los nervios de los espectadores con las rituales frases de charlatanismo e insuficiencia. Habla y dice algo. Sus discursos pueden extractarse.

Por otro lado, trabaja con suma limpieza, y encuentra —si no nuevos experimentos— nuevas combinaciones, al menos.

Son notables la agilidad y estudio que ha hecho de los movimientos de sus dedos, cuyas sombras trazan en el lienzo iluminado, dibujos exactísimos, escenas de verdadera observación.

Miss Follet es una encantadora criatura, pálida y rubia. Su tipo exótico recuerda una melancólica y enamorada colegiala inglesa.

Tiene una admirable corrección de formas, llenas de curvas impecables.

Es serpentina, esto es: por medio de una ondulante profusión de tela; herida por el golpe luminoso de una coloreada linterna; desarrollando sus líneas en una pecadora danza de Jonia, deslumbra, fascina, aturde.

Es una instantánea irrupción de Oriente, un ensueño de califas y mandarines, diluido en colores vivos o desangrados que empapan los cendales de su traje con una disolución de piedras codiciadas.

Hay una fantasía tan pura en esos movimientos de luces y de carnes, que la imaginación vuela a un misterioso cielo de Arabia, a un baile de gentiles bayaderas, frescas y sonrosadas entre la decrepitud de existencias vencidas por el opio, pero vigorosas aún para el ensueño...

Las proyecciones cinematográficas dejan bastante que desear.

El pasaje de la película zigzagua mucho; el foco de las líneas es pobre, tal vez debido a una abertura exagerada del diafragma, y la luz de los clichés, notable en algunos desarrollos, en otros no tiene vida.

No obstante, la verdad de las escenas prevalece sobre toda impresión, aún cuando se nota en algunas de ellas el efecto buscado para despertar más vivamente la emoción de un hecho o de un suceso muertos que han caracterizado de algún modo una época que pasó.

Escenarios En Blanco

Los lectores de un drama se imaginan el escenario, y los espectadores necesitan verlo. Esta diferencia de capacidad explica por qué sólo los imaginativos son capaces de gozar con la lectura de una obra de teatro, mientras los cortos de vista mental han menester de la representación para percibir el drama. Los primeros ven con los ojos del alma y los segundos miran con los ojos del cuerpo. Este distinguo, viejo como el padre Adán, ha venido desde entonces marcando la pauta de dos capacidades distintas para sentir el arte.

Perfecto —nos observan—. Pero esto era antes. Ni antes ni ahora las piezas de teatro han sido escritas para ser leídas, sino representadas. La representación y no su lectura determina el mérito de aquéllas como obra teatral. Una obra de teatro es un espectáculo totalmente externo; y como tal, para ser visto y no soñado. Quede para el verso y la novela la evocación como instrumento intermediario. Los espectáculos muestran, no sugieren. Y en tal carácter, y de acuerdo con el canon imperante en escenografía, la pieza teatral debe objetivar su atmósfera psíquica, debe desglosar cuidadosamente todas las sugerencias materializables del drama, y crear con ellas la riquísima decoración del teatro nuevo.

* * * * *

Habíamos hablado con gran entusiasmo de "Fin de la jornada", pieza de considerable éxito en toda Europa. No figura en ese drama —se nos dijo— una sola mujer. Durante los seis actos que tiene la obra se mantiene el mismo escenario. Consta éste de un refugio subterráneo y una escalerilla perfectamente en el medio de la escena, por donde suben y bajan los contados personajes. La acción se desarrolla en veinticuatro horas. Durante este tiempo, algunos oficiales no hacen otra cosa que bajar y subir la escalerilla. No hay en ese mísero escenario una sola sugestión materializada. Pero tal como es, grosero, trivial, pobre y lamentable, sirve de insustituible asiento al drama más intenso que haya tocado nuestra alma desde quince años a esta parte. Vaya usted a verlo.

Fuimos. En efecto, nada había de extraordinario en aquel escenario y su raquítica decoración. Lo extraordinario estaba justamente en la pasión que animaba a los personajes en cuestión, tan intensa que transfiguraba el refugio y su escalerilla en el más espléndido y miserable "espectáculo" de la guerra que sea posible "evocar".

El Teatro Mudo

Elogio Del Cinematográfico

Cuando yo salí de Buenos Aires, a principios de 1910, la escena del cinematógrafo estaba ocupada por Max Linder, en Francia; dos o tres melodramas semigóticos, en Alemania, y alguna pantomima con persecuciones, en Estados Unidos. Fuera de esto, nada o casi nada. Pero ya entonces las cintas alemanas buscaban el paisaje y los efectos de luz.

Cuando he vuelto, después de siete años, he hallado cosa muy distinta. Las cintas cómicas y melodramáticas han superado en eficacia o fastidio a todo lo que se podía esperar. Han llegado a la cúspide del efecto escénico, y no hablaremos más de ellas.

Un lugar muy aparte merecen en cambio el drama y la comedia, lo que constituye el Teatro Mudo. Aquí el cinematógrafo no ha alcanzado aún a cuánto cabe esperar de él, salvo una que otra obra de excepción. Pero en éstas puede verse claro la extraordinaria pujanza de este teatro, que comenzando por dos o tres payasos anónimos, ha llegado en menos de diez años a plantarnos ante los ojos a actores de la talla de Walthall, Walsh y la Billie Burke.

Hay sin duda en todo esto un fenómeno curioso y sumamente digno de ser defendido. El Teatro Hablado, el clásico, el único capaz de realizar obra de arte, hasta ayer, se defiende enérgicamente contra ese fantasma mudo del telón blanco, concretando sus ataques más o menos así:

"El cinematógrafo carece de voz, y es por lo tanto una simple mímica, siempre gruesa, casi siempre detestable. En el mejor de los casos, es un simple retorno a la pantomima, por faltarle el alma de todo arte literario, que es la palabra".

Difícilmente se podría llevar el ataque más lejos. Pero el Teatro Hablado no tiene razón, por los siguientes motivos:

La pantomima clásica es un ejercicio de ademanes y gestos eminentemente "artificiales" —diríamos "teatrales", en el peor sentido de la palabra. La acción está indicada, insinuada y expresada por el ademán y la mayor suma de movimientos amanerados. Exactamente lo que pasa en una obra de Teatro Hablado de tercer orden. Y como a ésta, al lado de la acción artificial y exagerada, acompaña la enunciación en voz alta de sentimientos igualmente desmesurados o grotescos, no queda en suma gran cosa en favor de tal Teatro Hablado.

Pero el movimiento fotográfico, el ademán torpemente insinuante, nada tienen que ver con el Teatro Mudo. (Nos referimos, claro está, a las cintas de arte de este teatro, como al decir Teatro Hablado, nos referimos a las obras también realmente artísticas). Toda el alma del Teatro Mudo está en las situaciones dramáticas y la expresión de sus personajes, exactamente como en el Teatro Hablado. Vale la pena insistir: exactamente. La palabra, en el Teatro Hablado, es un simple refuerzo de la acción, puesto que se trata precisamente de "teatro". La potencia psicológica del drama es y puede ser exactamente la misma, se hable o no se hable. Y tanto es así, que seguramente en las tres cuartas partes de las escenas de gran intensidad dramática del Teatro Hablado, no se habla una palabra: el efecto psicológico brota de sobra de la situación.

Y se trata, sin embargo, de un drama del Teatro Hablado. ¿Por qué es esto? Por la misma razón por la cual los grandes psicólogos de la palabra escrita, no son los novelistas que han explicado y desmenuzado el motivo de la acción de sus personajes. Dos altas voces podrían apoyar la divagación presente: Nietzsche, sosteniendo que había aprendido más psicología en Dostoievski que en no importa qué tratadista de eso, y Tolstoy, diciendo que el único "gran" psicólogo de la novela francesa de la segunda mitad de siglo, es Maupassant. Y nada más sabido que ambos escritores lo fueron de "acción".

No hay, pues, tal imprescindible necesidad de la palabra para expresar a fondo una situación dramática. Forzosa, muchas veces, nadie lo duda. Requisito fatal, no. Y aún se podría decir que en llegando a adquirir cierto pudor artístico de alma, toda palabra en el teatro hace mal... Pero esto es otra cosa.

Esta negación de la palabra pide en el Teatro Mudo una compensación, y aquí está: la mayor intensidad de expresión. En el fondo, la expresión de un trágico del Teatro Hablado puede ser tan honda como la de una estrella

del Teatro Mudo. Pero con esta diferencia capital: que el rostro de un Zaccone lo vemos en las tablas a veinte o más metros, perdiendo así el espectador todos los matices de su juego de expresión. En el Teatro Mudo, tenemos ese mismo rostro angustiado o dichoso a "un metro", sobre nuestros ojos mismos. No hay detalle, no hay mínimo rictus de pasión, mínimo fulgor de la mirada, que no lo absorbamos en pleno.

El efecto, así, es este: por la inmediata proximidad de las figuras, por la inmensa sugestión de esos rostros que tocamos casi, el Teatro Mudo representa un drama al que asistimos realmente, al lado mismo de los que lo están viviendo, cuyos mínimos gestos absorbemos, porque estamos a su lado. Es, en verdad, un Teatro Íntimo. ¿Supone alguno el éxito del cinematógrafo, si las escenas pasaran a una larga distancia, que apenas permitiera distinguir las expresiones, tal como pasa en el Teatro Hablado? Seguramente no. Cada día se nota más la tendencia a traer los personajes al primer plano, fragmentando la escena para ese éxito de la expresión íntima. Que los malos actores fracasan allí, nada más cierto. Pero el que la pega, como decimos nosotros, realiza un género de arte completamente nuevo, como teatro.

Esa misma sugestión de una proximidad tan viva a los artistas del Teatro Mudo, explica la popularidad de las estrellas del film, porque cada espectador está virtualmente, y por largas horas, en contacto inmediato con esos muchachos buenos mozos y esas lindas chicas, cuyas menores sonrisas o lágrimas de pasión conocemos bien de cerca.

Inútil, por lo tanto, insistir en la eterna objeción de que la cinta ha sido creada para los sainetes gruesos y los dramones. Los hay, sin duda, tales dramones, por cientos de miles, y aún se podría agregar, de buena fe, que lo son el noventa y cinco de las cintas. No importa nada; el cinco por ciento restante salva la dignidad del Teatro Mudo. Y asimismo la objeción tendría algún valor, si el Teatro Hablado estuviera desprovisto de dramones y sainetes...

La acción pasional, estando casi por entero realizada por la expresión, justifica que un artista del Teatro Hablado no obtenga éxitos considerables en el film, hasta tanto no se dé cuenta de aquel carácter especial. Los ejemplos sobran en las cintas francesas e italianas, para que sea necesario puntuar. Llegan esos actores "pervertidos" al Teatro Mudo; vale decir, usando de movimientos y gestos muy legítimos en el Teatro Hablado, pero que en el Teatro Mudo resultan teatrales: "artificiales".

¿Habr  cosa más curiosa? Más es lo cierto que por poco de bueno que haya visto una persona en el cinematógrafo, conoce de golpe a un actor del Teatro Hablado: est  todo él henchido de una cierta afectación muy semejante por cierto a la que un actor de las tablas halla en un célebre mimo cualquiera.

Son así, el Teatro Hablado y el Teatro Mudo, dos géneros bien distintos. Lo que es natural en el uno, es artificial en el otro, o poco menos. De aquí los trastornos de apreciación. Lo que faltó hasta hace poco al Teatro Mudo, fueron actores. Hoy, sobre todo y casi exclusivamente en Estados Unidos, hay algunos que no ceden en lo más mínimo a las estrellas del Teatro Hablado. Los autores, en número suficiente, vendrán; no hay apuro.

Final: La verdad del escenario del Teatro Mudo es demasiado visible para que valga la pena insistir en su éxito, si no es para apoyar esta promesa: Por la misma verdad y riqueza del escenario en que se desarrolla el drama (donde, de más est  decirlo, la acotación "hace ademán de hachar un árbol", se resuelve por el personaje que echa realmente el árbol abajo), por este mismo factor, el Teatro Mudo es, y sobre todo será más que el Hablado, una novela de acción: ni más ni menos. Hoy por hoy, las leyendas, que en el principio eran obscuras por lo sobrias, o grotescas por las pretensiones, comienzan a ser lo que deben: párrafos capitales del cuento en acción, que inmediatamente se refuerzan con el movimiento. Se llega ahora a un cuento maravillosamente ilustrado, lo que no es poco. Y cuando las leyendas están en manos de un novelista de verdad, y su talento dramático concrete a sus personajes en el escenario debido —sin las exageraciones decorativas de hoy— habremos obtenido un bello y nuevo género de arte escénico: la novela "realmente vivida" a nuestro lado.

Jorge Walsh

Este es el nombre de un actor del film cuya actuación caracteriza, como ningún otro, el alza y baja del cinematógrafo, como arte. Su historia, estando así íntimamente ligada a la de aquél, se presta a algunas reflexiones.

Hoy en día, el nombre de Jorge Walsh es hartamente conocido. Las muchachas solteras sueñan con él, y las casadas sueñan con un hombre así para novio de sus hermanas. "Exclusivamente", porque Walsh es buen mozo. No hay otro motivo, ni siquiera el de la sugestión dramática, porque el muchacho es un pésimo actor, en el sentido común de la palabra.

Pues bien: Walsh ha sido —ya no lo es más— el más notable actor que nos haya dado el cinematógrafo, consistiendo todo su arte en no dar la menor impresión de poseer arte alguno. Cuando entraba o salía, cuando se quedaba mirando con una vaga sonrisa, se podía jurar que delante de él había un paisaje, una casa, cualquier cosa; jamás un objetivo delante del cual estaba posando. Y como todos los actores honrados, nunca, en aquella época, fijó los ojos en la máquina, como una Theda Bara u otro payaso cualquiera. Cumplía así, en su arte, el más alto elogio que se pueda hacer de un actor o de un autor. Parece que no se diera cuenta de que está trabajando para el actor; parecen gentes que uno ha conocido, en cuanto a los personajes de la novela.

Esto era antes, cuando nuestro hombre interpretó "A puño limpio", "La fiera", "El mediador". Toda su obra está aquí, en estas tres primeras cintas que pasaron poco menos que inadvertidas. ¿Qué resortes de interpretación, de adaptación, de muecas, visajes y demás "trucs" del arte mentido, aportaba este muchacho surgido de repente? Ninguno, por dicha, a no ser una inesperada caída del pelo sobre la cara, que nadie hubiera sospechado tan largo. Como resorte de emoción, no poseía sino una naturalidad y sobriedad pasmosas (las mismas que hemos visto adaptar después, y como escuela, por la Blue-Bird, por ejemplo). Pero el endiabrado muchacho tenía un lindo tipo de hombre, era muy fuerte, y sobre todo era muy buen mozo, sin tener ni un pelo de afeminado, y sin

darse cuenta él mismo de su buena presencia. Esto último, muy particularmente, hizo el encanto del hombre. Y cuando después hemos visto desfilar una interminable serie de actorcillos bonitos, mucho más blanqueados de lo que requiere la máquina, no hemos podido menos de pensar con melancolía en aquel cowboy que hizo "La fiera" con el sólo recurso de lo que valía en sí su persona, sin dramatismo alguno aprendido.

Porque si hay una cinta escrita de punta a cabo para un hombre, ella es "La fiera" para Jorge Walsh. Ahí está todo lo que él valió como actor, de ella arranca su nombradía, y es por medio de ella que las muchachas aprendieron a soñar con su Jorge. Pero esto es ya viejo. Walsh tuvo la desgracia, como actor, de tropezar en la vida con Fox, cuya mala fe artística de hoy contrasta rudamente con la primera gran época de esa casa. Fox vio lo que tenía en las manos con Walsh, y como la tontería de las chicas es tan grande como la falta de escrúpulos artísticos de un empresario, la casa Fox decidió atrapar al público femenino sirviéndole a Walsh de cebo. En efecto, comenzó por exhibir a aquél casi desnudo, haciendo gimnasia con gran derrumbe de músculos, para particular placer de las niñas. ("La isla Deseada"). Le cortó el pelo —aquel largo cabello sin pretensión, un si es no es arrabalero, y que Walsh atusaba hasta la nuca— y lo peinó de un modo elegante e irresistible. Lo embadurnó de tal modo, que hoy Walsh no tiene en la cara de visible sino la sombra de las cejas, los ojos y los labios pintados. Le enseñó a hacer muecas cómicas, a fingir asombro abriendo desmesuradamente los ojos ante el objetivo, y a expresar la gula estirando como trompa los labios. Y cuando hubo así transmutado literalmente al sobrio y serio muchacho de "La fiera" en un payasete sin gracia y con aire de conquistador, lo lanzó entonces a impresionar "Altas finanzas", "El vendedor de libros", "Todo un barbián", "Así es la vida", y el resto:

Tal es la obra de Fox como expresario de Jorge Walsh, y la que éste ha cumplido, por vanidad o afán de lucro. Hay actores que ni aún en la más forzada de las exigencias escénicas pueden perder el carácter que como hombre tienen. ¿Se figura alguien a Hart haciendo payasadas? Nadie; pero todos hemos visto a Walsh en un papel cómico, recibiendo puntapiés por detrás, con gruesas muecas para su público. Y si hay un actor un papel cómico, so pena de derrumbe al que no se le debió encomendar jamás total de lo que el hombre vale, ese es Jorge Walsh,

El caso no compromete la estabilidad de ninguna nación; pero es doloroso

ver tronchadas las esperanzas que se puso en un actor, y enfangadas con muecas de mono las impresiones de arte muy vivo que nos dió Walsh en "La fiera".

Final: lo que ha pasado con este hombre, está pasando actualmente con todo el arte cinematográfico. La sola presencia de un rasgo fuertemente personal en un actor novel, es aprovechada en seguida por el empresario en diez cintas sucesivas. ¡Cuántas veces hemos respirado al ver algo propio! —por fin— en una nueva estrella, hemos perdido también el ánimo ante la feroz y miope manía de las empresas de utilizar a su gente, lo cual es motivo para que sea punto menos que imposible no conocer de antemano el juego a la Barriscale, Carey, Hart, por no citar sino algunos ases. Las actrices, sobre todo, han sufrido el efecto. Las estrellas de bellos ojos y muy dueñas de sí, son un simple encanto cuando miran con naturalidad. Tales la Cooper, la Vénnon, la Malone. Desde el momento en que el director de escena descubrió esto, no hay modo de ver actuar a la estrella sino embobada ante el objetivo, Con el resultado de ver una cosa tan soberanamente poco teatral como la naturalidad, convertida en "efecto". Nos referimos, quiérase creer, a la naturalidad sin conciencia de sí misma y que es la adorable.

De todos modos, algo nos queda siempre en una mujer de lindos ojos, El destino y la empresa Fox más duros con Walsh, matando bajo pinturas, afeites e imbecilidades, al actor que vio más claramente lo que era el arte cinematográfico. El hombre era buen mozo, es cierto; pero no lo sabía, y de aquí su seducción. Ahora lo sabe demasiado, y no es al público a quien le interesa.

Teatro Y Cine I

Cuando surgió el cine, no se vio en él más que una simple modificación o sucedáneo de la escena teatral. Y se tuvo la certeza de que jamás se apartaría de las normas artísticas creadas y estilizadas por el teatro.

Las primeras proyecciones fueron, en efecto, un simple remedio de las representaciones teatrales: breves situaciones de conflicto, historietas dramáticas con personajes de otras épocas, todo ello sobre un fondo fuertemente sentimental. Por rápido que fuera el acto que nos ofrecía la pantalla, había ya en él, aunque informes, los elementos totales de un drama. Faltaban entonces las leyendas. Aquellos episodios participaban de la pantomima, cuya identidad con el cine, mudo por esencia, fue para los hombres de la época un dogma del que jamás podría apartarse la pantalla; y en mínima escala del teatro, cuya palabra y expresión enfática no se atrevía aún a adoptar.

Algunos años más, y el cine daba un gran paso en la composición de sus historietas. Aumentaban los incidentes de éstas; se había creado la leyenda, lo que permitía no poco morigerar los gestos y ademanes a que recurre la mímica para decir que aquí, allí, arriba, abajo, dentro de nuestro corazón, pasa algo.

Si en la técnica el progreso había sido evidente, como arte, en cambio, el cine había dado un paso atrás. Se había convertido en vehículo de historias tontamente literarias, relatadas a trozos por las leyendas, y comentadas, párrafo tras párrafo, por maniqués de expresión exagerada y terrible que hacían esfuerzos muy grandes para hacer ver que estaban dominados por la ira, el terror, los celos o la pasión convulsiva. Era el tiempo, y que no ha pasado todavía para algunas cintas de procedencia latina, en que los galanes, para hacer comprensible una leyenda que decía claramente: "Y sintió encenderse en su pecho una pasión volcánica por aquella mujer", abrían mucho los grandes ojos revueltos, cerraban fuertemente los labios, y se llevaban ambas manos al pecho, que subía y bajaba con inaudita violencia.

Del teatro, como se ve, ya había el cine asimilado algo. Algunos años después debía del mismo asimilarlo todo, y dar un nuevo paso atrás. Tal

insistencia en observarlo merece dos líneas.

El teatro es la simulación de la vida —real o irreal— que se lleva a cabo entre lienzos movibles de papel, y que se realiza por medio de personas y aún de animales. Está constreñido, por su carácter mismo de ficción, a fingirlo todo: desde los personajes, que casi nunca son del aspecto, estatura y edad exigidos, al ambiente en que se mueven, que no es ni por asomo tal ambiente, sino otro de papel pintado. Pero la ficción, aún dentro de los mínimos que se pida de ella, tiene también un límite; y este límite, muy lejano para los seres primitivos o incultos, toca casi los ojos del individuo que ya es un hombre para comprender, y no es más que un niño para dejarse engañar.

Nadie ignora que del mismo modo que la pintura ha precedido a la palabra en la exteriorización de los sentimientos, la representación ha precedido al relato escrito. En los primeros días de la escena —quién sabe qué remedos de castigos de dioses y fetiches— la muchedumbre creyó llena de pavor en la realidad de los monstruos representados. Fue ésta la época de oro del teatro.

Con mayor cultura —y mayor desconfianza, desde luego— la misma muchedumbre perdió su ingenuidad aborígen: tal hombre pintarrajeado siempre del mismo modo no podía ser alternativamente un dios alegre y una vaca furiosa; un esclavo molido a palos y una nube de oro.

Visto esto, los cómicos se sirvieron de máscaras que catalogaron en prolijo orden de expresión, tal como se cataloga aún hoy día en algunas escuelas de cine: máscaras para el dolor, para la pesadumbre, para la nostalgia aguda, para la nostalgia leve, para la distracción pensativa.

La máscara, colocada sobre el rostro del actor y sobre la sensibilidad artística del espectador, persiste todavía. Necesítase de la gruesa presencia de un cómico para lograr evocar por su intermedio a un héroe literario, como se va a oír a una gárrula recitadora, por incapacidad de apreciar la belleza de un verso leído mentalmente.

Recitación y representación escénica son excitantes del mismo género, e indispensables al hombre de pesada digestión artística. Esta enfermedad estética excusa y sostiene la difusión de aquéllas. Un drama y un poema llevan ya en sí poder de evocación suficiente para que no necesitemos recurrir a intérprete alguno, distante las más de las veces un millón de

leguas del personaje creado. No a todas las personas, sin embargo, les es dado continuar viendo las estrellas cuando se han cerrado los ojos.

Como realización de caracteres por medio del diálogo, el drama posee una fuerza superior a la de cualquier otro género literario. Pero su finalidad queda cumplida en la página impresa. Allí nace y esplende su poder evocador. El resto: pantomima y simulación infantil de la realidad, desempeña funciones de un orden muy distinto.

No es creación nuestra —por desgracia y por suerte— el aforismo por el cual toda pieza de teatro que no resiste a la lectura, es mala como obra de arte. Pero puede ser un espectáculo halagüeño para nuestros cinco sentidos.

Concedido lo anterior, es fácil ahora explicarse el influjo creciente, irresistible y resistente a las más duras injurias que el teatro ha lanzado sobre él, de ese democrático cine, donde la realidad de expresión y de ambiente ha alcanzado límites insospechados, y que coincide justamente con la senectud de su teatral nodriza.

Teatro Y Cine II

El cine, pues, ha aportado a la representación un elemento, tras cuya simulación el teatro se ha debatido desesperadamente hasta hoy. Este elemento es la verdad del escenario. La presentación de una casa de sólidas y reales paredes, cuando de un interior se trata; de un jardín o una perspectiva de montaña, si así lo exige el drama, de un barco, de una fábrica, de un cementerio o una tempestad, si en tal ambiente deben moverse los personajes; todas estas cosas y fenómenos reales, vistos, tocados, habitados y sentidos con una dosis mínima de ilusión, constituyen la fuerza exclusiva que ha llevado al cine al primer plan entre los espectadores de arte.

Ni la modicidad de los precios ni la tremenda mediocridad de las cintas explican el afán febril con que se vive a las puertas de las salas. La razón exclusiva radica en la impresión de realidad sin engaño, de vida conocida y tal cual, que halaga igualmente a los niños, a los adultos y a los ancianos.

Nada comprueba mejor esto que la aceptación por parte del público de los filmes de novedades mundiales y de las llamadas cintas naturales. Ni en unos ni en otras existe trama sentimental que engañe. Y si es cierto que el interés por los primeros puede atribuirse en parte a la simple curiosidad de ver personas y acontecimientos de relieve, en las cintas naturales de gran ambiente lo único que atrae, seduce y encanta es la certidumbre de que tal pasaje, tal piragua polinésica, tal caravana de rudos mineros son real y efectivamente cosas vivas, sin trucs de bambalinas y tempestades de hojalata, sólo toleradas en gracia de una fuerte dosis de ilusión que los adultos están ya difícilmente en estado de rendir. Compárese un segundo, a estos efectos, el desfile triunfal de Aída —ponemos por caso— con las danzas guerreras de los reyezuelos de África expuestos en la pantalla. No son estas danzas salvajes más decorativas que las que ofrece el teatro. Antes bien: cuanto de seducción teatral en brillo, metales, colores, música y gestos de gran estilo puede concebir el hombre, ha sido puesto al servicio del encanto artístico. Y a pesar de esto, el público de cine, llamado demócrata porque paga barato su espectáculo, e inculto porque resiste a la seducción del escenario, prefiere ver las cintas naturales, sin luces ni trompetas, por el encanto que en él ejerce la realidad, blanca o negra, bonita o fea.

Este hondo sentimiento de la realidad no es privativo del espectador de cine, por cierto. La descripción sin énfasis, en literatura; la exposición de un ambiente y sus caracteres sin recargo teatral; el relato de un gran esfuerzo del orden que fuere, sin complicaciones ni efectos inesperados; todas las realizaciones de arte, que piden a la vida y sacan de ella una fuerte evocación de verdad, tienen también un público que a la par del cine, halla su emoción más permeable al paisaje solitario, al sobrio gesto de dolor del hombre de la pantalla, que a las contorsiones sin límite del personaje en el teatro. Llegamos así de la verdad del escenario a la sobriedad de la expresión, calidad por excelencia del cine como arte interpretativo.

Esta comprobación lleva naturalmente a otra, que es la siguiente: los únicos hombres que durante largos años han comprendido las diferencias radicales entre cine y teatro son los norteamericanos. Ellos han creado el drama cinematográfico en toda su capacidad, realizando cada vez que las exigencias lo permitían una obra de arte puro, y estilizado el resto en ñoñerías de desenlace fatalmente optimista, que parecen haber heredado, punto por punto, la cursilería sentimental de las novelas anglo-americanas.

Pero aún en estas cintas, que forman el noventa y cinco por ciento de las que se exhiben, imperan siempre elementos nobles: la verdad del escenario —cien veces puesta de relieve—, la naturalidad de los movimientos, de los ademanes, de los gestos, de todas las acciones y expresiones traspasadas a la pantalla tales cuales son en la vida. No debiendo olvidarse que también el noventa y cinco por ciento de los dramas teatrales no son superiores en modo alguno a la cursilería ambiente, con la única diferencia de que en el teatro suele aquélla ser pesimista, y optimista casi siempre en el filme.

Pasa, sin embargo, que se mira estas cosas desde un punto de vista falso, al juzgar las cintas norteamericanas en particular. La producción cinematográfica es de tal modo vasta y es el talento tan escaso, que no cabría sorprender que de las setecientas cintas estrenadas por año, sólo en Estados Unidos, siete apenas exhiban una obra de arte puro. Estas raras obras de arte, perdidas entre un mar de tonterías, demuestran de lo que es capaz el cine cuando se realiza la triple y feliz conjunción de excelencias: argumento, actor y director. El público, del cual vive toda empresa de cine o teatro, tiene sus apetitos particulares, que no son los de un gastrónomo, y hay que saciarlos. Estas mismas razones de

superproducción y escasez de autores son las que apenas nos dan también siete obras de arte, de entre las setecientas piezas —y decimos poco— que se estrenan por año en el mundo.

No es justo exigir al cine lo que no se exige del teatro, y nada digamos de los millares de libros que aparecen por año, y cuyo porcentaje de excelencia no alcanzará tal vez aquella cifra...

Las diferencias capitales entre cine y teatro han quedado perfectamente delimitadas toda vez que un gran actor de la escena ha actuado en el filme. Creemos que sin excepción, todos ellos han forzado el juego fisonómico permitido en la pantalla. El exceso de dicho juego, la violencia del cambio de las expresiones y de las expresiones mismas han producido un efecto muy extraño. Dichos actores parecían sentir con doble y triple intensidad que los demás mortales conocidos. Si debían tan sólo sorprenderse en el drama, se espantaban. Si debían entristecerse, sollozaban. Daban la impresión de poseer un sistema nervioso muy enfermo, como el de las personas incapaces de dominar sus gestos.

¿Cómo puede explicarse esto en actores de talla excepcional? Por las sencillas razones que venimos apuntando, y que consisten en la diferencia del concepto dramático de la expresión en uno y otro arte. El teatro toma de la realidad lo suficiente para poder decorarla, embellecerla, exagerarla, aún desvirtuarla, de acuerdo con su canon de arte. El cine, en cambio, pide, y la goza con inmensa fruición, la verdad misma en los movimientos, en los ademanes y en los gestos.

Teatro Y Cine III

El cine posee, como característica de nacimiento, su orfandad. Nació desprovisto de todo afecto, y no lo ha sentido sobre sí durante el transcurso de su breve y grotesca infancia. Queremos referirnos aquí al cariño de la clase llamada intelectual. Aún hoy perdura oculta en ella este aristocrático desdén por el patito feo. Y si bien en los actuales momentos dicha clase intelectual parece haber descubierto la existencia del cine y bate palmas en su honor, estamos dispuestos a creer que su ignorancia del cine persiste, y que su protección al nuevo arte es una simple actitud de snobs.

Esta animadversión de parte de los intelectuales, y muy particularmente de los artistas, ha llamado siempre nuestra atención. Cuántas veces hemos solicitado la impresión de los compañeros sobre la capacidad dramática del cine, se nos ha respondido con frialdad ligera. Muchos de ellos ignoran de él todo, menos que se exhiben para goce de sus sirvientas películas de cowboys. Otros han ido varias veces al cine, sin ver otra cosa que tonterías. Los más declaran que el tal nuevo arte no pasa de un simple espectáculo, con eficacia exclusiva sobre la gruesa psicología popular. Algunos, por fin, condescienden con rubor a confesar su gusto por el cinematógrafo.

—Voy a veces al cine —nos confía uno de ellos— porque no sé a ciertas horas qué hacer. Y confieso que también me entretiene.

—Pero, no ve en él más que un simple entretenimiento visual?— insistimos nosotros. —¿No ha hallado nunca arte en él?

—Sí, en los panoramas. Hay paisajes muy bonitos, interiores de primera. Muy bellas cosas.

—Pero, ¿arte? —proseguimos— ¿Arte dramático, con su poesía y su psicología?

—¡Ah, no! —nos responde sonriendo— Esto no. Para ver y sentir dichas

cosas; voy entonces al teatro.

—¿Cree usted, entonces, que el cine no puede realizar un drama con todo su mar de fondo psicológico?

—Desde luego.

—¿Por qué lo cree usted así?

—Porque en la escena muda falta precisamente el elemento primordial de la manifestación y el análisis psicológicos: la palabra.

—Pero, en un arte de representación, como el teatro y el cine, ¿haya usted imprescindible la necesidad de la palabra para todas las circunstancias?

—Ciertamente. Por la palabra se llega al alma y se sale de ella. No podemos conocerla de otro modo. De no ser así, mucho antes que su cine la pantomima habría ya realizado el drama mudo que usted pretende.

—Son cosas distintas. La pantomima es una caricatura de la expresión, y el cine pretende, por lo contrario, ser la expresión misma.

—Ya la tenemos en el teatro.

—No tal; el teatro ha hecho gala, por perversión artística, de exagerar la expresión de los sentimientos, la verdad de los gestos y la naturalidad de las expresiones.

—Si la expresión gana con ello...

—Desde su punto de vista, sí.

—Es el de todos.

—Porque todos sufren la influencia de ese culto a lo artificial, consagrado como arte. Los actores del teatro no están viviendo un drama en la escena, por mucho que lo aseveran así. Representan ante el público, se exhiben para él, y para él caen sin sentido en posturas académicas. De tal gran actriz sólo se recuerdan dos excelsas virtudes: su voz de oro y su arte para caer desmayada en un diván. Este imponderable valor concedido a la voz, en una intérprete de problemas psicológicos, y a los elegantes pliegues que guarda un vestido, cuando su poseedora cae fulminada de

dolor, son un índice preciso de los extraños elementos que forman el arte teatral.

—¿El realismo crudo y brutal, escueto e insignificante, entonces?

—No. Esa misma pregunta suya —defensa concreta de la artificiosidad del teatro— se hizo ya al arte realista en todas sus manifestaciones. La verdad, fuera y dentro del teatro, ha sido y es una sola. La expresión de las mujeres que sorprenden una carta en la cartera de su marido, y la de estos cuando reciben un anónimo, es ahora la que fue hace mil años. Lo que varía es el canon de esa expresión para ante el público, desvirtuándola siempre en honor y gracia de un concepto de arte por el cual se considera indispensable falsear la realidad para que resulte hermosa. Hay estados nerviosos, particularmente en las mujeres, que tienden a exagerar, a endiosar la expresión de los sentimientos. En el semblante de tal señora que pasea solitaria por su cuarto, entregada a sus reflexiones, podrá seguirse, en halos breves y fugitivos, el proceso de sus sentimientos, por ser el rostro de una persona a solas un espejo sumamente sobrio del alma.

Pero de usted a aquella dama nerviosa la certidumbre de que es observada, y entonces asistirá usted a una exhibición de gestos y ademanes excesivos, que no aparecían de ningún modo cuando la dama se creía sola.

Pues bien: el cine es un arte cuyos intérpretes dan la impresión de que nadie los ve cuando actúan entre ellos, y con mucha más razón cuando se hallan solos. Viven, hasta donde es posible en una ficción, la vida misma. El actor de teatro, en cambio, lo exterioriza todo, con la teatralidad ya apuntada en la dama nerviosa, para el público que contempla, y del que no se olvida un solo instante, puesto que para él interpreta. Mientras el uno es en cierto modo sorprendido por el objetivo en su soledad, el otro luce su papel, y se esfuerza por todos los medios posibles en lucirse personalmente, a despecho del libreto.

Y llegamos aquí a la vieja cuestión del temperamento.

Según es notorio, todo personaje dramático creado por un autor de valer, es un ente perfectamente realizable y definido física, intelectual y moralmente. Tras la lectura de uno de esos dramas no queda sino una impresión sobre tal personaje, a la que subsigue una sola evocación: la de

un hombre bronceado o pelirrojo, lúgubre u optimista, violento o conciliador. Cualquier cosa, pero de una sola pieza. Así se lo anota en el libreto, y de acuerdo con esta acotación se desenvuelve fielmente la psicología del personaje. No cabría así duda alguna sobre su carácter físico y moral.

Y a pesar de esto nunca se ha logrado ver dos caracterizaciones parecidas del mismo personaje.

Entre las varias Norah de "Casa De Muñeca" que hemos tenido el honor de ver, todas han sido como por sistema distintas. Esta actriz nos daba una Norah alocada antes y después de su fracaso sentimental. Tal otra, por lo contrario, nos ofrecía una Norah taciturna, reconcentrada y fatal ya desde la primera escena, logrando dar con ello la impresión de que la gran actriz, sabedora del cambio operado en Norah en los últimos momentos, se anticipaba en cuatro actos a la crisis del personaje. Y así las demás.

¿Cree usted que en un personaje así creado, según el temperamento o el humor del actor, puede hallarse al ante de líneas precisas e inmutables que le dio su creador al precipitarlo en el drama?

Y no hemos concluido aún...

Jóvenes Bellos

Para salvar al cine de la bancarrota a que lo llevaba el film mudo, las empresas cinematográficas crearon la industria del film parlante, sin pensar que la antigua industria caía por ser precisamente lo que se acababa de inventar para su salvación: una industria.

Entendámonos. La expresión antes citada no implica un cargo fundamental contra la fabricación en serie de películas, medianas desde luego, y al alcance de los gustos más modestos, por ser en serie. Toda producción copiosa, en mecánica como en arte, acaba por industrializarse, y en boca de todos está el grito levantado desde hace más de una década ante la derivación del teatro hacia un género que por estar cortado con un solo patrón, excluye la individualidad anárquica, alma de todo arte.

La superproducción del cine, forzando a los autores a repetirse, y al público a aceptar historietas estilizadas, sosas y cursis, no hubiera bastado, sin embargo, a determinar la agonía del cine mudo, si otros factores de orden más elevado no precipitan aquélla.

Dos entre ellos merecen singular atención. Y en ambos debe buscarse el disgusto, el desgano y la vaciedad que dejan la inmensa mayoría de las cintas de hoy.

El primero de estos factores es de orden exclusivamente artístico, y toma su origen en un noble triunfo del cine, cuando creó, por primera vez en el arte de representación, el perfecto ajuste del actor al personaje. Mientras el teatro confiaba el papel de una virgen locuela de diecisiete años a cualquier madurísima primera actriz, de alma y rostro maltratados por los años, el cine escogía escrupulosamente, entre cien estrellas de aquella edad, la damisela que por su físico y su modalidad mental podía encarnar triunfalmente el personaje creado. Desaparecieron del estudio cinematográfico pelucas y postizos. Buscóse por todo el ámbito del mundo tipos de carácter para los héroes, y sujetos de sonrisa fisgona, para los villanos.

Constituyó esta la obra fundamental del cine, en punto a caracterización. El peligro, sin embargo, estaba tan cercano, que se cayó en él sin que nadie casi se diera cuenta. Las historias sentimentales, tan caras al cine, exigían, a juicio de las empresas productoras, papeles de jovencitos en el primer plan. Extremóse la poca edad, la donosura y la belleza de esos héroes del amor, y en menos de lo que se tarda en decirlo, traspasóse el límite artístico que deslinda al personaje de su intérprete. No se tuvo más en cuenta al actor de carácter, sino al hombre o a la mujer que, disimulados tras el personaje que interpretaban, guiñaban amorosamente los ojos ante la cámara. Del día a la noche desaparecieron el admirable primer actor, aunque tosco, y la ardiente primera actriz, aunque fea, para ceder el paso a hermosos jovencitos de ambos sexos, pintados ellos como mujeres, y ellas como hombres, y cuya actuación no tenía otro objeto que arrancar a las salas suspiros de admiración. A esto se llegó con el film mudo, y persiste con el musical. Mucho más que la escasez de novedades dramáticas, es esta foire de beauté la causa de la depresión actual del cine. Sólo un público muy joven o ya demasiado viejo puede hallar arte en tales efectos.

A este aspecto de decrepitud imperial —llamémosla así—, en un organismo que no cuenta sino veintitrés años de existencia, agrégase la curiosa moral sostenida en un alto porcentaje de las cintas. En miles de ellas la joven protagonista, modesta empleada, dechado de virtudes que lee a Emerson, sólo aspira, en verdad, a frecuentar los dancings de lujo. Tal nos lo hace creer, y confirma, el final del drama, pese a la psicología de la heroína esbozada en las leyendas.

En cierto film dramático, Norman Kerry y Virginia Valli, el protagonista, hombre de mundo y de generosos sentimientos, ofrece a la empleadita que ama hacerle conocer siete días de suprema felicidad. Realizan ambos la insuperable dicha... recorriendo siete distintos cabarets de tono, a uno por noche.

¿Pero no existe para una muchacha honrada, buena y pura, otra promesa de felicidad que lanzar a la una de la mañana serpentinas mojadas en champaña? ¿No conciben los autores dramáticos un destino más alto para sus heroínas de alma y voluntad templada? ¿No se abre en Estados Unidos (de donde procede aquella cinta) otro porvenir al ensueño de su vírgenes nombres, que está triste vanidad, a la que autores, decoradores, cameramen, directores y empresarios prestan sus fuerzas y millones?

Sí, existen, sin duda, aunque no lo trasunte la pantalla. No indigna la elección de jovencitos insignificantes para los dramas del film, y menos el derrotero ineludible del cabaret. Lo que duele es que se desvirtúe hasta ese punto la caracterización artística que el cine había llevado a su esplendor, y que se falsee el sentido moral de la vida hasta hacerla naufragar, con el rótulo de felicidad suprema, en los dancing de Nueva York.

La Dirección En El Cine

Hacia 1908, un muchachito de veintisiete años, flaco y muerto de hambre, asistía por primera vez, en Chicago, a la exhibición de un film.

Este muchacho, cuya entrada esa tarde en el salón de cine se debía a una mera casualidad, había sido ya a su tierna edad, y sucesivamente, repórter, actor, dependiente de tienda, boy de golf, aprendiz de bombero, corista, peón de cuadrilla, hachero, aprendiz de fundidor, ensayista, poeta. En el momento en que lo presentamos no le quedaba al muchacho un centavo en los bolsillos ni una sola esperanza en el alma. Si alguien se ha sentido alguna vez total y definitivamente fracasado, era ese muchacho. Llamábase David Wark Griffith.

Nadie desconoce, con este nombre, al más ilustre de los directores de cine. El muchacho, totalmente profano al cine de entonces, quedó pasmado ante el nuevo arte que comenzaba. Jamás, como hemos dicho, había visto una cinta.

Estas cintas eran, sin embargo, bien pobre cosa. Acabábase de salir apenas de la historieta cómica, cuya duración no pasaba de cinco minutos, y que solía ser, desde el principio al fin, una incesante persecución. Hacia aquella época hemos visto aquí, en Buenos Aires, en una de las primeras salas de cine instaladas en el centro, aquellas cintas de aventuras más grotescas que cómicas, y de episodios sentimentales en medio acto, que no constaban, por lo general, sino de un castillo, un señor feudal, dos amantes, una equivocación y un tiro. Hace de esto apenas diez y nueve años.

El joven Griffith, de acuerdo con su vagabundaje por todas las profesiones, creyó encontrar en aquel nuevo arte su vocación. Sintióse nacido para aquél, como se había sentido nacido para cada uno de sus mil y un oficios. Pero lo sorprendente es que en este caso, y esta vez, había acertado.

Tal fue su impresión de esa noche, que ya a la tarde siguiente había escrito un argumento para la empresa "Biograph", la que lo adquiriría por

quince dólares. Escribió más, con éxito semejante. Logró acercarse a los propietarios de aquella empresa, a uno de cuyos accionistas entretuvo largamente con sus ideas sobre lo que debía ser un film, pues a su modo de ver, aquellas cintas eran apenas risibles escenas de pantomima y el accionista prestó algún oído al entusiasta joven, y si bien él no veía qué otra cosa podía llegar a ser aquel negocito de la pantalla muda, dio una oportunidad —como dicen ellos— al muchacho, admitiéndolo en la compañía con el doble empleo de actor y de argumentista.

Con ambos cargos, pues, comienza la carrera cinematográfica de Griffith.

No interesaba, sin embargo, a Di Dobliú (así se conoce a Griffith en el mundo cinematográfico, por sus dos primeras iniciales), ni escribir argumentos ni representar papeles. Él quiere dirigir. Para tal oficio se siente nacido, y a fuerza de empeño y de algún capital generosamente acordado, logra la dirección de una cinta, Esta cinta, titulada Las Aventuras de Dollie, marca el nacimiento de Griffith como director.

Dícese que entré la anterior historia cinematográfica, filmada en 1908, y El Nacimiento de una Nación, lanzada al público en 1917, media un abismo. Un abismo tan grande como el que separa el primer juguete ferroviario de Stephenson, de las grandes locomotoras de hoy.

Nada más cierto. Pero ese abismo lo salvó Griffith solo, y en sólo nueve años, con una visión extraordinaria de lo que debía ser el cine, y que no era hasta ese momento sino un grotesco remedo de la escena hablada.

Se ha contado al exceso el rudo batallar que tuvo que soportar Griffith con los actores primeros, todos ellos de teatro, para hacerles comprender que el nuevo arte, si quería ser arte, tenía que apartarse del clásico teatro todo lo posible, a trueque de no ser jamás sino una torpe insuficiencia de aquél.

Que la expresión debía jugar en la transmisión de los sentimientos y el papel que la palabra jugaba en la escena.

Que los sentimientos surgidos nítidamente de una rica alma, hallan en la expresión del rostro su más eficaz y fiel trasunto.

Que en toda situación de honda dramaticidad, las palabras están de más. Y que lo que ésta retrae, lo expande el semblante.

—No me interesan su figura, ni su traje, ni sus ademanes —decíales Griffith a sus cómicos amostazados.— Lo que me interesa es su expresión. Y nada oigo cuando ustedes me miran así, pues no pronuncian una palabra. Pero sé perfectamente lo que me dicen en su interior, porque lo leo en sus ojos, Esto es el cine. Las preguntas, las respuestas, la pasión que las crea y que traspasa al semblante, esto es lo que me interesa; y por eso quiero únicamente su rostro, en un primer gran plano.

Pues, en realidad, ésta fue la gran obra de Griffith: adivinar en el naciente cine un arte íntimo de la expresión, aparte de otro arte externo, de la palabra. Como ideó los primeros planos del semblante, ideó el flou, el obscurecimiento progresivo de la expresión por medio del diafragma, Y todos los resortes de la técnica cinematográfica, vueltos hoy un lugar común al alcance de los más pobres talleres.

Hemos dicho técnica. Pero hubo algo más que esto, Con una visión privilegiada de lo que debía ser el nuevo arte, comprendió que el detalle sugestivo y evocador, alma de la descripción literaria, cabía en la pantalla con la misma eficacia que en el cuento, puesto que un cuento en acción era lo que debía ser un drama cinematográfico. Creó así el detalle de la mano que deja caer el cigarro, por todo comentario de la muerte.

Creó la rueda del auto volcado, que gira aún, lenta, sobre el desastre.

Creó la llave que gira en la cerradura, único foco de la atención y del terror.

Creó los dedos que se retardan desatando los zapatos, y vuelven a anudarlos a prisa, porque su dueño cambió de idea.

Creó la mancha de sangre que filtra por bajo de la puerta que se cerró; tras mortal expectativa.

Creó la nubecilla de humo —nada más— que escapa por el ojo de la llave.

Creó el vaivén de la nuez de Adán, única vida de un hombre impasible que la va a entregar,

Todos y cada uno de estos detalles que caracterizan y condensan una

tremenda emoción, son obra de Griffith. No los creó todos, desde luego. Pero él vio la senda, la abrió; y por ella se han deslizado los directores que, como Tomás Ince y Clarence Brown, han llevado al cine a su más alto esplendor.

Poesía En El Cine

Tal vez un concepto artístico en degeneración, a fuerza de cultivo, ha impedido a los europeos comprender la fuerza vital del cine. Hace ya muchos años se repetía, al exceso, que el teatro francés se debatía entre el adulterio realizado y el adulterio a celebrarse. Todas las demás contingencias de la vida, de las ideas y de la moral, habían quedado de lado.

El arte en el teatro, como en la poesía y la novela, se restringía entre las cuatro paredes de una sala de conversación. Tornábase arte de cámara para gentes de mundo y criaturas de mentalidad corta, que sólo en cierta sociedad y su psicología hallaban arte y motivos de arte.

No es esto del todo cierto; pero si descartamos algunos dramaturgos de raza nórdica, y uno que otro de cepa latina, el resto de los hombres que en los últimos cuarenta años han escrito para la escena, no han llevado a ella caracteres —vale decir, la mayor realización posible de vida en un solo personaje—, sino conflictos. Sólo contrastes escénicos, más o menos interesantes, más o menos inocuos, puesto que casi todos ellos debían subordinarse a la estatura, la voz, los trajes y las actitudes artísticas de tal actor o actriz.

Este teatro fue el que las gentes de Europa llevaron al cine, tal cual es, con sus galanes insignificantes y suicidas, y sus grandes actrices fatales. Pues cumple observar otra característica del cine europeo, y que consiste en la exaltación de la actriz —hasta en la estatura—, en detrimento de los varones que la rodean.

Rara vez tienen estos un real valor moral. Representan, en torno de la gran actriz que asedian, el solo instinto masculino. Son, apenas, zánganos, podríamos decir. Su misión es exclusivamente sexual, y tiene por objeto poner con ello de relieve la grandeza de alma de la protagonista, que llega a la renuncia o al suicidio con heroísmo apenas igualado en sus cuatro o cinco cintas anteriores. La especialización de todo un arte, en honor y servicio de una actriz, pasó a la pantalla con el

resultado de todos conocido. Ni Sarah, ni la Borelli, ni Zacconi, ni ninguno de los astros de la escena, cumplió en tal cambio lo que se esperaba de ellos. El motivo es sencillo: la expresión del semblante, base del nuevo arte, estaba supeditada en el otro a factores escénicos muy superiores a aquella, para la finalidad teatral.

"El rostro es el espejo del alma" —se había dicho a nuestros actores—. "Denos usted con su semblante, y, únicamente con él, la impresión de lo que siente, piensa o sueña."

El resultado —todos lo sabemos— fue lamentable, pues en el árido lienzo faltaban las actitudes, los trajes y el ambiente teatral, cuyo conjunto engendraba la apariencia de una gran interpretación.

Mientras los cinematografistas europeos trasladaban al filme este teatro con argumentos adocenados —lo que no sería nada— y su juego de expresión desvirtuado por conceptos artísticos —lo que era grave—, los norteamericanos desterraban de golpe una y otra falacia, e iban a buscar temas poéticos en el corazón mismo de la vida en lucha.

Esta poesía de la vida no es por cierto privativa de los norteamericanos. Cualquier país de Europa y del orbe entero está revuelto por la acción de los grandes esfuerzos. En cualquier rincón del mundo se tienden líneas férreas con infinitas penurias; se levantan diques gigantescos; se sondea febrilmente el suelo en busca de petróleo, o se trasladan de una región a otra grandes tropas de ganado esquilmadas por la sed.

Pero sólo los norteamericanos vieron que en el canto de esos grandes esfuerzos del hombre, saturados de épica viviente, latía la fecunda savia del cinematógrafo. Sus privilegios de panorama real y de caracterización de personajes buscada, no entre las seis figuras principales de una compañía dramática, sino entre la masa de ciento veinte millones de hombres; el desprecio o la insignificancia del elemento sentimental, pues dichas epopeyas llevaban ya en sí su pasión y su finalidad, todo esto al servicio de un gran sentimiento nacional y de una técnica superior, dieron esa docena de cintas maestras que prueban el grado óptimo de vida y de arte a que puede llegar el cine.

Pero es indudable que estas reflexiones, por justas que sean, han de parecer a no pocas gentes fantasías blasfematorias. No todas las personas poseen el difícil don de percibir belleza en un episodio o una

demostración del esfuerzo del hombre, y que ha hecho correr ríos de sudor. No para todos la vida en sí misma, sin que se la atisbe para desfigurarla con el nombre de arte, es fuente inagotable de poesía.

El realismo en arte, aunque parezca gratuito advertirlo, no es obra de escuela, sino de constitución.

El amor a la verdad no se adquiere.

Quien no sienta en arte este amor infiltrado en sí por sobre todas las cosas, no sentirá la poesía de las doce epopeyas a que nos hemos referido, ni gustará —esto va de sí— de cuántas reflexiones sobre el cine pueda hacer el que escribe estas líneas.

La Vida En El Cine

Mientras en Estados Unidos se preveían y creaban los elementos dramáticos del cine con una rapidez y seguridad de ojo que hace honor a aquella gente, en Francia e Italia, países dedicados también desde temprana hora a la pantalla, se continuaba haciendo teatro con absoluta ignorancia, rayana en ceguera, de la diversidad entre uno y otro espectáculo.

No se ignoraba lo pintoresco, sin duda, pero del mismo modo que se exageraba la intensidad de los sentimientos y de su expresión, se ofrecían en los filmes, sin tasa ni medida, fotos de aquellas que en las galerías se ha convenido en llamar "artísticas".

Ya lo anotó un crítico francés:

"No sentimos el natural en el cine, sino corregido por nuestro canon convencional."

En efecto, los efectos de luz y sombra en los puentes del Tíber, en los castillos de la Bretaña, en el oleaje y senderos de la Riviera, resultaban demasiado bellos y sobrado gratuitos en un drama cuya trama no exigía tal exhibición de fotografías de contraste.

La culpa de esto —se dijo entonces— debe imputarse a la incomprensión que del filme tienen y tendrán las razas latinas. Esperemos el cine de los países centrales o nórdicos de Europa. Cuando los alemanes muerdan en él, pues debemos confesar que hasta la fecha se han entretenido en filmar operetas, se verá entonces lo que puede dar el viejo mundo del cine.

De esto hace apenas algunos años. Fuera de Varieté, que sin ser una cinta excepcional lo es sin duda dentro de la producción germana, el cine alemán no ha respondido hasta hoy a las esperanzas cifradas en él. Persiste en llevar al filme caracteres excesivos, con tendencia al folletín trágico. O bien realiza obras semifantásticas, semipictóricas, en las que las actitudes gallardas de los héroes y la teatralidad de las decoraciones se

destacan por sobre los demás elementos del drama.

Se ha dicho también, a propósito de estas decoraciones más o menos futuristas, que en ellas radica la gran fuerza del teatro y del cine de mañana. El error del teatro estribaría en el menguado realismo de su escena, y que aquél continúa sosteniendo a toda costa. Por bien simulado que esté un jardín en el escenario, a nadie escapa que todo ello es incierto y de cartón. La ilusión de un hombre maduro a quien se quiere seducir con este jardín se satisface con mucho menos, o exige mucho más. Ni aún con legítimos árboles trasplantados a la escena, ni con buques de verdad en una ópera, se lograría la más remota ilusión de verdad: pudiendo agregarse que cuanto mayor fuera el empeño en sorprender la buena fe del espectador, mayor sería la reserva de éste ante tan grueso realismo.

Una franca decoración, sin buscar engaño, dentro de los cánones futuristas; una llana y clara decoración con la que no se trate de simular un jardín imposible, sino de sugerir una poética impresión de paz nocturna, de lejanía, de silencio, de lo que fuere, tal sugestión provocada sería más que suficiente para servir de fondo a la otra ficción humana que se desarrolla en primer plano.

Perfecto lo anterior, en cuanto al teatro. Pero dicho elemento decorativo no cabría en el cine, por la esencia particular de éste.

Si no nos engañamos, fue en El Doctor Caligari donde por primera vez se vio entre nosotros decoraciones de este género. La impresión de aquello fue muy amable; pero El Doctor Caligari no era propiamente una obra de cine, aunque la hubiera expuesto la pantalla, del mismo modo que ciertos dramas de Ibsen —pongamos por caso— en que los aspectos de la naturaleza juegan un papel capital, no son propios para la escena y sí para el cine, dentro de lo relativo.

Ya hemos observado que el cine no es una expresión de arte puro, reservando esta denominación para aquellas manifestaciones que llevan cumplido su destino y no su fin en sí mismas, sin interpretación alguna. Tampoco sería el teatro expresión de arte puro. Maurice Barrès, por lo menos, lo pensó así, cuando al fundar una revista con sus compañeros de Le chat noir, estampó debajo del título estas líneas:

"Como esta revista se ocupa exclusivamente de arte, nada tiene que ver con el teatro".

Bien. Lo que no nos concedió el cine germano, acaba de dárnoslo el cine eslavo en los dos o tres filmes que han llegado hasta nosotros.

No podría negarse en dichos filmes la influencia que sobre su construcción ha ejercido la técnica dramática norteamericana. Mucho más comprensivos de los medios de expresión del cine que sus colegas europeos, los rusos han seguido con los ojos cerrados el camino abierto por los americanos del norte, por el simple motivo de que no hay otro para filmar un cuento, una novela o un drama. En dieciocho o veinte años, aquellos hombres que comenzaron buscando la realización de una persecución a la carrera, hallaron, trazaron y legaron la pauta entera para filmar no importa qué asunto. Tan difícil es hallar algo nuevo en aquélla, como encontrar nuevas formas de escribir una novela o nuevos modos de contar. Podrá innovarse en los detalles; pero la pauta segura y fiel está ya trazada. Y si con este galardón acordado con toda justicia a los americanos del norte, su producción, tomada en conjunto, llega apenas a lo mediocre, ello se debe a que la técnica artística, del mismo modo que un grandioso taller mecánico, no cobra vida hasta que un escritor, un ingeniero no anime con la suya aquella muerta maquinaria.

Es lo que se ha visto en las cintas filmadas en Rusia. No se han revelado en ella grandes autores, y ni siquiera actores de valía. En nada sobrepuja su construcción a las comunes norteamericanas. Pero al revés de lo que pasa hoy día con éstas, aquéllas están llenas de una tremenda vida, y en esto estriba su singularísimo mérito. Mientras en Norte América, la vida que animó sus cintas del oeste, del agio, del nevado norte, se ha cristalizado sin aliento ya, estilizándose en sosas aventuras repetidas hasta el cansancio y ya sin sabor alguno, los rusos han traspasado a sus filmes la pasión que los domina actualmente. Nada importa ni nada agrega al mérito de estos filmes el espíritu tendencioso que los anima. Fueron reaccionarias sus historias, e igualmente hubieran conquistado el triunfo, de haber puesto en ellas igual cantidad de vida. Las fórmulas artísticas suelen ser pesadas. Pero es lo cierto que mientras el cine universal está haciendo en cierto modo arte por el arte, en Rusia están haciendo arte por la vida. De aquí la impresión que nos produce.

Cinematógrafo Infantil

—Esto matará a aquello —se dijo del libro respecto de la cátedra. Parafraseando el aforismo, puede decirse que con igual relatividad e idéntica eficacia, la pantalla matará al texto escolar.

No se trata, bien se ve, de reducir la enseñanza a la exhibición cinematográfica de elementos objetivos. Ya tuvimos los carteles murales, cuyo destino no fue siempre bien comprendido, según lo demuestra el pequeño siguiente caso: En cierta escuela rural, sita en plena zona triguera, la joven maestra se afanaba en hacer ver a sus alumnos, dentro de un tubito de vidrio concienzudamente tapado, dos o tres granos de trigo, allí donde el país entero era un vasto campo de sementeras y enseñanza agrícola.

No. La pantalla sirve para adquirir por medio de ella todos aquellos conocimientos sensibles casi exclusivamente al ojo. La geografía toda entera puede enseñarse con la pantalla, y esto con una poesía que en vano se busca en los áridos textos del ramo. Las lecciones de cosas —los fenómenos científicos, las industrias y sus aplicaciones— no piden sino la pantalla para tornarse en elementos vivos de asimilación.

No hay criatura de diez años que no posea una idea bien definida de la geografía de Estados Unidos, de su orografía, sus cañones, sus ríos, sus desiertos, lagos, bosques y llanuras heladas; y podría precisar, sin temor de yerro, qué especies vegetales se alzan en sus desiertos de arenas, y qué carácter poseen los bosques de las zonas frías. Sabe cómo se fragua el hierro, conoce al dedillo la explotación de los yacimientos de oro, y tampoco ignora dónde y cómo se efectúan las grandes pesquerías de salmón.

Nuestro chico argentino no aprendió todo esto en los textos, sino en el libro abierto del cine. La vida desarrollándose al vivo sobre una naturaleza también vibrante de interés, es lo que la pantalla ofrece sin parangón al escolar de todas las edades.

Los nuestros conocen bastante mejor la geografía e industrias norteamericanas que las nuestras. Démosles films nuestros, de la tierra, y hagámoslos si no los tenemos. No es indispensable que sean teatrales: la naturaleza y el trabajo del hombre, tal cuales, poseen dramaticidad sobrada para despertar toda la atención del niño.

La Altura De Las Estrellas

Aspectos Del Cinematógrafo

Una de las cosas que más saltan a la vista en las cintas norteamericanas es la exigua estatura de sus actrices. Dícese que Griffith, el afamado director, rechaza sistemáticamente a toda joven estrella cuya cabeza no es dominada por la de un actor de buena estatura. Por otro lado, todo el mundo puede observar el aventajado porte de las actrices italianas y francesas, las mismas que en las tablas lo lucieron ya, con el derroche de poses, posesión de sí mismas e impertinencia, que parece ser inherente a su suficiencia de «femmes supérieures».

Este singular contraste obedece sin duda a un concepto, sobre el que no es inútil detenerse un instante.

La mujer de arte es en el film francés e italiano una entidad excelsa, a cuyo rededor los hombres giran como míseros comparsas. El empresario medita su ganancia sobre ella, el autor escribe para ella, y para las solemnes actitudes de su personalidad, el director de escena y sus tres máquinas tienen el alma en suspenso.

Cuanto es atributo normal del alma del varón: voluntad y carácter, ella lo encarna. El amor, el amor puro y exclusivo que hace crujir los dientes del hombre y cierra los ojos de las mujeres, le es desconocido. Su personalidad —asexual, diríamos— no es sensible a estas pequeñeces. O si condesciende a aceptarlas, es a trueque de muecas psicológicas que ponen una vez más de relieve, conjuntamente con la condición superior de su alma, la insignificancia del hombre ambiente.

Se comprende muy bien que tal personaje domine al público que lo ha creado, con sus gestos de Sarah. sus actitudes rebuscadas y su desdeñosa conmiseración por el tropel de hombres a sus pies.

Es, sin disputa y sin reservas, un producto de la decadencia de la especie.

Por dicha, el concepto norteamericano del film es otro.

Allí, como en todas partes donde la verdad está en proporción de la riqueza de la sangre, las altas tensiones del espíritu hallan en el organismo de hierro del hombre su vaso normal. La «femmes supérieure» nada tiene allá qué hacer, si no es descender de su pedestal teatral y convertirse de nuevo en mujer del hombre.

En ningún país seguramente ha llegado la mujer a una más completa comprensión de su fuerza, que le da la libertad necesaria para mirar tranquilamente en los ojos a un hombre, después de una declaración recibida, y de un «no» contestado. Kipling lo anota. Pero tampoco en comarca alguna el hombre ha puesto más vigorosamente en juego la energía de sus nervios, de su voluntad y de su responsabilidad moral, ante él mismo.

La conjunción de los sexos, pues, no ha sufrido en sus elementos. Los mutuos cargos de la vida pesan sobre las espaldas enlazadas por la lucha; y si el uno domina con su estatura y su arranque, la otra sostiene esa tensión con su amor, muy feliz, a pesar de todo, de que su cabeza pueda recostarse en el hombro de su marido. La postura es clásica, y vale la pena hacerla notar un poco.

Es resorte casi infalible de las grandes cintas americanas la conquista del hombre muy duro de carácter por la ternura de una mujer —una jovencita casi siempre. Cómo esa fuerza sin freno —agiotista, pioneer, salvaje— cae sollozando ante las rodillas de la chica, es la trama de dichos films. El final reproduce constantemente la situación de mutuo apoyo y fuerzas distribuidas: él, el hombre, sacrificando su violencia ejecutiva a la suave presión de una constante ternura reanimadora: ella, rindiendo su estéril orgullo ante la más fecunda energía del varón, que lleva así con ella su jardín a la áspera lucha del desierto.

El desierto en cuestión es el Arizona o él mismo Nueva York, dondequiera que la falta de privilegios imponga al hombre, para no sucumbir, un violento ejercicio de su personalidad. Y si la llama demasiado ardiente y demasiado alocada de su actividad encuentra en un constante beso la frescura y la norma que oriente su vida, la fusión antes dicha quedará sellada con ese mismo beso inicial que cierra el film.

Tal es el cuadro, constantemente reproducido: la ruda y alta estatura del

varón, doblado sobre la frágil mujercita; él, forzado a doblar la cabeza para alcanzar sus labios; ella, alzando la suya, con los ojos cerrados, ante el león domado.

Nada más hermoso, queremos creer, y que da razón al señor Griffith, cuando pretende que en una escena de conjunción, la diferencia de estaturas es un completo símbolo. Por otro lado, todos sabemos que el abrazo a una mujercita que debe alzar la cabeza para mirarnos, nos toma profundamente tiernos; surge sin duda del remoto fondo de los siglos, el sentimiento de protección al ser más débil. Resorte también éste de las cintas norteamericanas, y que la preocupación del señor Griffith no hace más que acentuar.

El Cine Nacional

Cuando el cine alemán, el francés y el italiano comienzan apenas a reponerse de la desviación teatral sufrida en sus comienzos; mientras el cine ruso progresa a grandes pasos aún infantiles, y el español se halla todavía en pañales, no es de extrañar que el cine nacional, sin la vasta experiencia del norteamericano y sin la tradición escénica de los países europeos, se halle, menos aún que en pañales, en el limbo de las gestaciones que aún no han alumbrado.

Creemos que superan de algunos centenares los filmes dramáticos que el cine nacional ha pasado en la pantalla. De esta enorme cantidad, sólo una mitad de cintas se han estrenado en los grandes cines de la capital. De esta mitad ofrecida al público especialista del centro, apenas se recuerdan seis u ocho. De ninguna de estas seis u ocho ha quedado memoria de una cabal obra cinematográfica.

Y las razones por las cuales, a pesar de los cientos de cintas prematuras, el cine nacional no ha alumbrado aún, deben buscarse en el desdén sistemático con que entre nosotros se han considerado los dos factores capitales de la realización cinematográfica: el autor y el director.

Los derechos de autor se estiman en Estados Unidos en el diez por ciento del capital invertido en la película. Quiere decir que sobre los doscientos mil dólares que cuesta una cinta común norteamericana, el autor del argumento percibe veinte mil; y si el filme llega a exigir un millón o más de desembolso, aquel que ha proporcionado el asunto del filme se enriquece en la cantidad de doscientos cuarenta mil pesos moneda nacional argentina: tal tremendo porcentaje dice bien claro del interés vital que para las empresas de aquel país tiene un feliz asunto cinematográfico.

Siendo el filme norteamericano de ambiente un cuento o una novela en acción, se comprende que allá se haya recurrido preferentemente por asuntos a los cuentistas o novelistas especializados en tales relatos. Y siendo el filme francés un simple drama resuelto en una sucesión de escenas capitales, desglosadas del ambiente en que nacieron, se explica

también el que allá se haya solicitado de autores de teatro el argumento de los filmes, ya en obras originales, que es lo menos común, ya de adaptaciones a la pantalla de célebres piezas de teatro.

Entre nosotros ni una ni otra cosa se ha hecho. En un principio solicitose la colaboración de algunos nombres muy conocidos en el mundo político-social, pero poco avezados en el arte de la novela. Se buscó con ello verosímilmente un factor eficaz para la propaganda, o bien se cometió el error de creer que un político de nota, un articulista de fondo, un orador de éxito, podían ser capaces, por ligera afinidad con la literatura, de poseer ese don tan innato y adquirido al mismo tiempo, como lo es el arte de componer historias: para ser contadas en la novela o ser representadas en el teatro.

Las cintas filmadas con tales elementos fueron, en el mejor de los casos, un melodrama manejado con el menor tacto posible, o un poema de gruesísima sensibilidad, semejantes en un todo a los que se podrían representar con la letra de todos nuestros tangos.

No respondió el éxito de estos filmes a las esperanzas cifradas en el renombre de sus argumentistas; y como dichos argumentistas eran para las empresas los mejores escritores con que contaba el país, dio el caso curioso de confiar en adelante kilómetros de película virgen a cualquier desconocido, ante el temor de entregarlas a escritores de profesión.

El caso no es nuevo: los directores de teatro profesan igual sentimiento de horror por las piezas de los literatos. En esto, justo es decirlo, el teatro ha tenido cien veces razón.

Pero como los autores teatrales, en cuanto podamos saber, tampoco han sido solicitados por la pantalla, nos hallamos, en todo el pasado y el presente del cine nacional, con el fenómeno de verse excluidos sistemáticamente de él los cuentistas, novelistas y dramaturgos, únicas personas en suma de quienes es verosímil sospechar capacidad para rendir al cine lo que constituye precisamente su don y su profesión: argumentos.

Advertimos: tanto como un escritor dueño de su arte, puede el ilustre desconocido de quien hacemos referencia crear una magnífica historia; pero no es probable; y mientras esta probabilidad no pase del uno por cien mil, debemos esperar la obra de quien han dado consecuentes pruebas de

saber hacerla.

Dentro de esta anomalía apuntada, tal vez el gusto artístico de las empresas filmadoras haya jugado un importante papel. Admitido esto, es probable que el asunto cinematográfico del tres veces citado ilustre desconocido colme los ensueños artísticos de aquéllas.

Pero el interés de la empresa sufre cuando antepone el deleite inconsulto de sus dueños al gusto de su público. Y el gusto de este público —el de la metrópoli, por lo menos—, llega hoy a un nivel que ninguna cinta nacional puede atreverse a desafiar, so pena de ser acogida con risas sin fin.

En un cine de arrabal —a diez centavos la función entera— hemos visto una vez acoger de este modo un filme italiano cuya estrella, excelente actriz de teatro, por lo demás, iniciaba el filme con más gestos de los debidos. El gusto por la naturalidad escénica, infiltrada ya hasta en los pequeños vendedores de diarios, es la más grande conquista de cultura que haya hecho el cine entre nosotros.

Un escaso asunto puede ser salvado si un fuerte sentimiento artístico rige el desenvolvimiento de un argumento pobre, en escenas ricas de color. Tal es la tarea del director, y entramos con ello en los secretos internos de la pantalla.

Ya hemos expuesto en artículos anteriores la obra fundamental de la dirección en el cine, a propósito de las dificultades que para llegar a serlo debió vencer el más fuerte de todos ellos: David W. Griffith. Griffith descubrió los secretos por los cuales se llega en el cine a la representación de la vida misma; se levantó el muro infranqueable que separa desde entonces el cine del teatro; pero creó también y vulgarizó los recursos de grueso efecto, que salpican aquí y allá sus mejores cintas.

Esta intención o incapacidad para no ver del cine sino sus facilísimos recursos para conmover gratuitamente, parece haber regido hasta hoy el criterio de nuestros directores. No se ha hecho ambiente jamás, si no es en algún bar de bajo fondo, ¡y eso!... El ambiente, tan capital para la pantalla como la palabra lo es para el teatro, no ha sido nunca utilizado, o el deseo de hacerlo por parte de los directores ha sido sofocado por parte de las empresas.

Pero el ambiente no lo constituyen únicamente las personas o costumbres

o muchedumbres del ámbito: veinte mil detalles cooperan a darlo, y su pobreza exigua, a restarlo. Así, hemos visto en una cinta nacional una escena de obraje, donde lo único que se mostraba de tal populoso obraje, era al protagonista junto a un árbol tronchado, del que apenas se veía una sección. El hacha de este hombre, peón de oficio, era nueva: apenas salida del escaparate.

Hemos visto en el transcurso de otra cinta a una pareja de enamorados encontrarse trece veces en una esquina de Buenos Aires, sin que en ninguna de las trece veces se viera alma viviente en las calles.

Hemos visto una carrera de sortija, de la cual se mostraba tan sólo el arco, tres paisanos al pie mirando el objetivo, y la corrida de otro paisano seguido pesadamente por la máquina, desde que arrancaba hasta que pasaba bajo el arco.

Hemos visto morir a una criatura en un hospital, rodeada por sus padres; pero del hospital, de los enfermos, de los médicos, de las enfermeras, de las mil y una circunstancias de ambiente de hospital, que es el fondo mismo de la realidad fingida, nada se vio. Se supo que estábamos en un hospital, porque así lo anunció la leyenda. Lo único de tal, era aquel retrato fotográfico de "una enfermita entre los autores de sus días".

No procederíamos tal vez con justicia cargando a los directores el déficit de ambiente que ha hecho de nuestros filmes una sucesión de escenas mimadas, sin asiento en tierra ni atmósfera alguna, pues todas ellas se redujeron a la exhibición de dos o tres personajes herméticamente encuadrados en la pantalla, solitarios y silenciosos, desligados del todo del medio en que actuaban y que debía prestarle vital realce.

No siempre una empresa tiene capacidad financiera suficiente para proporcionar a sus directores los elementos que estos exigen. Aunque si bien se mira, la compra de un hacha honestamente usada, en vez de nueva, el olvido de un paquete de algodón, a medio abrir, sobre un velador de hospital, no cuestan en verdad un ojo de la cara.

Es, pues, en su negligente actitud ante estas pequeñeces de ambiente, donde han flaqueado en menor grado nuestros directores. La debilidad más fuerte se percibe en el juego fisonómico de los actores, imputable, por principio, a la dirección del filme.

Muy rara vez se ha notado una exacta correlación entre el estado mental de los actores y su exteriorización en el semblante. En las escenas de cinta nacional que hemos visto filmar —muy pocas, por lo demás—, los actores no hablaban. Colocados en posturas estudiadas como maniqués, con toda su atención puesta en sus movimientos, y no en la intención de estos movimientos, se les decía cosas como éstas:

"Ahora, usted la mira fijamente, como si se le declarara, y le toma la mano..."

Pero los labios del actor no se movían.

Es difícil y duro para un varón colocarse en situación de amor o de lo que fuere, a boca cerrada. El alma y el calor que la animase escapan con las palabras, y la expresión del semblante no tiene entonces una función que reflejarla como un espejo.

Si en una determinada escena, por ejemplo, la situación exigiera que un hombre increpara a sus hermanas mayores con estas palabras:

"¡Pero es posible que hayan ustedes dejado salir sola a esta criatura a las once de la noche!", no sabemos con qué suma de sabias advertencias se podría reemplazar la expresión de asombro, reproche e indignación que fatalmente debe traslucir el semblante de quien se expresa así. No por cierto con: "Usted piensa ahora que sus hermanas han procedido mal dejando salir sola a su hermanita menor..."

Antes, en los comienzos del cine, cuando los filmes eran una sucesión de fotografías de expresión detenida, los actores no hablaban. Algunos tampoco lo hacen hoy; pero estos actores, de una sensibilidad muy viva y un poder de expresión muy fuerte, no pueden ser tomados de ejemplo. Constituyen excepciones, en cuya comprensión inteligente y en cuyo semblante, el director puede confiar. No nos hallamos todavía en este caso.

Espectros Que Hablan

Una que otra vez vale la pena recordar las definiciones de arte, en particular cuando su concepto pelagra, como es el caso con el cinematógrafo, arte realista y mudo por excelencia, que por obra de factores diversos amenaza convertirse en arte espectral y hablado.

El cinematógrafo comenzó remedando a la pantomima, creció imitando al teatro, para adquirir luego, cuando su talla le permitió avanzar sin tutelas, una personalidad marcadísima, tan lejos de la pantomima inicial como de la escena hablada. Mientras el concepto artístico del movimiento, el gesto y la expresión del teatro primó sobre las calidades aún débiles y oscuras del cine, éste se arrastró lánguidamente por las pantallas, extenuado prematuramente por el recargo de la intención, por la violencia de las gesticulaciones, por el peso de las leyendas o títulos, que en vez de dar pie al juego fisonómico, lo avanzaban entero de antemano, en una lamentable literatura cuya cursilería persiste todavía en las cintas de hoy.

Correspondía a las gentes de los Estados Unidos comprender y revelar las capitales diferencias de los dos artes; y mientras el teatro reivindicaba para sí la expresión de los sentimientos por la palabra, y apenas por su reflejo en el semblante, el cine desechaba casi totalmente la palabra, para erigir su independencia por medio de la expresión.

Arte naturalmente realista, pues, ya que utilizaba los exudados del alma, digámoslo así, sensibles a flor de ojo. Y mudo, desde luego, bien que lo que dice y es capaz de expresar una mirada límpida, un gesto reprimido, un movimiento esbozado, sobrepasa en sugestión dramática a cuantas palabras pretendan reemplazarlo.

Las criaturas poseedoras de un juguete a cuerda se cansan muy pronto del feliz movimiento que ésta les imprime. Por justos y bellos que sean los pasos del juguete, no le satisfacen ya. Quieren nuevas piruetas, nuevas cosas. Y para conseguirlas, fuerzan obstinadamente la cuerda atrás, hasta romperla.

Es lo que hemos hecho nosotros con el cine y otras actividades artísticas de más alto orden: dar cuerda atrás, llevados de la misma curiosidad del niño, por ver si obteníamos algo nuevo. Pero desde los tiempos de Becquer todos sabemos que no es la novedad ni la poesía lo que nos falta, sino los poetas. No se han falseado en el cerebro humano los resortes de la producción artística. Con la misma cuerda a la derecha, nuestro juguete mental crearía originales pasos de novela, de dramas y de cuentos, si tuviéramos novelistas, dramaturgos y cuentistas. No es un infantil movimiento a la izquierda lo que hace falta a nuestro juguete de arte, sino una mano de escritor que gire firmemente a la derecha.

Hasta los momentos actuales, el cine había demostrado con el millar y pico de obras estrenadas por año cuánto puede transigir un arte de representación que para vivir en el esplendor necesita de copiosas entradas. Pero perdidas, olvidadas entre ese fárrago anual de historietas sentimentales, arbitrarias y cursis, tres o cuatro cintas del primer orden demostraban a la vez, con probos argumentos, dirección inteligente y feliz interpretación, la capacidad del nuevo arte cuando sus miras van un poco más allá de la taquilla.

Esas contadas cintas autorizaban la existencia del arte mudo, confirmaban sus exclusivos medios de expresión, y satisfacían en suma la aspiración artística de quienes no exigen tampoco a los millares de poemas, novelas y dramas de la producción mundial, un porcentaje mayor que el que nos da el cine.

Pues bien: cuando por virtud de la elocuencia cada vez más sobria y sutil de la expresión, esperábamos que las leyendas o títulos de las cintas quedaran, si no excluidas, por lo menos reducidas a diez o quince palabras en que el alma deja fluir su pasión, he aquí que damos un vuelco atrás, forzamos la llave a la izquierda, y la literatura excesiva torna a diluir, empañar, falsear la neta y clara elocuencia de una mirada, un gesto, una intención apenas perceptible en la extremidad de los dedos.

El cine parlante: tal es la novedad que nos ofrecen este año, y que aunque promovida al parecer por la inquietud en que se debaten hoy las bellas artes, debe de hallar más razonable origen en la crisis que sufre la industria del cinematógrafo por su inconsulta superproducción. Ya están agotados los ambientes del Far West, del Canadá, de las finanzas, del sport, del dancing, de todos los extraños países que el cine inventa para gozo de la geografía. Es necesaria una novedad salvadora, y se vuelve

entonces a un teatro fotográfico, acústico y espectral, como es el cine parlante.

En buena hora el señor Forest tuvo la feliz idea de inventar la perfecta sincronización del movimiento y la voz. Hemos visto y oído ya en la pantalla aplicaciones muy curiosas, y en particular la de registrar ruidos de fenómenos y voces de animales que sin dicho arbitrio no tendríamos nunca ocasión de apreciar en su justo valor. Para la documentación aislada, para las ciencias y aún para el registro fragmentario de alguna actividad artística, el invento del señor Forest prestará reales servicios. Pero utilizarlo para imprimir con él un drama hablado en la pantalla, para animar con palabras de ultratumba unos cuantos espectros que se agitan sobre un lienzo con la boca abierta para simular más la hueca realidad, tal fenómeno de helada fantasía puede ser muy bien el producto de una tentativa para remediar la crisis existente, pero no una solución artística.

La conciencia de la realidad no alcanza a sincronizar, como lo hace el aparato del señor Forest, la voz más o menos artificial y ruidosa de un altoparlante, con la vida también artificial del espectro que se desliza de un lado a otro por la superficie de la pantalla. El mundo de las convenciones tiene en arte un límite; y ese límite lo ha hallado el cine al detenerse ante la voz. Ni en la realidad ni en la pantalla los espectros deben hablar. El mutismo forma parte de su esencia misma, y en estas condiciones su ilusión de vida puede llegar a ser perfecta.

El teatro realiza ya, y con la evidencia misma, esta sincronización que parece preocupar a los editores de películas. Pero para admitir como teatro lo que en el mejor de los casos no pasa de una alucinación parlante, se requiere una buena voluntad que a buen seguro no ha de hallarse en todos los espectadores.

Escuela Normal De Cinematógrafo

Cuando en 1917 prestaba yo fe suficiente en la trascendencia y vitalidad del arte cinematográfico para dedicarle las primeras crónicas que sobre él se hayan escrito en el país, estaba lejos entonces de creer que catorce años más tarde debía volver a tomar la pluma para escribir un responso sobre su tumba. Es un hecho concreto que al adquirir palabra el cinematógrafo, como arte, ha muerto. Sírvennos en su lugar un híbrido espectáculo teatral con más elementos de opereta y variedades de music-hall que los que él mismo debió vencer en sus comienzos para salir a luz.

Pasemos. En memoria de una muerte ilustre y en celebración de las actividades cinematográficas que agitan hoy al país, voy a recordar la creación de la primera gran escuela de cinematógrafo que haya abierto su cátedra entre nosotros. Si mi actuación en ella fue muy viva, temo que la memoria no me sea fiel en el grado preciso. Lo que pueda recordar, sin embargo, tal vez alcance a dar una impresión bastante fiel de aquella fantástica escuela.

Hace ya varios años fui solicitado para cooperar a la fundación de una Academia Normal de Cinematógrafo que un ilustre director ruso, Mr. Nikitin, se empeñaba en crear aquí. Se me habló en el primer momento de cuatro o cinco profesores que debían colaborar conmigo en la magna obra, a los que en efecto conocí, y de diez o doce más, que nunca llegué a ver. Sea como fuere, fuimos citados los cuatro o cinco colegas susodichos, todos amigos míos, para cambiar ideas con el famoso director.

Era éste un hombre pequeño y vestido de negro, de cutis sonrosado y cabello clarísimo, que daba todo él la impresión de un ratón blanco. Su ropa, demasiado holgada, caíale por todos lados en artístico desaliño. Sonreía constantemente con extrema dulzura. Esto, agregado a su aire de no hallarse nunca en lo que se hablaba, dábale aspecto de iluminado. Y lo era, en efecto, según pudimos apreciar en el transcurso de aquella entrevista.

La impresión más nítida que daba aquella persona era la de poseer una fe

inalterable y beata en su apostolado. Se nos informó de que había dirigido las mejores cintas de Leningrado, y que Hollywood le debía el descubrimiento de algunas estrellas moscovitas. Y todo ello con su dulce y vago airecillo de ratón blanco. Después de oírle hablar (en verdad, el gerente de la empresa era quien hablaba por él), podía estarse seguro de que aquel dulce lunático había nacido artista de la cabeza a los pies. De ello podíamos estar seguros.

La segunda impresión concierne a la fastuosa capacidad económica de la empresa, representada allí por su gerente-administrador. Quien más, quien menos de nosotros, todos cojeábamos fuertemente por el lado económico. Tanto como nuestra predilección por el cinematógrafo, nos llevaba a la cátedra la esperanza de ver por fin honestamente remunerado nuestro trabajo. Ya debe haberse adivinado esto. Júzguese, pues, de nuestro asombro cuando el gerente, adelantándose a nuestra inquietud al respecto, estableció de modo claro y breve las condiciones en que sería retribuida nuestra enseñanza. Cada profesor debía percibir veinticinco pesos por clase de tres cuartos de hora. Cada uno dictaría tres clases por semana, con excepción del que escribe estas líneas: yo dictaría seis, en razón del carácter básico de mi cátedra.

Debo anotar aquí que mi pasada actuación de cronista de cinematógrafo creaba a mi favor una especie de privilegio cuya prueba se me acababa de conceder, y del que usé y abusé, como se comprueba también en el transcurso de esta historia.

Yo hacía, entretanto, sin dejar de prestar atención a lo que se hablaba, el cálculo de lo que debía percibir por mi enseñanza. Montaba a seiscientos pesos por mes, o poco menos.

Excuso advertir que yo jamás había ganado, ni en sueños, tal fabulosa suma mensual. Creo que la mayoría de mis colegas, tampoco. No obstante, un rasgo de invalorable pudor nos hizo oponer algunas objeciones a esta fastuosa remuneración, que considerábamos excesiva para la tarea solicitada. Pero el gerente (un ex funcionario ruso del antiguo régimen) confirmó gravemente las condiciones preestablecidas, de acuerdo, según nos manifestara, con la exigencia de Mr. Nikitin quien, en ese instante y como siempre, sonreía a un vago más allá.

Hubo más todavía: se aumentaba mi tarea en dos horas más por semana, en atención a la trascendencia, etc. Esto ocasionó un nuevo y rápido

cálculo mental por mi parte, cuyo resultado era llevar hasta ochocientos pesos el monto de mis emolumentos.

Habíamos concluido. Esa noche los pilares de la gran Academia Normal de Cinematógrafo quedaban firmemente asentados.

Yo estaba hecho unas pascuas. Escribí esa misma noche a un amigo:

"Le doy con ésta una gran noticia: De aquí en adelante ganaré ochocientos pesos mensuales".

* * * * *

La segunda reunión tuvo lugar en el mismo café del centro, y a ella se presentó Mr. Nikitin con un voluminoso pliego en que constaba la extensión y distribución de tales cátedras.

Debo advertir nuevamente que este asunto de las cátedras nos había preocupado bastante. ¿Qué se puede enseñar sobre un arte para cuya realización basta y sobra con el temperamento del intérprete y la capacidad de su director? Buscando bien, acaso, pellizcando aquí y allí, tal vez pudiera hallarse materia para unas cuantas lecciones a cargo de un solo profesor. Los más optimistas del grupo llegaban a la posibilidad de dos cátedras bastante aparatosas para cubrir la fórmula. Dos cátedras, en el mejor de los casos. Y éramos cinco los elegidos para dictar otros tantos cursos. ¿Pero los otros diez o doce profesores ya contratados, según noticias? ¿Qué misión podía ser la suya, allí donde todos sobrábamos, y yo el primero? Viva era, pues, nuestra curiosidad e inquietud cuando Mr. Nikitin, comenzando por mi nombre, me asignó la cátedra de "Psicología de la Expresión".

—Bien —pensamos—: Esta es una cosa con la cual ya contábamos.

—Mr. Arturo Mom: "Historia del Cinematógrafo".

—Pase —pensamos otra vez—. También contábamos con esto.

Mr. Nikitin, entretanto, leía con visible dificultad, y tras cada enunciación de una cátedra sonreía largamente al agraciado.

—Mr. Guillermo Estrella: "Etapas Psicológicas del Arte".

Esta vez quedamos mudos, verbal y mentalmente.

—Mr. Samuel Glusberg: "Justificación del Rol".

—¿Qué? —saltamos todos a la vez.

El ilustre director, satisfecho sin duda del efecto producido, nos sonrió esta vez a todos.

—..."Justificación del Rol".

Aquí concluyen los comentarios mentales que íbamos haciendo. La enumeración de las otras cátedras la oímos en un estado de vago desvarío.

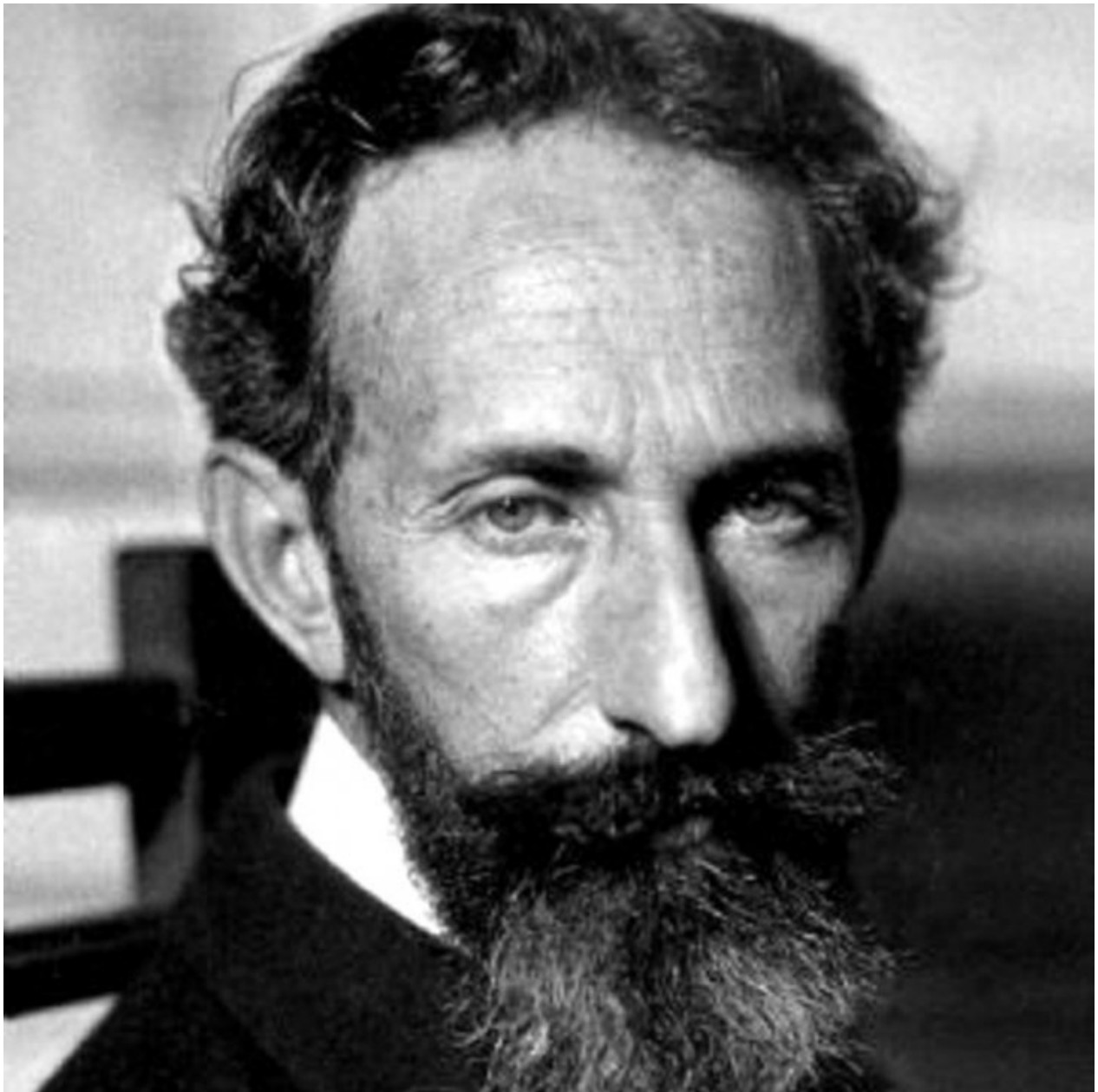
—Mr. Alberto Gerchunoff: "Interpretación de la muchedumbre".

—Mr. Josué Quesada: "Aptitud Genética del Gesto".

Brevemente nos despedimos de nuestro director.

—¡Y pensar! —decíamos, cuando refrescábamos nuestras cabezas al frío nocturno—, ¡pensar que quedan doce cátedras más, indispensables a Mr. Nikitin para asentar con todas ellas su templo cinematográfico!

Horacio Quiroga



Horacio Silvestre Quiroga Forteza (Salto, Uruguay, 31 de diciembre de 1878 – Buenos Aires, Argentina, 19 de febrero de 1937) fue un cuentista, dramaturgo y poeta uruguayo. Fue el maestro del cuento latinoamericano, de prosa vívida, naturalista y modernista. Sus relatos, que a menudo retratan a la naturaleza bajo rasgos temibles y horrorosos, y como enemiga del ser humano, le valieron ser comparado con el estadounidense Edgar Allan Poe.

La vida de Quiroga, marcada por la tragedia, los accidentes y los suicidios, culminó por decisión propia, cuando bebió un vaso de cianuro en el Hospital de Clínicas de la ciudad de Buenos Aires a los 58 años de edad, tras enterarse de que padecía cáncer de próstata.

Seguidor de la escuela modernista fundada por Rubén Darío y obsesivo lector de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, Quiroga se sintió atraído por temas que abarcaban los aspectos más extraños de la Naturaleza, a menudo teñidos de horror, enfermedad y sufrimiento para los seres humanos. Muchos de sus relatos pertenecen a esta corriente, cuya obra más emblemática es la colección Cuentos de amor de locura y de muerte.

Por otra parte se percibe en Quiroga la influencia del británico Sir Rudyard Kipling (Libro de las tierras vírgenes), que cristalizaría en su propio Cuentos de la selva, delicioso ejercicio de fantasía dividido en varios relatos protagonizados por animales. Su Decálogo del perfecto cuentista, dedicado a los escritores noveles, establece ciertas contradicciones con su propia obra. Mientras que el decálogo pregona un estilo económico y preciso, empleando pocos adjetivos, redacción natural y llana y claridad en la expresión, en muchas de sus relatos Quiroga no sigue sus propios preceptos, utilizando un lenguaje recargado, con abundantes adjetivos y un vocabulario por momentos ostentoso.

Al desarrollarse aún más su particular estilo, Quiroga evolucionó hacia el retrato realista (casi siempre angustioso y desesperado) de la salvaje Naturaleza que le rodeaba en Misiones: la jungla, el río, la fauna, el clima y el terreno forman el andamiaje y el decorado en que sus personajes se mueven, padecen y a menudo mueren. Especialmente en sus relatos, Quiroga describe con arte y humanismo la tragedia que persigue a los miserables obreros rurales de la región, los peligros y padecimientos a que se ven expuestos y el modo en que se perpetúa este dolor existencial a las generaciones siguientes. Trató, además, muchos temas considerados tabú en la sociedad de principios del siglo XX, revelándose como un escritor arriesgado, desconocedor del miedo y avanzado en sus ideas y tratamientos. Estas particularidades siguen siendo evidentes al leer sus textos hoy en día.

Algunos estudiosos de la obra de Quiroga opinan que la fascinación con la muerte, los accidentes y la enfermedad (que lo relaciona con Edgar Allan Poe y Baudelaire) se debe a la vida increíblemente trágica que le tocó en suerte. Sea esto cierto o no, en verdad Horacio Quiroga ha dejado para la

posteridad algunas de las piezas más terribles, brillantes y trascendentales de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

(Información extraída de la Wikipedia)