
El Cine

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9152

Título: El Cine

Autor: Horacio Quiroga

Etiquetas: Crónica, Artículo, Compilación

Editor: Brian

Fecha de creación: 12 de septiembre de 2026

Fecha de modificación: 12 de septiembre 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>

Punto De Vista

Toda vez que el teatro ha tratado de llevar a la escena una obra cuyo asunto escapaba a las rígidas leyes de tiempo y lugar que rigen a una obra común; cuando la importancia capital de repetidas escenas, la multiplicidad de los lugares de acción o el largo tiempo transcurrido de una escena a otra; cuando todas o cada una de estas contingencias dramáticas aportaban su extraño elemento al escenario, el teatro, en estas ocasiones, no hacía teatro sino cine.

Cuando una obra meditada para el cine se desarrolla en la pantalla en cuatro o cinco escenas de violento contraste con el ambiente inicial de la pieza, y esas cuatro o cinco escenas absorben y condensan la vida interna de los personajes como si su psicología esperara ese instante para hacer allí explosión; cuando todo lo que es progresivo en el tiempo y en el alma —se trate del desenvolvimiento de un carácter o de un conflicto pasional— se resuelve en un corto número de escenas de gran efecto, el cine, al desaprovechar todas las fuerzas que de gradación y naturalidad posee, en vez de hacer cine hace entonces teatro.

Esta confusión, este trastrueque de valores dramáticos marca las diferencias de dos artes de espectáculo, cada uno de los cuales tiene sus elementos determinantes, sus resortes particulares, sus encantos propios.

Por una anomalía curiosa, pero perfectamente lógica, según veremos otro día, las razas latinas, creadoras del cine, perdieron desde los primeros instantes la pista de lo mismo que habían creado. Siendo la decoración escénica el punto débil del teatro, nada parecía más cuerdo que aprovechar del cine la portentosa verdad de su escenario, donde un palacio es realmente un palacio, un caballo es realmente tal cosa, y un bosque es efectivamente tal.

No existiendo además para la pantalla la tiranía de lugar y tiempo que sofoca a la pieza de teatro, nada parecía también más lógico que olvidar aquella tiranía para lanzarse golosamente tras de aquella libertad de tiempo y espacio que el cine les ofrecía.

No fue así, sin embargo. Y mientras el cine europeo —y en particular el francés e italiano— persistía en reducir el vasto escenario cinematográfico y en torturar el largo proceso pasional hasta reducirlo a dos o tres escenas, como en el teatro, las razas danesas, en un principio, y muy pronto Estados Unidos, comprendieron cuán distintos eran los resortes de uno y otro arte, que el pueblo americano ha tendido hoy en el cine hasta romperlo casi.

El cine latino ha llevado con esplendor a la pantalla espectáculos de gran efecto escénico, reconstrucciones históricas en que el elemento decorativo ha sido el único motivo de evocación. Para estas obras de efecto, el cine, de todas sus fuerzas no aportó sino las inherentes a su virtud nativa de «visión movida.» Pero el drama cinematográfico, vale decir la novela desarrollada, no en cuatro o cinco escenas explosivas sino en el centenar de situaciones en que normalmente se mueven, crecen y se entrechocan los caracteres, este drama vivido de extremo a extremo de la pasión, puede decirse que no fue comprendido más que por el pueblo americano. Estos hombres de lucha al aire libre, sin tradición teatral, vieron en el cine la posibilidad de dos conquistas de sin par frescura: hacer «vivir» una novela, y abolir la afectación de poses y gestos, tradicional en la escena hablada. Tal como en la novela, el cine les permitía delinear el temple de los personajes en múltiples escenas. Como en la novela, comprendieron aquellos hombres el valor del ambiente; usaron —y abusaron— de los recursos emotivos de las luchas, las corridas, las minuciosidades de la vida libre. Y sobre todo y por encima de todo, llevaron la verdad misma al juego fisonómico de los intérpretes, conquista de arte escénico, esta última, que compensa con creces todos los yerros que el cine pueda aún cometer.

Porque desde el frequentador de los grandes cines al chico sin sombrero de las salas de barrio, nadie ha dejado de sufrir ante el amaneramiento de gestos y el excesivo lujo de expresión de algunas estrellas del teatro que han llegado al cine sin una comprensión ajustada de lo que es este arte. Lo que en las tablas no se notaba por la distancia, o se admitía como modalidad irreparable, la pantalla denunciábalo flagrante.

«No es natural»..., «exageran»..., medita el mismo chico de diez años. Y esta simple cosa: «no es natural», expresa con magnífica sencillez lo que el nuevo arte, lo que este nuevo arte nos da, o puede darnos porque le es posible: una completa sensación de verdad, de naturalidad, de «vivido»,

puesto que para ello cuenta con tres elementos capitales: la verdad del ambiente, la verdad en la expresión fisonómica de los sentimientos y esta verdad que recién mencionamos: la brevedad de las leyendas, capaces por sí solas, en manos de un escritor, de reforzar hasta el aguafuerte la luminosa vida de un filme.

«Muy poca cosa son cuatro breves líneas para expresar un sentimiento», podrá decirse.

Y bien: acaso sean excesivas, en la mayoría de los casos, dichas líneas breves para dar cuenta de un huracán o un mar de fondo pasionales. Y en el resto de los casos están perfectamente de más. Pues, desde el comienzo de los siglos, el amor y el odio, la ironía y la lealtad, solo requirieron un par de ojos abiertos para expresarse. El cine, este arte «mudo», sabe que las palabras sobran cuando el alma está asomada a los ojos.

Esta elocuencia, pues, que no habla, y que constituye el más fino tesoro del cine, solo puede llegar hasta nosotros sobre la base de una gran verdad de expresión y juego escénicos. Si lo que buscamos en un drama —representación momentánea de la vida— es la naturalidad de sentimientos y de su reflejo en el rostro, como lo exigimos en nuestra hermana, en nuestro amigo, en nuestra novia, el cine y su silencio, por las razones ya apuntadas, puede ofrecérnosla. No siempre, acaso; pero cuando ese filme nos llega, apreciamos en él la falta de afectación, la sobriedad y el mutismo que sufrimos nosotros mismos en un personal drama semejante.

El Mayordomo Romántico de Poderes. —Al señor Tomás Meighan debemos un nuevo personaje romántico, de factura exclusivamente cinematográfica: el mayordomo romántico.

En los buenos tiempos literarios tuvimos al bandido adorable, desde Hernani a Arsenio Lupin. El cine se apoderó del cowboy, tan bandido como aquellos; pero también caballeresco a su igual. Más tarde bajamos un grado, y los filmes policiales nos ofrecieron como ejemplo de nobleza sentimental pick-pockets, ladrones de asalto y otros caballeros más.

Ahora, la pantalla nos ofrece, creado como una flecha para el corazón de las jóvenes, el mayordomo de gran casa.

El mayordomo es, por lo general, un viejo ayuda de cámara, listo y práctico, calvo muchas veces. Así suelen ser. Pero en la adaptación cinematográfica Macho y hembra cúpole a Meighan el papel de mayordomo romántico. Todo hubiera quedado allí, de no ser Meighan el buen mozo de todas conocido. Y, en su uniforme y su cabello echado atrás, realizó para algunos nuevos centenares de miles de tiernos corazones el ideal soñado.

De este modo, la crisis se produjo. Meighan tornó en una nueva cinta a hacer de mayordomo, y en los últimos días se estrena Poderes, donde resurge el mayordomo dechado de noble en la persona de Norman Kerry... que es buen mozo, a la par de Meighan.

¡Basta, por Dios! Admitimos muy bien que un mayordomo, un lord o un agente de policía del Chubut puedan ser personajes románticos, y aun es enternecedor y vistoso que lo sean. Pero no es juicioso sistematizar el prodigio. ¡Mayordomos «fatalmente» románticos! ¡Por qué no las enfermeras y los mariscales, que visten también bonito uniforme!

En un tiempo, las cuentistas inglesas pusieron de moda el chauffeur romántico, que detenía el coche a la orilla del mar y se declaraba a la niña trémula. Y como el uniforme de chauffeur es en Inglaterra también vistoso, las escritoras aludidas daban muchas veces razón al chauffeur, con lo que el romanticismo de espectáculo adquiriría nuevos adeptos.

Los «Films» Nacionales «El Remanso»

Toda actividad nacional de arte es como tal digna de atención, realice o no las esperanzas en ella cifradas. Ya hemos manifestado nuestra opinión respecto del cine, como expresión de un nuevo y serio arte. En tal carácter, pues, consideraremos las condiciones de El remanso, último film de los estudios nacionales y de reciente aparición.

Lo primero que salta a la vista en dicho film, es la fantasía de estilo de las leyendas o títulos. No hay uno solo en que se haya tratado de delimitar las características morales de los personajes, con claras y firmes palabras. Todas pertenecen a un léxico inspirado —fantástico diríamos—, destinadas en total a dar aliento de poema o leyenda a lo escrito. El abuso de plurales, los nombres genéricos y la retorcida construcción, inflan más de lo debido todos y cada uno de dichos títulos, con pobre eficacia en el público, y ninguna en los que esperan ver en esos títulos las huellas del escritor: trazos concisos, diálogos breves, destinados, como todas las leyendas intercaladas en un «film», a determinar, precisar y acentuar la muda acción de los personajes.

Trabajo, en una palabra, del escritor. E insistimos ex profeso en las leyendas, a pesar de su aparente falta de importancia, porque ellas nos dan, desde la primera que luce en la pantalla, el temple del drama que se va a desarrollar.

Admitido que el cine es un arte, donde lo menos que se requiere es un estudio de caracteres encadenados por una idea o una pasión que todos aquellos viven, cae de su peso que solo en un artista cabe la facultad de estudiar esos caracteres y crear esa lucha de sentimientos. Si para escribir una novela se requiere un novelista, y para escribir un drama, un dramaturgo, para meditar, planear, desarrollar artísticamente una obra de cine, confiemos por lo menos en un escritor. Este oficio, como todos los que exigen una «mano hecha», no se improvisa, y duele bastante adquirirlo. Falto de él, el autor —sea de novelita hebdomadaria, de teatro argentino o cine nacional—, el autor solo puede ofrecernos frutas tempranas, bellas si se quiere, pero faltas de jugo, como todo fruto

primaveral.

La factura de El remanso se resiente de esta falta de sazón. Tal como nos lo anuncia la primera leyenda «escrita», se desarrolla el drama «concebido.» Es posible que el autor de El remanso llegue más adelante a darnos una obra en sazón. Vocación, parece tenerla; y amor, es innegable que lo posee.

Como director de escena, el autor de este filme obtiene más éxito. Hay en él cuatro o cinco escenas vistas con arte, y algunos puntos de vista de los paisajes merecen un franco elogio.

Los actores, discretos. Por lo que corresponde al señor Cosimi, acaso hubiéramos preferido verlo en sus viejos papeles de «antipático», en que obtuvo felices éxitos. Su tipo y temperamento se prestan más a caracterizar papeles de energía —aunque feroz—, que papeles de nobleza —aunque anodina—. El cine norteamericano nos ha enseñado por dicha que la energía y la expresión del varón lucen más en los papeles antipáticos que en los amables. Lo que sería penoso olvidara el actor referido.

Las Alucinaciones de Honrarás a tu Madre. —Ha sido estrenada en los últimos días la cinta de este título, con un franco éxito. No se trata de un filme intenso, pero sí de largo aliento. Con una extensión de once actos (los tres primeros cabrían en uno solo), la cinta despierta un interés que crece en cada acto, precisamente al revés de lo que suele acontecer en no pocas obras. Drama, no hay en verdad en Honrarás a tu madre. Y apenas si puede decirse que haya allí una historia. Es un poema a la madre, una especie de largo cántico en episodios, donde no faltan ni el hijo pródigo ni el hijo hipócrita. Pero lo que sobre todo hay en dicha cinta es una figura de madre interpretada con gran dulzura por la actriz que tiene ese papel a su cargo. Todos los actores, tanto las criaturas de los tres primeros actos como los adultos de los ocho restantes, responden perfectamente a su papel; lo que quiere decir que aunque el film en cuestión no sea de primera, es un film muy bien hecho. Vale la pena mencionar este determinante: filme bien hecho, porque él nos va a dar la razón de ciertos dramas cinematográficos, modestos en sí, y que obtienen y merecen un franco aplauso por su realización. Tal el teatro, que día a día nos da ejemplo de ello con el millar de piezas salvadas y ensalzadas por el juego de tal gran actor o gran actriz.

Pero hay algo mejor en Honrarás a tu madre, y son dos evocaciones gráficas, con el procedimiento de alucinación o ensueño, tan caro al cine.

En el primero de ellos, un viejo padre agobiado de remordimientos, cuyo hijo pródigo se ha sacrificado por salvarlo de la deshonra, ve surgir en un rincón de la pantalla a ese mismo hijo cuando tenía seis años; y a él mismo, el padre, azotándolo ferozmente... Hay dolores que no se soportan, ni hay padre capaz de seguir viviendo tras esa alucinación.

El padre ha muerto; pero queda la madre, rey Lear femenino, para sufrir aún más. Echada sucesivamente de la casa de sus hijos e hijas en su extrema vejez, ve a su vez surgir vagamente en un rincón del lienzo la mesa del comedor —apenas la mesa y la carpeta hasta el suelo—. Y alrededor ve correr, persiguiéndose, los piecitos desnudos de sus seis hijos, las seis criaturas que fueron toda su esperanza y la devoraban a besos...

La realización de esta última evocación es de una gran finura. El cine, en efecto, posee esta gran fuerza de sugestión: la de la doble vista, de la alucinación flagrante, del ensueño materializado en un rincón de la pantalla. En los primeros días del cine, los dramas (tal vez dramones) basados en el remordimiento y su secuela espectral, prestaron ancho campo a estas visiones fantásticas. Se abusó, naturalmente, como se abusa en arte de todo lo que va como un florete a punzar el centro mismo de la sensibilidad. Pero el recurso es siempre de buena ley; como lo es el leitmotiv musical, y como lo son a veces —pocas veces— los primeros versos de un poema, que se repiten al final del mismo con suspensivos...

Las Orgías del Cine. —Arbuckle acaba de ser absuelto de la imputación de asesinato. Persiste por otro lado la impresión del crimen cometido en la persona de Mr. Taylor, director de los talleres Lasky, y no se ha borrado aún el recuerdo de otro crimen —bien que por cuenta personal— que se llevó al otro mundo de las sombras a Olive Thomas.

Sobre estos tres dramas se ha comenzado a edificar la leyenda que amenaza ahogar el cine en una atmósfera gratuita de corrupción.

En efecto, nada más gratuito que derivar estos hechos del carácter de vida de las gentes del cine. En todo tiempo y ocasión, las hermosas suicidas y los alegres trasnochadores han surgido de los ambientes áureos: mundo de las finanzas, de la aristocracia, del arte mismo —cuando el arte ha

logrado dorarse. En Hollywood, Santa Mónica y Los Ángeles, las estrellas del cine se divierten, queremos creerlo, y es agradable, clásico y fatal que lo hagan. Pero no es sensato atribuir a una sola casta lo que ha sido y es patrimonio de las gentes cuya fortuna —pasado un límite—, desborda en violento chorro de monedas, risa y orgías.

Orgías... seguramente las ha habido o las habrá en Los Angeles. Mas no con la frecuencia ponderada, ni mayores tampoco que las que la suerte puede depararnos tras cualquier recodo de la opulencia.

No atinamos a suponer por qué las gentes del cine, particularmente ellas, deben de sentirse dispuestas a la orgía. No hay acaso en todo esto otro motivo que el fastuoso miraje de juventud, belleza y opulencia atribuidas a las estrellas de Hollywood, mirage que la pantalla, con sus vivas escenas de ternura entre esas mismas estrellas, no consigue sino reforzar.

Estas comedias trágicas, en suma, han eliminado de la vida a dos mujeres, ambas jóvenes y hermosas, y a un director de cine. De este último drama no nos queda más rastro que las crisis nerviosas de Mary Miles, los desmayos de Mabel Normand, y un paquetito de cartas amistosas, mojado en sangre. Asunto y angustias de cine, todo este drama, que algunas de sus intérpretes van a vivir de verdad.

El Señor DeMill...

El Señor DeMill, en Los Enredos de Anatolio. —Con estruendoso éxito se estrenó días atrás esta cinta. El anuncio de que doce estrellas habían sumado y puesto sus fuerzas al servicio de Cecil B. De Mille, director de la obra, hacía pregustar ya de antemano las bellezas del film. La comedia, pues, fue recibida con una satisfacción a la que diversos factores no son ajenos: los hombros de Wanda Hawley (excepcionalmente desnudos en esta fresca rubia); las poses habituales de Gloria Swanson, y la propaganda de su propio director, priman eficazmente entre aquellos.

Veamos ahora la obra. El error de De Mille, esta vez, consistió en reunir a doce estrellas para la ejecución de una modesta comedia donde solo se precisaban dos. Apenas hay en Los enredos de Anatolio dos personajes en sostenida función: Gloria y Wallace Reid. Los otros diez son episódicos, con actuación reducidísima, si se exceptúa acaso a Wanda. Siendo los demás personajes episódicos, que no aparecen sino en breves escenas, el señor De Mille ha malgastado el nombre de seis o siete excelentes actores, capaces, todos y cada uno de ellos, de un magnífico papel... donde este papel existe. No es este el caso de la obra en cuestión. Agnes Ayres, Elliot Dexter, Teodoro Roberts, Monte Blue, podrían haber sido perfectamente reemplazados por cualquier mediano actor. De Mille, por razones internas de studio, prefirió poner al servicio de una ligera comedia un suntuoso conjunto de estrellas que, faltas de espacio, no han podido brillar. Solo una obra de envergadura tan vasta que exija diez o doce figuras centrales, larga y perfectamente individualizadas, puede darse el lujo de exigir de un director de la nombradía de De Mille, el desgaste de una docena de astros.

En Macho y hembra, el mismo De Mille recurrió al procedimiento, con feliz éxito. Pero de la obra citada a la que se acaba de estrenar va larga diferencia. No podía haberse encontrado para Macho y hembra un intérprete mejor que Tomás Meighan. En Los enredos de Anatolio, en cambio, cualquier figura del cine hubiera triunfado pasablemente, donde Wallace no ha sabido qué hacer. Pero esta reserva atañe al señor De

Mille, según lo veremos otro día.

Madame X. —Una pieza concebida para el teatro puede, si el mismo autor añade las escenas complementarias y escribe él mismo las leyendas, pasar a la pantalla y ser una obra de arte. Si el autor no interviene en este traspaso de escenario, o un director poco avisado pone en él sus manos, entonces el drama, exhibido como film, es fatalmente una pobre cosa.

No quiere esto decir que la pieza Madame X, en el caso carezca de interés, y aun que deje de apasionar a buen número de espectadores. Las obras de cierto teatro, sabido es, están edificadas sobre la garantía de grandes conflictos psicológicos. Lo que dicen los personajes cuenta muy poco en tales obras. El efecto teatral de esos conflictos lo absorbe todo: tal esa cariñosísima madre de mundo caída en los bajos fondos al serle arrebatado su tierno infante, y al cual, dieciocho años más tarde, le toca defender de oficio, en un juicio criminal, a una vieja cocainómana acusada de asesinato: su propia madre.

Ciertamente, los efectos psicológicos son todos de buena ley en arte, aun los más forzados; y el que sirve de eje a Madame X, no es ni con mucho extraordinario. Pero no es menos cierto que el manejo de tales efectos requiere un tacto singular; y que cuanto más fuertes son, más cautela, preparación y lógica «fatal» exigen. Privada de todo esto, la pieza se convierte en simple obra de gran guiñol, o melodrama, como es el caso con Madame X.

Esta obra, como teatro, es ya cosa distinta, por cuanto la acción está encauzada, sostenida y autorizada por la palabra, o sea el alma del personaje. En la adaptación cinematográfica, en cambio, las leyendas no determinan ni empujan a cosa alguna. Queda el efecto desnudo, fuertemente sentimental, sin duda, pero no más que el espectáculo, también desnudo, de una pobre mujer vecina nuestra, a la cual el tranvía acaba de partir en dos a su hijita. Pero este espectáculo, por más terriblemente que nos conmoviera, no es una obra de arte.

La actuación en Madame X de Paulina Frederick, actriz de gran temperamento, no es admirable porque la pieza no le ofrece juego. Los gruesos efectos, en los actores como en los escritores, suelen ser predilección de las gentes mediocres. No hace mucho se exhibió sin mayores comentarios un magnífico filme donde pudo verse todo lo de que es capaz la Frederick. Pero cintas como El latigazo no abundan por

desgracia.

El Encanto de las Exhibiciones en Privado. —Nadie ignora que estas exhibiciones en privado de las cintas no estrenadas aún se verifican en honor de los profesionales del film, de los alquiladores, de los periodistas, y de no pocos amigos de las empresas. Las tarjetas de acceso a estas exhibiciones son muy solicitadas, pues las horas matinales o super-nocturnas en que se llevan a cabo, favorece a profesionales y particulares.

Pero la solicitud de estos particulares tiene un motivo muy distinto del de aquellos. Y consiste este motivo en que únicamente en las exhibiciones privadas se puede apreciar el valor de una cinta. No hay entonces apuros, urgencia de precipitar el filme para poder desarrollar un inmenso programa en tres o cuatro horas. No se ve caminar a la gente a escape, en breves sacudidas epilépticas que dan en el suelo con la armonía de los movimientos. Los gestos, con su medida y ritmo naturales; los ademanes; un lento andar desde el sillón, y una ojeada de los pies a la cabeza, que parece no concluir nunca: todas las cadencias de la actitud y la marcha conservan allí su valor.

Una cinta común en seis actos pasa en estas exhibiciones privadas en una hora, por lo menos. Figurémonos entonces la velocidad de pesadilla que se debe imprimir a un filme en las salas de espectáculos, para darnos ese mismo filme en cuarenta o cuarenta y cinco minutos, en el mejor de los casos.

Si en las cintas cómicas, y aun en las escenas de gran acción, un poco más de vértigo y ataxia en los movimientos no daña en suma sino los ojos, en todas las demás situaciones el efecto hiere nuestra normal impresión de lo que es la lentitud borrascosa, o la gracia y el abandono. Nos hemos acostumbrado a la velocidad de los filmes, porque a todo se acostumbra uno. Pero el feliz mortal que pudiendo asistir a una de estas exhibiciones privadas, ve avanzar en la pantalla a una hermosa chica con el abandono natural y cadencioso de su paso, más tarde, en el estreno público, tardará un buen rato en reconocer en esa muchacha brusca y con sacudidas de títere a aquella armoniosa criatura que vio en privado.

Constancia Talmadge. —Lo que a propósito de Meighan, Kerry y sus irresistibles uniformes anotamos en Poderes, se vuelve en contra nuestra ante la señorita Talmadge, Doctora en Amor. El encanto de esta mujercita no requiere, felizmente, uniforme alguno para que los honrados hombres

bailemos al son de su sonrisa. La pequeña Constanca no tiene en efecto otro uniforme que su sonrisa. Está, diremos, exclusivamente vestida de gracia. Haga lo que ella haga, luzca en un bueno o mal filme, nada se ve en la pantalla si no es a ella misma. De aquí que esta actriz, en mayor grado que sus congéneres, posea el don de hacernos admitir como pasables cintas que con otra protagonista nos irritarían la vista.

De la serie de filmes dedicados a Constanca en los últimos tiempos, uno solo dejó el recuerdo de una bella comedia: La señorita Vampiro. Las demás, aunque en verdad no tenían pretensiones, apenas lograron pasar de modestos escaparates para un brillante maniquí: la estrella aludida.

Pero así y todo el espectador no pierde su tiempo; como no lo pierde el hombre juicioso a quien se le concede poder contemplar muy, muy de cerca, y por media hora seguida, con exclusión total de lo que pueda decir o hacer, a una adorable criatura toda llena de gracia —en este caso Constanca Talmadge.

La Dirección De Griffith...

La Dirección de Griffith en el Filme Por defender a una Mujer. —Mucho más que en las palabras, el alma se transparenta en el rostro. El teatro y el cine lo saben de larga data, y los actores de fuerte temperamento han obtenido de esta virtud violentos triunfos. Pero existen en el alma medios tonos, para los que las expresiones abiertas del semblante no son trasunto fiel. El alma, en estos casos, se insinúa al exterior en imperceptibles matices: leve temblor de cejas; ojos inmóviles que lloran sin una sola lágrima; sonrisas prendidas aún por un extremo a un sollozo; medias tintas de expresión, insinuaciones vagas que en el teatro, por razones de distancia del actor al espectador, no tienen cabida, y que el cine ha convertido en su más rica fuente de acción.

Todos, pues, los infinitos matices de expresión puestos al servicio del alma, son el cine mismo. Del cuarto de hora de un dúo de amor, dos minutos acaso pertenecen al teatro; y son estos los dos minutos en que algo se ha dicho —muy poco por lo general. Los trece restantes, en que los amantes se han mirado solamente, hablándose a pesar de ello hasta el fondo del alma; estos trece minutos de elocuencia inefable e inexpressable por lengua alguna humana, son de resorte exclusivo del cine.

Pues bien: Griffith es, entre todos los hombres del nuevo arte, el que ha adivinado con más finura hasta dónde podía llevarse este encanto de la elocuencia muda: dolores y ternuras expresados, no con el viejo convencionalismo teatral donde el más espontáneo sentimiento exige gestos y ademanes decorativos, sino con la vida misma, muda en esos momentos, y sobria y sencilla como el dolor mismo.

Viven en la memoria de todos las escenas fundamentales de las obras de Griffith: el coloquio de Mae Marsh con la ardilla en El nacimiento de una nación; la trágica sonrisa de Lilian Gish en Pimpollos rotos; y, muy particularmente, casi todas las escenas de Carol Dempster y Ralph Graves en Corazón humano.

Esta visión de Griffith ha hecho del cine lo que podríamos llamar teatro

íntimo. No piden estas escenas griffithianas vasto escenario ni cuadros dramáticos de ancho enfoque. Basta un rostro en detalle, una línea de labios y un par de ojos —azules u oscuros, lo mismo da—, pero transparentes hasta el fondo del alma. Bécquer leyó una vez, como en un libro abierto, en los ojos de una mujer que pretendía sonreír. Nosotros, más felices, podemos noche a noche leer por infinitos segundos en el alma de Carol Dempster, puesto que es su alma lo que a sus ojos sube, titubea, ríe y muere inmensa en la lívida pantalla.

Griffith sintió las grandes fuerzas del cine en estas gradaciones de la expresión, solo apreciables en los rostros muy ampliados. Las escenas de conjunto, por dramáticas que sean, no son patrimonio exclusivo del cine. El teatro las reclama en primer término, puesto que son su esencia misma. El cine, en lo que tiene de psicología artística, es solo expresión. Gibson, en sus estudios fisonómicos, podría ser, jugando un poco con las palabras, un pintor cinematográfico.

Establecidas estas premisas, cabe pues extrañarse de la debilidad de Griffith en la cinta *Por defender a una mujer*, recientemente estrenada. Nadie como el gran director conoce a su favorita Carol Dempster. Y esto no obstante, ninguno —o casi ninguno— de los prodigios de expresión que esta mujer nos entregó en *Corazón humano*, volvemos a hallar en *Por defender a una mujer*. La actriz no ha cambiado, y la obra, aunque débil, ofrecía campo para aquellos.

Lo que cambió en dicha cinta fue la vista del director, deficiente en la elección de las escenas, los personajes, sus puntos de vista y su acción; en las notas de ambiente, en la importancia de tal o cual pose caracterizadoras, de todo, en fin, lo que constituye la dirección de escena. Recordaremos únicamente dos detalles: el rostro de Carol no ofrece juego sino de frente, y solo con gran ampliación. En el film recién estrenado, en cambio, vemos a dicha actriz constantemente de perfil, y en escenas de conjunto.

¿Qué nos queda en esta cinta de la dirección maravillosa de *Corazón humano*? El ambiente mismo del filme no es de primera línea. Cualquiera de las primeras cintas de Ince (fueron sus mejores) con William Hart en los buenos tiempos de la Triangle, puede a este respecto servir de modelo al nuevo film.

No es esta la última cinta que nos llegue del gran Griffith. Y acaso por este

mismo gran, tan merecido, apenas ver, comprobar que de las tres primeras figuras de *Por defender a una mujer*, solo Barthelmess ha lucido su sobriedad de siempre. Ralph Graves y Carol Dempster esperan, seguramente como nosotros, la ocasión de un heroico desquite.

La Caída de Alice Lake. —Mientras se filmaba una de las últimas escenas de *El mayor derecho*, cinta de reciente estreno, Alice Lake, protagonista de la historia, se cayó. El incidente era grave, pues se filmaba una escena más grave aún, donde la heroína solloza en brazos de su esposo reconquistado. Y a punto de sentarse juntos en la escalera del palacio, la heroína tropieza en un escalón, y cae. Naturalmente Alice no pudo contener la risa, aún sollozando; y menos su esposo.

Este es el incidente, que debe de ser bastante común en los estudios. Pero lo peregrino de este es que el director de escena no interrumpió el film, y la máquina siguió funcionando.

Nunca alabaremos bastante el buen gusto de dicho director. El resultado es una escena de inesperada frescura, que se comunica al público entero, que ríe también de todo corazón.

¿Por qué esto? Porque ese tropiezo y esa caída fuera de toda ficción nos transportan un instante a la verdad misma, con su naturalidad imponderable. En ese instante, con la brevedad de un relámpago, vemos, no a la estrella de cine forzando con mayor o menor éxito sus expresiones fisonómicas, sino a Alice Lake en persona, una mujercita de nariz respingada y ojos bellísimos, pugnando por llorar en escena cuando lo que quiere es reír... porque se ha caído.

No nos preguntamos cómo los directores de escena no utilizan como truc el éxito seguro de estos incidentes de la filmación. Algunas veces, muy pocas por desgracia, la pantalla nos ha dado una de estas impresiones de frescura. Constancia Talmadge y Billie Burke, ambas afamadas por su sonrisa, muéstrannos de vez en cuando su risa franca y abierta, provocada por algún chiste o gracia de objetivo afuera. Y aunque no pueden entonces cuidar de las líneas del semblante, el efecto obtenido es magnífico, y por la misma razón apuntada respecto de Alice Lake: un relámpago de purísima realidad, sin el recargo ni la mezquindad de las expresiones sobrado teatrales.

Todo el mundo ha sentido la adorable sugestión de las criaturas muy

tiernas que aparecen en la pantalla. La expresión limpia, vacía y azorada de sus ojos, la torpeza de sus movimientos, nos encantan. Y esto por una razón similar a aquella: por la ausencia total de pose, efectismo y afectación, que no podemos ya exigir de las personas mayores.

Los Ladrones reformados del Cine. —En El choque, de reciente data, el protagonista es un ladrón que se reforma. Estas reformaciones, para usar la expresión inglesa, han dado profuso tema a cintas policiales y extra-policiales. Desde el ladrón de bajos fondos al atroz financista, todos los dramas, todas las situaciones y violencias psicológicas del robo han impreso en la pantalla su sello particular, y que consiste en la oportunidad que se concede a los ladrones para que dejen de serlo.

Rara es la cinta de este género donde no campee esta insistente generosidad. Aquí es el patrón quien otorga esta oportunidad a su empleado. Allá es la endurecida ama de casa. No pocas veces es el policía mismo, el pesquisa desengañado, quien le ofrece al ladrón diez veces reincidente.

Y bien. No sabemos a ciencia cierta si es en el pueblo americano habitual este impulso generoso, convertido casi en principio moral. Pero admitido que el libro, el teatro y el cine reflejan la modalidad de los pueblos dentro de los cuales nacen, es de creer que en el pueblo yanqui el mal sea considerado un simple estado de transición inestable, al que debe concedérsele la oportunidad de un honrado equilibrio. Por lo menos, los nuevos reglamentos carcelarios de Estados Unidos parecen demostrarlo.

Es muy grato, de todos modos, ver tal insistencia. Podrá objetarse que en la afición a estas reformas hay no pocas veces su poco de mojigatería dominical. Es posible. Pero de todos modos está entre nosotros lejano el día en que nuestro teatro y nuestro cine se atrevan con algo de tan mal gusto, como la oportunidad concedida a un vulgar ladrón para que deje de serlo.

La Moralidad En El Cine...

La Moralidad en el Cine. William Hart. —Con El mar de arena, historia sentimental de una travesía del desierto, vuelve a presentarse en la pantalla este actor, de relieve tan singular que merece nos detengamos a considerarlo.

Hart personifica sobre todo, y por encima de todo, al varón. No existe en todo el cine un ser de rostro menos agraciado que el suyo. Pasa visiblemente de los cuarenta y cinco años. Es tosco —por lo menos en la pantalla—, y simula a maravilla ser muy tímido en achaques de amor. No es pues ni buen mozo, ni joven, ni elegante, ni ha desempeñado que sepamos papeles de intelectual. ¿A qué se debe, entonces, el prestigio que entre el bello sexo tiene este actor tan desprovisto de seducción?

Curioso es comprobarlo: pura y exclusivamente a la energía de su carácter. Vale decir, a la arista más aguda del alma primitiva, que la civilización urbana ha desgastado, nivelado y aceitado, al punto de ser un mérito no tenerla más. Con tales aristas, pues, ásperas y violentas hasta convertir al actor en oso perpetuo, Hart goza, a los cincuenta años, de muy sentimentales privilegios en el corazón de las tiernas jóvenes en honor de su temple viril, no la tosquedad, la madurez y la vieja cara de gorila de su héroe espectral.

Con nuestro urbano concepto del hombre paladeado y sopesado en cotillones y garden parties, nada extraño que la predilección femenina corra hacia Wallace Reid, Tomás Meighan, Valentino y demás buenos mozos profesionales. De más o menos, todos ellos ofrecen a la pupila pensativa de una niña apenas mujer, la juventud, el donaire y la belleza del soñado ideal.

Pero Hart nada de eso puede ofrecer: ni juventud, ni elegancia, ni felina seducción. Ese hombre viejo es un simple símbolo de lo más característico del varón: la energía masculina del carácter. Sus conquistas en la pantalla tienen todas por base la manifestación de esta dura cualidad del alma. Y si a pesar de ella llega el hombre a conquistar, ello se debe a que en el fondo

de esa aspereza insultante, anida una gran ternura, celosamente oculta por pudor viril.

Como en nuestras salas de cine, son comúnmente en la pantalla jovencitas las que se sienten estremecidas de amor por el rudo varón. Para mayor contraste, es casi siempre en el campo, en los bosques, en los páramos de hielo, donde se despliega su energía, ostentando por toda seducción externa un pantalón y un par de botas embarrados. ¿Qué puede ver, qué encanto puede hallar en tal viejo y feo hombre así vestido, una chica que de los hombres no conoce sino el corte de sus smoking y la tirantez de sus gominas?

Nada, a no ser la fuerza y el temple del carácter, dos cosas que ignora en su medio ambiente, pero que la arrastran irremisiblemente hacia el rudo varón que las posee.

En las minas, en los obrajes, en el desierto: donde quiera que Hart ha actuado, sus cintas han sido un constante himno al esfuerzo personal, un durísimo triunfo del trabajo, del valor, y la fe en una y otra cosa. No pocas veces el protagonista ha llegado al simbólico Oeste con el valor perdido y la fe extraviada. Es unas veces un vencido por inadaptación a la lucha urbana, y otras un mozo dilapidador, estéril e inútil en la vida del mundo. Y en todos esos casos, hemos asistido a la regeneración del hombre por la vida libre y el trabajo manual.

No importa la clase de trabajo: ingeniero, cowboy, peón de mina. La regeneración quedaba cumplida desde el momento en que el hombre saboreaba un triunfo sin par: el de su propio, duro y útil esfuerzo.

Nunca seremos bastante gratos a esta tendencia particular y exclusiva del cine norteamericano. Su incansable canto a la energía del varón compensa con exceso las innumerables tonterías que nos sirve a la par. Hay en este himno al trabajo, por grosero que sea, una prédica de moralidad superior, que no se aprecia en lo que vale. Mientras el verso, la novela y el teatro se desgastan pellizcando en minucias decorativas o adulterios muy bien sobrellevados, place ver en la popular pantalla una ruda y fresca historia del Oeste, cuyas pasiones giran alrededor de las simples manos encallecidas de un varón.

Tom Mix. —En Jinetes de la noche, Tom Mix vuelve a ofrecernos una cinta más de aventuras en regiones despobladas. Contra lo habitual en él, el

popular héroe encarna esta vez un personaje de pasiones duras, impulsivo y sediento de venganza.

No es feliz el cambio. En los papeles de buen muchacho, loco y temerario, pero con corazón y risa de niño, Tom Mix realiza un héroe de todo punto amable, y con vistas al circo de pruebas —pues es curioso que los dos actores de más fresca simpatía a la sonrisa, Douglas Fairbanks y Tom Mix, sientan gran debilidad por la acrobacia.

Cuando Jorge Walsh era un buen muchacho y reía como tal, ejerció también de acróbata. Después se le cortó la larga melena y se le pintó todo de blanco, con excepción de las cejas y la boca. Así transformado, salta ahora entre los divanes y las consolas de los salones; pero ya no hace reír, como debe hacerlo un buen acróbata.

Menos aún que a Douglas, no convienen a Tom Mix los papeles de tremendo. En vez de expresar resolución u odio, apenas alcanza Fairbanks a poner ojos de persona a quien la luz ofende. Y Tom Mix, en igual situación, no expresa sino sorpresa.

Sin embargo, es este uno de los actores que menos desengaños nos han proporcionado. Salvo contadas excepciones, ha gozado de una suerte que se niega las más de las veces a Paulina Frederick, entre otras estrellas: la de los buenos argumentos. «Una cinta de Tom Mix casi siempre se puede ver.» Esta verdad popular no expresa ciego placer por las piruetas aisladas de un actor, sino la seguridad de que tales piruetas serán incidentales en una historia bastante bien hilvanada para que los despliegues de acrobacia hallen su razón de ser. Faltas de esta historia, las piruetas solas, por audaces que sean, no alcanzan a evitar los desolantes tres cuartos de hora de oscuridad, teniendo por única compañía el aburrimiento.

Las víboras. —Se pasa una cinta filmada en California, Nuevo México, con más frecuencia en Arizona. Han transcurrido varias escenas, y la última presenta a una mujer o un hombre jinetes en el desierto, u hollando a tardo paso la arena. Hace un sol de fuego, y el paisaje está devorado de luz. El hombre o la mujer avanzan... y se corta la escena.

La pantalla vuelve a iluminarse. El paisaje es el mismo anterior, pero no se ve a nadie. Durante breves instantes se nos ofrece el mismo cuadro, totalmente vacío de vida. Entre los arbustos desolados, la arena vibra bajo

el sol. Y la vibración del filme se añade a la de la arena, para tornar más trémulo, calcinado y desierto ese paisaje.

Soledad, nada..., pero he aquí que por un costado de la pantalla entra en acción una víbora.

Nadie que haya visto una sola vez sostener sin objeto aparente en la pantalla un cuadro de paisaje del Arizona, tiene la menor duda de que verá una víbora. La expectativa ante esa aridez, esa arena y esa soledad, es de todos conocida. Nadie se engaña. Los ojos se vuelven inquietos a todos los lados de la pantalla, en busca de la víbora que fatalmente va a aparecer. A veces los ojos se cierran apenas; el paisaje sin vida comienza a temblar. Pues en efecto, la proximidad de la visión, las curvas mareantes y la boca abierta con blancura de nácar de una víbora de cascabel, no es un espectáculo plácido.

Cabe apreciar a este respecto la excelente educación de los actores y fotógrafos de cine. Una víbora, nadie lo ignora, no puede tender adelante sino la cuarta parte del cuerpo, pues las otras tres cuartas partes le son necesarias en tierra como punto de apoyo. Pero este cálculo, por sencillo que sea, no está muchas veces al alcance de los bellos ojos de una mujer, ni de los de un hombre cualquiera. La tensión nerviosa nuestra ante la arena y los arbustos desolados donde va a aparecer la víbora, ya ha sido sufrida, y con la serpiente a los pies, por actores y fotógrafos. A veces las actrices juegan con ellas, se las lanzan unas a otras, como en cierta cinta cómica. Son culebras, de todo punto inofensivas. Pero una víbora de cascabel —y ellas infestan el Arizona—, no es objeto para pasar de mano en mano; pues desde el instante en que abre en ángulo obtuso sus fauces de nácar, hasta el de lanzarse contra el trípode de la máquina, media solo el tiempo de un relámpago.

Un Buen Film

A veces, y por lo común inadvertida, nos llega una cinta que realiza el ideal de este peregrino nuevo arte. Tal es el caso con *La niña de la gran casa*, días atrás estrenada en silencio, a semejanza de tantos otros filmes, y que por desidia o falta de comprensión de sus propios productores nos llega, pasa y se apaga sin una sola mención.

Notamos bien que *La niña de la gran casa* (¡sabe Dios qué título adecuado y preciso tiene en inglés!) no es una pieza de gran relieve; pero es un drama totalmente cinematográfico por las virtudes exclusivas de ese arte que campean en él. No se ha recurrido en dicha cinta al recargo de escenas que con tanta pesadez transforman un bello cuento de dos actos en un melodrama de seis —como es el caso con *Pimpollos rotos*. El film que nos ocupa es un drama de puertas adentro, con tres personajes y ni uno más. Se desarrolla en breve tiempo, como corresponde a un buen drama. Sus tres personajes dicen por medio de las leyendas lo que deben decir según su carácter, y los comentarios fisonómicos de los estados de alma correlativos, nada dejan que desear. Agreguemos a estas virtudes capitales de un film, las de una perfecta elección de las escenas y su disposición, y nos hallamos a fines de este mayo con una cinta hermosa, entretenida como la que más, que nos ha llegado disimulada entre el conjunto anónimo de cintas, y sin los trompetazos de réclame con que desde el norte nos lanzan, una o dos veces por mes, largas cintas decorativas.

La niña de la gran casa es una historia de amor con largas vistas al matrimonio. Son sus personajes el esposo, la esposa... y el amigo. Él y ella son jóvenes, felices y se adoran. Nunca se ha levantado ni se levantará una nube en el cielo inefable de su felicidad. Entonces interviene el otro, que es íntimo amigo del marido, y que enseguida de llegar sufre el influjo de ella. La esposa halla a su vez muy agradable al amigo, desde la noche en que este llega a la casa de campo.

Luce en esta situación una de las más bellas escenas del filme. Se hallan los tres personajes al amor de la estufa, ella sentada en un cojín a los pies

de su esposo. Su cabeza queda en la penumbra. Pero desde esa penumbra cómplice puede fijar los ojos en el amigo, sin que el amigo lo advierta.

Los esposos se han adorado y se adoran; el marido es tan elegante y buen mozo como el recién llegado; en ese mismo instante el amigo cuenta una historia de heroísmo de que el marido fue protagonista; todo, en fin, dispuesto para poner en relieve la viril gallardía del esposo. Y a pesar de esto, el recién venido es el otro, es la novedad, lo desconocido, aún lo prohibido para la casta esposa...

La composición e intención fisonómica de esta escena a la luz de la chimenea, con la fiel esposa que, recostada la cabeza en las piernas de su marido, se aprovecha de la penumbra para observar de hito en hito al otro, revela una mano maestra del director.

El filme prosigue: encuentros diarios y naturales de la esposa y el amigo, paseos en común, alboradas y lluvias cómplices. Un incidente precipita las cosas. Al cruzar un arroyo, ella se tuerce un tobillo, y el amigo se ve obligado a llevarla en brazos. Al mirarse de cerca, la terrible verdad los envuelve en su vértigo; pero ella resiste.

Largos días de lucha, luego, en que el amante lucha con la lealtad que debe al esposo. Al fin no puede más, y anuncia al dueño de la casa que se va, porque está enamorado de su mujer. El marido lo deja hablar. Al concluir se echa a reír y responde: «Sería imposible que no pasara así. De igual modo me enamoré yo, y se enamorará cualquiera que pase a su lado. Pero ve en paz; soy muy feliz para sentir celos. Quédate, y cuando más tarde te vayas, busca una mujer como la mía.»

El amigo insiste, sin embargo. Sabe bien que los esposos se adoran; mas quiere poner a cubierto su lealtad hasta el último extremo. El marido ríe otra vez, y lo aleja palmeándole el hombro.

Nuevas escenas exclusivamente cinematográficas, en que el esposo medita a veces con el ceño fruncido... para concluir siempre con una alegre sonrisa de sana y suprema confianza.

Ella, la esposa conturbada, lucha a su vez con todas sus fuerzas. Hasta que una noche, solos en el salón la esposa y el amigo, este pierde de nuevo la cabeza y la besa... a punto que el dueño de la casa va a entrar en

el salón. Va a entrar... pero sigue de largo, y sube a su escritorio.

Ella corre tras él. No ha devuelto el beso; lo ha soportado, nada más. Pero asimismo corre a ampararse en su esposo.

—Es necesario que X se vaya —dice—. Acaba de besarme... y yo no lo he impedido.

Pero él la mira sin despegar los labios. El edificio, levantado sobre la base de una suprema confianza, no se derrumba sin sepultar algo más. La esposa, muerta de cuerpo y alma, solloza en su dormitorio sobre las ruinas que la han sepultado.

Pero el esposo, solo, medita: ¿quién, si no él, tiene la culpa del extravío? ¿No fue acaso advertido por el otro? ¿No la vio luchar a ella misma? ¿No permitió él mismo que jugara con fuego su santa felicidad? ¡No, no tiene ella la culpa! ¡Su pobre mujercita adorada!

Y en tal estado de amplia y viril comprensión, va a buscar a la esposa, que se refugia tiritando entre los fieles brazos de su amado.

¡Sí, concluido todo! Tras esa dura prueba, ¡felices de nuevo y para siempre! ¡Cuánto, cuánto se han querido! ¿No está ella acaso temblando de pesadilla y amor reconquistado en los brazos de su esposo? ¡Nube de verano, nada más! Y mañana se irán de allí, a recomenzar su luna de miel.

Tal dice él; y ella, quebrantada, dichosa, se oprime a su esposo, al divino amor de diez años que mañana recomenzará con más fuerza. Y en la efusión de esa felicidad de lágrimas y esperanzas, él se inclina sobre ella, y ella cierra los ojos, dichosa... pero, al sentir los labios de su esposo, ella aparta los suyos...

Nada más para expresar el tremendo mar de fondo de esta situación, que la leve desviación de una boca... No sabemos qué palabras tendrían una elocuencia igual para gritar: ¡no, no! ¡Es que a pesar de todo lo amo a él! ¡Sufro, me arrepiento y me muero! ¡Solo tú eres bueno, grande y generoso! ¡Pero es él, es a él a quien amo, y cuyos besos deseo hasta morir!

Ante la fuerza de expresión de una boca que está jurando amor y paz reconquistada, y que a pesar de todo se desvía unos milímetros para no

besar, las palabras todas están de más.

Tal es en esencia La niña de la gran casa. Con este mismo argumento, diez directores de escena presentarán otras tantas obras distintas, creando cada cual las escenas en que el drama se desarrolle. Pero uno solo escogerá las escenas capaces de poner en relieve cinematográfico este conflicto de pasión, y en este caso preciso, el de La niña de la gran casa es este director.

Allá en el Este. La Expresión por la Expresión. —Fresca aún Por defender a una mujer, nos llega Allá en el Este, también de Griffith. Dicennos que tuvo esta cinta gran éxito en su país de origen. Nada más de creer, si consideramos las excelencias de la obra, sentimental, abundante de incidencias sociales, cómicas y dramáticas. Una de estas últimas, en particular (cuando es echada del comedor la protagonista), sirve de base a una magnífica escena. Tal vez la cinta es larga. No es nuevo el pecado en Griffith. Compensan sin embargo esta debilidad, y con creces, cuatro o cinco paisajes de los actos finales, verdaderos cuadros, entendida esta palabra en toda su seriedad artística. Para concluir el filme, Griffith nos ofrece una epopeya romántica en un río helado —y roto por una tempestad, uno de cuyos bloques a medio sumergir arrastra hasta el abismo, desmayada, a Lilian Gish.

Esto, en cuanto a la obra del espectáculo. Desde un punto de vista más serio, Allá en el Este es bastante vulnerable. El film consta en verdad de dos obras. O si se quiere, de una historia de seis actos que sirve de prólogo a otra historia de también seis. Pero la acción comienza realmente en el sexto acto; los tres cuartos de hora primeros sirven apenas de marco a temas decorativos.

Más inexplicable es la debilidad que sigue: en un momento dado del film, Griffith, queriendo a toda costa aprovechar un bello efecto crepuscular de río, que nada tiene que ver con el estado de ánimo de los personajes, recurre a esta leyenda. «Y le enseñó (los protagonistas están sentados) el punto donde los dos ríos se bifurcan.» Y a continuación el bello efecto fotográfico.

Pero el paisaje por el paisaje es pobre cosa, si la historia no lo exige como un aspecto concomitante con el estado de alma, de los personajes. Las cintas nacionales han flaqueado siempre y cada vez que nos han ofrecido temas decorativos de naturaleza por la misma simple razón: la falta de

calor del paisaje porque sí.

En lo que se refiere a los intérpretes de Allá en el Este, se destaca, como es forzoso se destaque un actor de tal sobria naturalidad, Richard Barthelmess. En lo que concluimos de anotar sobre los temas decorativos sin razón de ser, cabría perfectamente el juego fisonómico de Lilian Gish en esta cinta; la expresión por la expresión. Pero esto merece unas líneas aparte.

La Expresión Por La Expresión

La sobriedad, en el arte cinematográfico, consiste en no exagerar la expresión fisonómica de los sentimientos. Lo mismo en el teatro, desde luego. Pero en este el juego del rostro se ve mal, o no se ve; y como dicho juego no ha sido nunca finalidad del teatro, reservamos para el cine la precitada definición, desde que la pantalla es un simple, grande y luminoso espejo del alma.

Cuando en un tiempo el cine fue dominio del arte europeo, y del latino en particular, no hallamos la naturalidad y exactitud de las expresiones que en conjunto constituyen la sobriedad. Actores de gran fama teatral condescendieron en imprimir en la pantalla su juego fisonómico, que tan justo y medido nos pareciera desde las butacas. «Por fin —nos dijimos— tendremos actores de cine.»

El resultado de aquella condescendencia fue el que todos conocemos, grandes y jóvenes, viejos y chicos: un lastimoso espectáculo de triste comicidad, en que las actrices eran vampiresas e ingenuas al mismo tiempo y a razón de veinte veces por segundo, según la velocidad de cada una para levantar las cejas; y donde los varones se llevaban las manos al pecho agitado, cada vez que querían demostrar emoción.

A los mejores de entre ellos podía considerárseles simplemente exagerados, por incompreensión de un arte nuevo y extraño; los demás parecían unos locos, en razón de la movilidad extraordinaria de sus rostros y del énfasis constante de sus expresiones. Algo, en suma, semejante a los declamadores de salón, que no hallan modo de decir una cosa tan llana como «La noche era tranquila», sin modular trágicamente la voz.

Mas la pantalla es terrible cosa. Un héroe homérico, vestido de leyenda y arbitrariedad psicológica, puede acaso permitirse con éxito visajes de gran efecto en la galería. Pero cuando un hombre de nuestros días, de pantalones doblados y zapatos de goma cuando llueve, recibe una carta de su esposa infiel, no hace nunca grandes gestos, ni se lleva las dos manos al pecho, como no lo hace tampoco mujer alguna... si están solos.

He aquí la cuestión, y el porqué de la incompreensión antes aludida. En la escena teatral, el actor posa siempre ante el público. Inútil que la pieza dramática pretenda darnos un trozo de vida; el actor sabe que a su costado hay dos mil personas que tienen los ojos fijos en él; y aunque en apariencia su rostro, su voz y su alma están vueltos a su interlocutor dramático, y a nadie más que él ve, en verdad es con el público con quien comunica, y para quien se mueve y gesticula.

La verdad de los sentimientos y su expresión, solo el cine nos la da hoy en día. El actor de cine (el buen actor) ignora totalmente que está en público. Se halla solo, con su persona y sus pensamientos. No sabe que, a cincuenta centímetros de su rostro, la máquina está registrando su expresión. Al recibir una carta de su mujer, acaso se levante, si es muy impresionable, o arroje la carta, o quede inmóvil con el ceño muy contraído. Pero no hará muecas dramáticas pour la galérie, porque un hombre solo no hace jamás muecas por terrible que sea la impresión recibida, y únicamente en el estiramiento de los rasgos o algún tic personal acusará el desastre... Lo contrario de las señoras muy nerviosas, que contienen sus crisis hasta el preciso momento de encontrar a un espectador.

Algunos actores de cine norteamericano pueden darnos este hermoso espectáculo de la vida y sus sentimientos tales cuales son si tienen la suerte de una buena obra. En Allá en el Este, Lilian Gish se hace un poco culpable de este exceso de expresión mencionado, que enfría la sentimentalidad real de algunos pasajes. En la muerte del chico, sobre todo, sobran las tres cuartas partes de los visajes de la madre. El menos avisado espectador nota que la actriz está haciendo gala de la movilidad muy grande de sus facciones, encaminada directamente a ser registrada en la máquina. Y piensa asimismo que Griffith es tal vez cómplice de esta desagradable cosa, al recordar que en otras obras anteriores el gran director recurrió a estos arbitrios de gran efecto popular, pero ajenos a un arte cuyo más grande paladín queremos ver en él.

Los Seis Mosqueteros. —Tres franceses y tres norteamericanos. La novedad, como se ve, ha sido fuerte. La circunstancia de haber sido la obra francesa adaptada por el señor Diamant-Berger, excitaba fuertemente el interés. El señor Diamant-Berger, francés, ha sido y es en Francia el más fuerte sostenedor del cine norteamericano. Veamos ahora las dos adaptaciones que se han hecho de la novela del más interesante narrador

de todos los tiempos.

La cinta francesa consta de un número casi ilimitado de actos. Es una obra en series, que carece de la virtud de estas: el interés dramático y aislado de cada una. Para conseguir tal extensión de filme, se ha recurrido a incidencias cinematográficas más o menos insignificantes, que están perfectamente de más, puesto que su función única es alargar la cinta en menoscabo de su interés. Salvo estas incidencias —y algunas otras en que no se ha respetado el texto—, la adaptación es muy fiel. Tanto, que por seguir hilo a hilo la novela se ha hecho del film una cosa muy pesada, no pocas veces. Y esto proviene de que todo aquello que es deleite a través del arte narrativo y la gracia de Dumas, en la pantalla es soso, por no poseer los actores la fuerza requerida para hacer lo que Dumas cuenta de sus héroes.

Tampoco es el ambiente maravilloso. Con excepción de alguna callejuela del siglo XVII reconstruida, los demás elementos no descuellan por su poder evocador.

Respecto de la caracterización de los personajes, no es posible en mucho tiempo olvidar al actor que encarna a nuestro muy conocido D'Artagnan. Este flaco cadete de Gascuña no fue nunca afeminado, ni en el porte ni en las maneras. De los tres mosqueteros y el guardia de Des Essarts, solo Aramís ofrecía un exterior afeminado. Pero por obra y arte de una peregrina comprensión, el moderno D'Artagnan nos ofrece en el modo de pintarse la boca, en el cerquillo rizado, en la sonrisa, en el revoloteo de ojos (¡bellísimos ojos!), los caracteres de cualquier criatura, menos los de un varón. Tampoco es varonil la figura de Athos, y en cuanto a la de Aramís, ella es exacta: caben en él perfectamente los tironcillos del lóbulo de la oreja y el mariposeo de los ojos que el actor intérprete ejercita con tanta naturalidad.

La razón de todo esto estriba en que no puede adaptarse al filme una novela tan característica y por todos tan gozada como Los tres mosqueteros. No existe en el mundo —y menos en la Comedia Francesa— actor capaz de reproducir flagrante la imagen que del noble Athos guardamos todos en el corazón. En un tiempo vimos en la pantalla a un Jean Valjean de gran guiñol, y a un Vronsky de bigotitos retorcidos. Toda vez que una novela maestra sea llevada a la pantalla, confiando a cómicos la caracterización de personajes creados y puestos en pie por un Dumas, un Hugo o un Tolstoi, el fracaso —si se tiene por fin una obra de

arte— no será nunca bastante estruendoso.

Parecería que Douglas Fairbanks, al filmar *Los tres mosqueteros*, se hubiera dado cuenta de esta dificultad, ya que su interpretación no es otra cosa que una simple parodia. Si el plan fue este, nada se podría decir; pero el título del film y la seriedad de buen número de escenas demuestran que en verdad se pretendió adaptar la novela de Dumas, lo que es risible, visto el resultado. Hay allí un Richelieu tan fuera de la verdad histórica, como el D'Artagnan de la cinta francesa. Algunas caracterizaciones son sin embargo excelentes, en particular las de segundo plano, así el viejo padre de D'Artagnan. En cuanto al cadete, ya hemos dicho que apenas resulta una tarabilla-acróbata, tipo Douglas Fairbanks. En realidad, el solo anuncio de ser este actor quien filmaba *Los tres mosqueteros*, debía ya habernos iluminado sobre el carácter del personaje interpretado.

Es justo sin embargo hacer notar que a despecho del cariz parodista de la adaptación norteamericana, luce en el filme mucho más interés, vida —y lo que es más curioso: esprit—, que en la cinta de la Comedia Francesa.

La Cuerda Floja...

La Cuerda Floja. El Esposo de Dorothy Gish. —Después de brillar con inusitada eficacia en Un atentado bolshevikista y Pimentilla (ambas en compañía de Barthelmess), la señorita Gish se apagó, para disgusto de los que amaban su juego fresco, aparte de toda academia, y sus posturas de muchacho, —sin contar la hermosura de su cuerpo, poco decantada pero no por ello menos viva.

En los últimos días tornamos a verla en un filme de tan exiguos méritos como los que ahogaron en su sombra a la joven Gish. ¿Cómo puede ser, nos preguntábamos, que a una chica como esta, que lució en buenos filmes y perfectamente secundada, se le confíen tonterías como la de reciente estreno, y en compañía de un mísero actor como James Rennie?

La pregunta tiene respuesta: el señor James Rennie es el esposo de Dorothy Gish.

La felicidad de los recién casados es a veces tan grande que los directores de filmes caen en sus redes. Es decir, llegan ellos mismos a creer que habiendo James conquistado el esquivo corazón de Dorothy, conquistará también fatalmente el de los toscos varones que asisten a los espectáculos. Y truecan un Barthelmess, un Holt, un Ray, por un James Rennie cualquiera, cuyo mérito varonil radica exclusivamente en sus bigotitos de verdad, si hemos de creer en una leyenda de La cuerda floja, (habla Dorothy): «¡Fulano de tal es adorable! ¡Fíjense qué lindos bigotes tiene!».»

Seguramente la leyenda no existía en el texto original; fue agregada por pedido de Dorothy, al concederse el papel de héroe a su adorado esposo.

Adorado..., puede muy bien serlo. Nada se opone a que el señor Rennie sea un excelente joven, y aun ilustre en su radio de acción, que ignoramos del todo. Pero para nosotros es un pobre actor lastimosamente lanzado por su mujercita en la carrera del film. Y de una buena actriz como la Gish menor no nos quedan más que su esposo particular, que no nos interesa

tanto como a ella, y unas cuantas malas cintas, que solo interesan a sus autores.

Hasta el Fin del Mundo. Betty Compson. —Después de haberse bañado largo tiempo en el mar con las chicas de Mack Sennet, Betty Compson halló un hombre de mirada bastante aguda para notar la particular tristeza de su sonrisa y de todas sus expresiones. Confiósele un airoso papel en El hombre milagroso, su primer cinta seria, si mal no recordamos. Y ahora, en Hasta el fin del mundo, esta triste y espléndida muñeca torna a demostrarnos que el salitre, el yodo y las ropas ligeras pueden no enfriar el temperamento de una actriz, cuando lo posee.

No es fácil hallar en Betty Compson huellas de academia o convencionalismo escénicos. Sus éxitos serios en la pantalla provienen exclusivamente de la dolorosa movilidad de sus expresiones. Porque es singular el fondo de sufrimiento que trasluce en todos los rasgos de esta actriz. Aún en plena y dichosa risa, surge una nube en la frente, un pliegue en la comisura de los labios, que convierten aquella risa en una especie de máscara.

Pimpollo marchito: tal es la impresión que esta mujercita de frágil y hermosísimo cuerpo deja en el ánimo de sus espectadores.

No es Hasta el fin del mundo, cinta acabada para su carácter, pero se desempeña muy bien. Este buen filme sirve particularmente de cuadro a las virtudes de Milton Sills, el mismo que acaba de lucir en La niña de la gran casa, últimamente citada. Pasó este actor por un mal momento cuando se le confiaron piezas para el ejercicio de galanes jóvenes, tipo Wallace Reid. Ahora comienza a tener más suerte. Ha tiempo, mucho tiempo ya, tuvo Sills altísima actuación con Ethel Clayton en Almas que vagan. Desempeñaba allí un papel de hombre en que la voluntad y la hombría predominaban. Cada vez que este actor llegue a interpretar tipos con este distintivo viril, la cinta se salvará.

Además de actor, Milton Sills es o ha sido profesor de una universidad de Chicago, y es escritor. Esto crea, en relación a sus condiciones de intérprete, una situación que merece algunas líneas.

Exploradores, Millonarios, Generales y Escritores. —En el precitado filme, el protagonista es explorador y literato a la par, dos altas cualidades al parecer, dada la frecuencia con que ambas adornan a los tipos a quienes

se quiere dar gran prestigio intelectual y social.

En efecto, desde un tiempo a esta parte se ha descubierto en el cine un nuevo alto timbre para los héroes, un nuevo lustre que como en el ladrón romántico y en el romántico mayordomo, ofrece, pulido a los ojos de las niñas, un nuevo héroe: el escritor.

Casi nunca este título o profesión alcanza por sí solo a adornar al personaje. Por lo común se le añade un contrapeso más formal, como: explorador y literato... Millonario y poeta... O como el héroe de una de las últimas y mejores cintas de Catalina Mac Donald: capitán, millonario y novelista...

Este novelista escritor del cine es casi siempre un psicólogo mundano, pues de otra manera no podría departir y ser solicitado por el corro de damas en que por lo común actúan estos hombres de letras. Como conviene a este ambiente los novelistas en cuestión son siempre ricos, sumamente ricos. Visten constantemente smoking, y al caer la noche endosan el frac. Pero jamás se les ve de saco.

Suelen escribir ante el público, para lo cual se sientan al escritorio, siempre de smoking. Las más de las veces se lanzan enseguida a escribir; y aunque el cuadro del filme cede inmediatamente el lugar a otro, el novelista continúa sobre el papel haciendo psicología femenina —hasta la consumación de los siglos.

Pues bien, es este un convencionalismo amable, como los bigotes de los traidores y los pares, como el mantón andaluz de las sudamericanas. El público muestra siempre su halago ante tales dulces mentiras, y más particularmente ante los creadores de belleza escrita, los novelistas disecadores del alma femenina, que viven en palacios y escriben de smoking.

Mas la verdad es desgraciadamente otra. Las gentes que tienen por profesión escribir, no lo hacen en traje de etiqueta. El escribir novelas es una tarea seria, dura como la que más, y que por su misma seriedad exige plena soltura de espíritu y de cuerpo. No ya la falta de frac, sino la falta total de ropas, fuera acaso el traje ideal del novelista. Una pechera tirante, los tiradores incrustándose en los hombros, un cuello ajustado, la simple presión del smoking bajo los brazos, son pequeñas delicias cuando se baila o flirtea en un rincón. Pero cuando este mismo sujeto trabaja

seriamente en su profesión, tales delicias se transforman en torturas.

Cuentan las leyendas literarias que Bulwer-Lytton, y algunos otros, no escribían sino en fantásticos panoramas de etiqueta, candelabros y sahumeros ad-hoc. También se dice que uno de nuestros mejores cirujanos operaba exclusivamente de frac. Son casos aislados, y en cierto modo prematuros, puesto que el aparatoso cine debía haber sido su escenario natural. En el prosaico teatro del trabajo, el mameluco del operador y el pijama del escritor, son más eficaz garantía de éxito que cuatrocientos candelabros o un puño de camisa infectado.

Pero el público de cine no asiste en ese acto a una intervención quirúrgica, ni se inquieta por los dessous de la tarea literaria. Los novelistas escribiendo de smoking son para él los únicos existentes, —y démosle gracias por que los toleren así.

Existen dos castas más de escritores de pantalla: los novelistas cortos y los romancistas de ambiente.

Son los primeros pobres muchachas que por dignidad se mueren de hambre en una buhardilla, sin encontrar trabajo. Nada de particular saben hacer. Entonces se les ocurre escribir una novelita corta que remiten a un editor, el cual contesta entusiasmado aceptando la novela. Y este fenómeno salva a la digna y pobre inútil, viniéndose así a probar que la utilidad de escribir novelitas cortas es en Nueva York tan endémica como ha llegado a serlo aquí.

En la otra casta son también mujeres las que actúan por lo general. Una novelista de fama, exhausta un día de temas, toma el tren, y después de treinta o cuarenta horas de vía desciende en un andén cualquiera —por la derecha o por la izquierda, lo mismo da.

¿Qué objeto lleva allá a la novelista? Va a estudiar tipos. La señora solo permanece en el lugar tres o cuatro días. Y en ese minúsculo tiempo estudia sin número de tipos al natural, y toma las características del ambiente.

¡Tres días! Son cosas del cine. Y también de la literatura, pues pululan en

la otra América dichos novelistas y sus respectivas novelas.

Al Palacio De Oro

Como la suerte de los países y las acciones de bolsa, las empresas de cine se hallan sometidas al flujo y reflujo de su fortuna. Ayer fue tal Corporation la excelente; hoy son las cintas de tal marca las que descuellan. No influyen los actores —por astros que sean— en esta pleamar y estos bajos escollos del mar cinematográfico. Si algunos cambian a menudo de constelación, otros permanecen eternamente fieles a tal sistema de películas. Puede tomarse de ejemplo a Harry Morey, sujeto en la órbita de la Vitagraph desde que el cine es cine, y astro de primera magnitud donde quiera que pueda brillar.

Pero así como en el amor de los hombres la fidelidad excesiva puede matar al individuo, en el cine la fidelidad a un mismo grupo de autores logra igual resultado. Con excepción de Ray, Herbert y algún otro, no hay más completo actor de cine que Morey, ni más capaz de salvar una mala cinta con su buen gusto de intérprete, virtud de que tiene que hacer uso fatigoso y constante, por no ser la Vitagraph la empresa que actualmente descuella por sus buenos autores.

Parecería que la Metro ha conquistado a algunos escritores de capacidad cinematográfica, si juzgamos por dos de sus últimas producciones: La niña de la gran casa, de que nos hemos ocupado, y El palacio de oro, estrenada en estos días. En uno y otro film campea la misma lógica de acontecimientos, el mismo equilibrio de desarrollo, la misma caracterización de los personajes por medio de las leyendas, y finalmente la misma perfecta dirección.

Uno y otro film satisfacen plenamente, sin que ninguno de ellos sea una obra extraordinaria. ¡Qué más, sin embargo! Fuera tontería —o zonceraje, como nos dicen en el norte—, pedir al democrático cine una gran obra por semana, cuando el fastuoso teatro nos la ofrece una vez al año, si el año es asimismo excepcional.

Un Convencionalismo Amable. —En la penúltima escena de El palacio de oro, un agiotista recibe dos tiros mientras está sentado al escritorio. El

jugador de bolsa queda muerto, bien muerto e incrustado en el sillón, del que penden inmóviles los dos brazos del cadáver. La pechera, entretanto, continúa inmaculada. Y esta elemental falta de realidad, en un sujeto que ha recibido dos balazos de frente, constituye uno de los más amables convencionalismos del cine.

En efecto, poquísimo tienen que ver con las impresiones artísticas de buena ley esas camisas estrelladas de violento negro, esos rostros salpicados de sangre coagulada y retinta, pues no por cambiar de color en la fotografía, deja la sangre de ser el elemento fluido y fatal de la muerte.

En los primeros tiempos del cine sufrimos, como todavía en el teatro, de esos chorros o sábanas de sangre que convertían al protagonista de la última escena en una insultante y convulsiva res roja. En la pantalla el disgusto era aún mayor por el carácter mudo y espectral de los personajes. Aquellas camisas o manos manchadas en terrible negro nada tenían que envidiar, como grueso recurso, al borbollón rutilante de tal o cual degollado en la escena.

Poco a poco la sangre fue perdiendo en el cine su aspecto, para lo cual se la reemplazaba con tintas apenas teñidas. Es este el arbitrio a que se recurre hoy en todos los casos en que la presencia de la sangre tiene en la escena importancia real. Pero en el resto de ellos bastan para el efecto el fogonazo y la caída a muerte, o la inmovilidad del individuo.

¿Qué mayor impresión dramática, en la escena de El palacio de oro a que aludimos, podía provocarnos la aparición lenta, convexa y espesa de la sangre sobre la pechera del difunto?

En El cochero Hentschel y en Almas solitarias, de Hauptmann, el protagonista del primer drama se ahorca, y el del segundo se ahoga. Ni uno ni otro acontecimiento se verifican en el escenario. Lo que no obsta para que la impresión dramática en ambas situaciones sea infinitamente más fuerte que la obtenida con los habituales recursos de mala ley.

Un Convencionalismo Desagradable. —Nadie lo ignora: la más vaga presunción de asesinato en el cine envía al acusado a la horca. Parecería, a juzgar por la moral de la pantalla, que en Estados Unidos no hay sino gente tonta o mal intencionada.

Esto, en lo que atañe a la justicia. Veamos dos de los más habituales

casos.

Un mal sujeto comete un crimen en despoblado. Se lo ha visto rondar por los alrededores; pero esto no tiene importancia. Por sola garantía de seguridad ulterior, el asesino tira al lado del cadáver el revólver que días, meses o años atrás substrajo a un individuo cualquiera. Nada más.

Otro caso: una pareja de recién casados se instala en un hotel a gozar de una felicidad que han ganado con creces.

A altas horas, los desvelados jóvenes oyen una detonación. El marido corre, se interna en el corredor, ve salir un hilo de humo por una puerta entreabierta, y cae sobre el cadáver de un hombre que acaba de morir.

¿Crimen o suicidio? El atónito joven baja instintivamente a recoger el revólver. (¿Para qué? Ni él ni nadie lo sabe; pero todos hacemos esto desde el comienzo de los siglos).

En estas circunstancias la gente se abalanza en la pieza y detiene al joven esposo, que esa noche saborea en la cárcel su trunca historia de amor.

También en este caso, basta la circunstancia apuntada para mandar a la horca al desvelado inocente.

Bien. ¿Pero cómo es posible que se permitan y editen estas tonterías en el cine, por grandes que sean las que devoramos con él? ¿No hay allá coincidencias, presunciones, equívocos, toda la vasta secuela de la apariencia?

Comprendemos bien que la condena de un inocente sea feliz nudo de intriga, sobre todo cuando es tan gratuita como las señaladas. Pero si los argumentistas de aquel país son poco sensibles al rubor artístico, queda vivo el tremendo sentido común del público, que no alcanza sin embargo a protestar de este estilizado disparate.

Casi nunca se averiguan los antecedentes del acusado; no parecen estos tener importancia en la criminología del cine. Puede el novel esposo (los dos casos apuntados pertenecen en realidad a dos cintas) ser un excelente y pobre muchacho, poblado de méritos, como un mapa de pequeños nombres. Puede no conocer a la víctima, ni tener interés alguno en su muerte. Es, en suma, el último recién casado de quien puede

sospecharse un crimen en su noche de bodas. Nada de esto impide que la justicia yanqui del cine, con sus juicios públicos, sus jurados y sus veredictos desconcertantes, halle culpable al infeliz. Culpable en la legislación anglosajona que poco se detiene ante las circunstancias atenuantes, ya se sabe que significa soga, jabón y puntapié al aire.

No exigimos al cine más lógica de la que aguardamos de los hechos humanos. Pero nos agradecería infinito ver ahorcar a las gentes que realmente se lo merecen, así sea por motivos puramente literarios.

Una Semana Feliz. El Dr. Jim. La Idea de un Hombre. —En una apreciación crítica de cierto autor, aparecida días atrás en la prensa, se hacía notar, con picara cortesía, que... «aunque no podía exigirse lógica en el trazado de los caracteres, el por lo demás brillante autor, etc., etc.»

En las cintas arriba mencionadas, se halla, y sin usura, esta misteriosa lógica de psicología artística, por la cual las personas quedan perfectamente definidas, al punto de que el espectador o lector pueden decirse, sin temor de errar: en tal situación, X o Z procederían de tal o cual modo.

Presta brillo a El Dr. Jim el ambiente marino en que se desarrolla, y ya habitual en las historias donde tienen libre juego las almas bárbaras. Un barco a vela sirve de escenario a gran parte del film, del mismo modo que los cuarenta metros de una goleta sirvieron de marco total a una de las mejores cintas del último mes: El ateo.

En La idea de un hombre, resaltan sobremanera dos elementos: la dirección del film, perfecta en un todo, y el nuevo actor Maurice Flynn. Esta nueva estrella ha de darnos otra vez ocasión para que nos ocupemos de él con la atención debida.

Priscilla Dean...

Priscilla Dean. Miel silvestre y Diques rotos. —Esta muchacha de rostro y temperamento singulares, bella y suavísima, fea y de incisiva maldad a la par, merece un sitio de distinción entre las estrellas congéneres. Dueña de una personalidad aguda, desde sus primeros filmes se ha mostrado a sí misma, sin imitar a nadie ni a nada, confiándolo todo a sus nervios, su vivacidad, su brío —y su ternura, porque esta mujercita de cejas diabólicas es capaz de hacernos gustar, si quiere, la más espesa miel que empape mohín alguno de labios de mujer.

Es Priscilla Dean asimismo una de las más afortunadas actrices en punto a argumentos. No se recuerda, en verdad, cinta suya francamente mala. Adicta desde tiempo atrás a la Universal, la suerte le depara buenos dramas y excelentes directores y fotógrafos —elementos, estos dos últimos, que han caracterizado a la Universal en sus buenos momentos.

Ya hemos visto otra vez la predilección actual por los efectos naturales. Los encauces de agua, en particular diques y esclusas, prestan su épico contingente a filmes que son otras epopeyas de la lucha del hombre con la naturaleza. En un momento dado de la cinta, las enormes esclusas se abren o los diques saltan hechos pedazos; y el efecto obtenido con estas terribles avenidas de agua es sorprendente.

Ningún efecto de este género, que recordemos, iguala sin embargo al de Miel silvestre, recientemente estrenada. La obra desde luego es buena, y de ella merecen especial mención sus leyendas, que por ciertas bizarrías de construcción parecen traducidas directamente de la lengua original. Bienhadada ocurrencia, que nos evita los retoques de gruesa sensiblería o adaptación criolla de bandoneón, que nos sirven por lo común aquí.

Pero lo hermoso de Miel silvestre es la ruptura final del dique, con un efecto similar al que produciría el de San Roque en Córdoba, terror de sus habitantes. Solo en Los lobos del norte, otro magnífico poema de la naturaleza, y también de la Universal, se nos ha concedido asistir a un espectáculo semejante.

Ignoramos cómo se consiguen estos dinamitajes de diques para solaz ulterior de pacíficos espectadores. O perspicacia de las empresas filmadoras para aprovecharse y dramatizar un cataclismo dispuesto con fines hidráulicos, o sea lo que fuere, no es menos cierto que esa vivacidad demuestra una dirección de empresa muy grande.

Los Papeles Antipáticos. —Esta misma robusta y nerviosa Priscilla, protagonista de Miel silvestre, ha tenido que luchar bastante contra la opinión muy general al principio en el cine de que las caras lindas son muy preferibles a los rostros feos de marcadísima expresión. El cine estaba entonces muy ligado al teatro, y de aquí aquel error. Ahora como entonces, no obstante, la sonrisa de Mary Pickford, de Constanza Talmadge o de Marion Davies constituye por sí sola un espectáculo. El mortal que se halla bajo su sugestión, no pide al filme belleza ni verdad algunas. Pueden tales mujeres actuar solas en la pantalla —y no media hora sino mes y medio—, que ningún honrado varón meditará problemas artísticos de cine.

Tal es; pero estos espectáculos no son los que podríamos llamar serios. La seriedad, pues, nos vuelve a la expresión real de la vida, que en el cine halla sus más vigorosos intérpretes en los tipos antipáticos. Sin excepción alguna, toda la serie de traidores del cine vale como expresión muchísimo más que la otra larga serie de sosos galanes. Son por esta misma razón más artistas, y por esta razón misma nos dan mayor sensación de vida.

Pero no es necesario que el traidor sea de rostro naturalmente repulsivo —aunque los haya, y magníficos. La antipatiquería proviene en los buenos traidores de la intensidad fisonómica para expresar sentimientos muy enérgicos, como el odio, la soberbia, el deseo. Mac Kim y Hobart Bosworth pueden ser sus más típicos representantes. Ni uno ni otro son de aspecto desagradable —todo lo contrario. El segundo de estos actores actuó mucho tiempo de antipático antes de su noble papel en la obra maestra del cine, Detrás de la puerta. En sus papeles de traidor estuvo, sin embargo, a mayor altura.

Para concluir: corre en arte un principio estético por el cual lo bonito —o sea lo trivialmente agradable— es enemigo de lo bello —o sea lo que posee carácter de fuerte expresión, prescindiendo de su aspecto. Los papeles antipáticos en el cine, añadiendo algunas figuras de segundo plano, a veces magistrales, realizarían este principio de estética, tan caro a los pintores.

Las Novelas que no Pueden ir al Cine. Resurrección. —Días atrás se nos ha ofrecido Resurrección, de Tolstoi. Para que no sea este escritor el único de gran talla que pasa al cine en esta temporada, se nos anuncia la filmación de una obra de Kipling, ignoramos cuál.

En otra ocasión, Hugo y Zola aportaron sus fuerzas a la pantalla. Hace muy poco aún, de una buena obra de Schnitzler se hizo Los amores de Anatolio, ya sabemos con qué poca felicidad. No es pues feliz el sistema, y Resurrección marca el límite de la inadaptabilidad a la pantalla de ciertas novelas, como veremos.

Cuando un hombre conserva una viva y dolorosa memoria de un bello rostro que amó, puede detenerse en la calle a seguir con los ojos a una mujer fea, pero que recuerda en algún rasgo del semblante a la otra divina mujer.

Tal es la situación de los que vemos aparecer en la pantalla a cuatro o cinco cómicos que en el reparto del filme se llaman Maslova, Levin, Karenin.

Pueden los actores ser excelentes, como es el caso de Paulina Frederick en Resurrección; pero el alma, el temperamento de una persona no se trastruecan por obra y gracia de la aptitud escénica. Tolstoi sudó su agonía para delinear los personajes de sus novelas, con todas sus cualidades, particularidades, y hasta sus tics. No es posible, entonces, que el primer recién llegado encarne esos personajes complicados con la fidelidad y fuerza que adquieren al ser evocados por el supremo maestro.

Tal vez fuera esto posible en el caso peregrino de que un actor poseyera por extraña providencia el alma y el físico de tal personaje novelesco. ¿Pero dónde hallarlo?

«No hay que exigir tanto —se dirá—. Con un poco de imaginación y buena voluntad, puede muy bien verse a Maslova en Paulina Frederick, o hay que perder de vista que el cine y el teatro son simples espectáculos de ficción, y como tales exigen el concurso de la imaginación. El que no se sienta capaz de abandonarse un poco a la ficción escénica, se queda en su casa.»

Perfectamente cierto. Ninguna necesidad tiene el lector de una obra de genio —poema, novela y aun drama—, de ir a ver un espectáculo en que

Juan Pérez, José Fernández y Diego Rodríguez hacen todos los esfuerzos imaginables para que nos hagamos la ilusión de que en realidad son tales y tales héroes intelectuales.

Pues en este carácter intelectual de ciertos personajes reside el escollo de la interpretación. Un Robinson Crusoe, un D'Artagnan mismo, puédense trucar con éxito, desde que ambos héroes son puramente decorativos. Pero otra cosa pasa cuando el personaje siente preocupaciones del honor, del suicidio, de la razón de vivir, amar y morir, preocupaciones que no están por lo común al alcance de un cómico cualquiera, ni cabe por lo tanto que puedan estos expresar lo que no sienten.

Abundan las novelas con personajes fácilmente interpretables, gentes más exteriores que interiores, de psicología clara y fácil comprensión. Dejemos en paz a Tolstoi, Dostoievsky y demás astros de la novela. Están perfectamente en las páginas de sus libros. El que desea conocerlos, sabe el camino que lleva hasta ellos. El amigo de espectáculos nada va a ganar con el movimiento en la pantalla de unos cuantos turbios personajes que no apreciará. Y, si los aprecia, se echará a reír de la caracterización.

El Cine Nacional «La Muchacha Del Arrabal»

Naturalmente, el estreno de una cinta de asunto nuestro, y elaborada en los talleres nacionales, es un acontecimiento en el mundo cinematográfico. Mucho más de lo que se confiesa —y tanto diríamos como las carreras o el box—, el cine constituye hoy un foco tal de atracción, que de los ocho o diez temas que a la hora de comer sostiene una honesta familia, cuatro por lo menos gravitan hacia la pantalla. Las chicas tras la elegancia de sus héroes, y los muchachos tras el fantasma de sus heroínas, podríase creer que los graves padres prestan distraída oreja a la fogonosa charla de sus retoños. No hay tal; la atracción es general, y el influjo del cine se ejerce en la casa entera, desde los dueños de casa hasta la humilde lavaplatos.

Y para que la influencia sea por cómica más abismal, el entusiasmo priva de sexo a las estrellas de ese cielo: el término genérico de ricura, tan particular de los hombres en época lejana, es aplicado hoy por las niñas indistintamente a actores y actrices.

Ningún comentario de arte, en efecto, se oye de los labios femeninos con tanta frecuencia e insistencia en los palcos de los grandes cines como el de «¡Qué rico!», «¡Qué rica!», con que la entusiasta del cine expresa su amor por el varón o por la estrella del mismo sexo.

Admiración artística, sin duda: fenómenos de exhibición de toilettes y demás, pero siempre extraños para los hombres que los oyen.

En tal ambiente de cine caldeado al rojo, la exhibición pues de una cinta nacional es un fenómeno que merece viva atención.

En La muchacha del arrabal se destaca un elemento poco común en las cintas nuestras: el equilibrio de la acción. Es esta virtud tanto más de notar en el caso, cuanto que el argumento apenas alcanza a un ligero episodio poemático de arrabal —el mismo que el teatro y el cine nos vienen ofreciendo desde que en él se descubrió una fuente de éxito. Pudiérase creer que el corto vuelo de los autores es culpable de esta insistencia en el compadraje, el bar y los ladrones pasablemente románticos. Tal vez, en

efecto, su vuelo no alcance a traspasar dicho ambiente; pero dentro del mismo fondo lunfardo, tan grato a autores y espectadores, hay elemento de sobra —tal cual—, para realizar cuarenta epopeyas de sangre y flaqueza moral.

Todo es cuestión de modo de ver. El modo de ver de los autores no se diferencia por lo general del de un simple parroquiano de sus bares. Creyendo crear tipos, no ponen de pie sino individuos anónimos de ambiente, tomados del fondo común. No se ve, sino por contadísimas excepciones, un tipo real, humano —y que esta palabreja es también grata a los autores referidos. Pues bien: no se halla jamás —o casi jamás— el menor rastro de humanidad en esos individuos-fondo, cada uno de los cuales, si en verdad ostenta las características de todos ellos, carece de un solo rasgo enérgico que lo individualice. En el mejor de los casos, esos compadres y esas milonguitas podrían definirse como «tipos anónimos representativos de un ambiente.» Pero no viven porque el autor no tuvo fuerzas para infundir en su individuo los rasgos capaces de individualizar a un tipo de ambiente hasta hacer de él un hombre. A este respecto, el protagonista de *Resaca*, con ser esta cinta de las primeras nuestras, realiza tal vez el tipo más definido de ese ambiente.

No escapa el argumento de *La muchacha del arrabal* a esta apreciación de conjunto, siendo así de valorar por contraste el equilibrio de su desarrollo como film. Bien graduadas todas las escenas, si se exceptúan las dos situaciones de inminente sangre, sobre las que el autor pasa como sobre ascuas. Alabemos, con todo, este pudor tan inesperado en nuestro arte.

El primer acto se destaca sobre lo demás, hasta el punto de ser bueno, sin pero alguno. Si todo él recuerda en su modo de enfocar y presentar el asunto a los similares del cine yanqui, ello se debe a que los norteamericanos han creado en todos sus detalles el cine dramático, marcando normalmente la pauta a que debe ajustarse un buen filme. Su técnica es la única que tiene valor, y de aquí que en fotografía y dirección nada podrá hacerse de bueno en el mundo restante que no parezca imitación. Pero el reproche es torpe, a menos que se copie una determinada característica, como aquel bolichero de una cinta nacional, que fumaba puros mascándolos de costado. Todos los buenos filmes que produzcamos, serán pasibles de este gratuito cargo de imitación yanqui.

El más débil punto de *La muchacha del arrabal* lo constituye su protagonista. Es este un joven pintor que frecuenta los bajos fondos en

busca de tema, hasta que lo encuentra en la persona de una tonadillera tanguista, presentada sin atenuantes como una flor de fango. El joven artista, al que por frecuentar los bajos fondos suponemos corrido en la apreciación de estas orquídeas de fangal, nos sorprende con una tímida tentativa de besar la mano a la milonguita, por toda audacia de amor. Y esto, dos, tres, diez días después de vivir con ella en su estudio.

Citamos esta fantasía psicológica, por ser habitual en la ideología de nuestros autores. La cosa es gentil, sin duda, y de un bonito efecto; pero a un millón de leguas de la verdad. Y con estas verdades nos crean los tipos llamados humanos.

La dirección de la cinta es buena, si no excelente, y sin falta alguna en todo el primer acto. Algo muy de apreciar igualmente en La muchacha del arrabal son sus leyendas, breves y escasas, no obstante la amenaza de altisonante lirismo con que empieza el film. Esta literatura barata —ya lo hemos dicho—, constituye una de las más vulnerables fallas del cine nacional, y de que por dicha estuvo exenta, en los últimos tiempos, Milonguita.

El conjunto de actores, exceptuando al que desempeña el papel de protagonista, ofrece una excelente línea. La muchacha del arrabal marca a este respecto una visible distancia sobre nuestras demás cintas. Por obra de la dirección, o por una comprensión individual más feliz de lo que es el cine, dichos intérpretes se desenvuelven con grata naturalidad, digna, a veces, de todo elogio. La actriz protagonista de este film posee una excelente cualidad: cara cinematográfica. Como juego fisonómico, se concreta en La muchacha a las expresiones de humillación y disgusto reconcentrados, que realiza con feliz éxito. Tenemos sin embargo la impresión de que dicha actriz, más abandonada a los medios tonos y a la abierta ternura, ha de depararnos más de una sorpresa.

Mary Pickford. Las Cintas Largas. —En cierta cinta cuyo nombre no recordamos, los protagonistas son dos jóvenes enamorados, y ambos telegrafistas en una estación ferroviaria del Far-West. Las vicisitudes de la vida llevan a ambos a Nueva York, donde un mal sujeto logra, con turbias artimañas, convencer a la tierna novia de que su amante la engaña. Ella huye desesperada, y cae naturalmente en poder de la pandilla del mal sujeto, que la arrastra hacia los docks.

Pero el amante, al regresar a casa de noche, halla la carta de despedida

de su novia, y lo comprende todo. ¿Dónde hallarla? ¿Cómo comunicarse con ella? Un rayo de inspiración cae sobre él; corre a la usina eléctrica más próxima, atropella con todo; se prende ensangrentado de los conmutadores, y usando de manipulador telegráfico las grandes palancas de cobre, envía al cielo infinito este telegrama: ¡TE AMO SIEMPRE, MARÍA!

Media inmensa ciudad sufre de la pasión del joven telegrafista. La corriente eléctrica se corta y vuelve a pasar; los focos se apagan y encienden a pantallazos. Y mientras todos alzan la cabeza sin comprender nada de aquello, allá en los muelles, en cuyas aguas se reflejan los golpes de luz y tinieblas de los focos, la joven raptada lanza un grito de alegría porque ha comprendido ese épico mensaje de amor.

Con mucho menos efecto que el anterior, en el film Rayo de amor de Mary Pickford, se recurre también a la telegrafía luminosa para mensajes íntimos. Mas como casi todas las cintas de esta actriz, Rayo de amor está fuertemente relleno de incidencias fatigosas, sin otro objeto que extender el filme hasta los ocho o diez actos necesarios.

Es de notar, con este necesario, que los directores de cine miden infaliblemente por metros la bondad de sus obras: tal metraje, tal belleza. No recordamos caso de filme discreto en su extensión que haya gozado de fuerte propaganda. Siempre —sin excepción— las cintas muy largas son cansadoras. Y no lo son porque flaqueen las fuerzas o sea el autor de corto aliento, sino porque se obtienen tales interminables filmes diluyendo con tonterías insípidas la acción de un excelente drama que cabe perfectamente en cinco actos.

En los últimos tiempos dos cintas sonadas encarnan esta peregrina valoración del arte cinematográfico por su metraje: Honrarás a tu madre y Allá en el Este. Ambos filmes son buenos; pero hubieran sido de primer orden si cada uno de ellos llega a no pasar de seis actos. Aunque el espectador de sencilla buena fe no extrema este cálculo, lo expresa perfectamente con su impresión confidencial: «Un poco cansadora.»

¿Cómo puede ser cansadora una cinta que posee tres o cuatro situaciones

de gran dramaticidad, como las dos antes citadas? Por obra y gracia de la manía extensiva de los directores de cine. Es posible que tales filmes cuesten a sus empresas mucho más dinero que los comunes de seis; pero no vemos por qué el quebranto financiero de los productores se ha de transmutar en nosotros en goce artístico, a tantos centavos por metro.

Cayena...

Cayena. De Hombre a Hombre. —Pocas veces se nos ha ofrecido una cinta que, como De hombre a hombre, posea estos dos elementos inapreciables: adaptación de los actores al asunto del film, y sabia elección de aquellos. Como es casi de esperar tratándose de una cinta excelente, nos llega sin exagerada propaganda. Cuenta sin embargo De hombre a hombre con tres estrellas: Carey, Lilian Rich y Goodwin. Los enredos de Anatolio nos ofreció doce, pero once estaban de más, porque no había papel para ellos, mientras que los tres ases de De hombre a hombre llenan y desempeñan la acción en papeles descollantes donde pueden lucir sus fuerzas.

Este filme marca asimismo una cumbre como entendimiento de lo que es el cine. Puédense contar con los dedos de la mano las escenas de conjunto, tan particulares del teatro fácil y de la pantalla europea. Aquí, solo figuras en primer plano: los dos o tres rostros por cuya expresión va corriendo el drama. Y si la cantidad, hondura o sutileza de pasión de esos rostros es demasiado rica, entonces basta una sola figura por vez. Es bien conocido el efecto que se obtiene fragmentando un diálogo de gran expresión en vistas sucesivas y cruzadas de los rostros. Lo único indispensable para este lujo fisonómico es que haya en el drama una pasión bastante viva para encender a los personajes. Pocas cosas más lamentables —y ya lo hemos visto en Walthall, Hart y el mismo Carey—, que un gran poder de expresión al servicio de una pequeña causa.

Cayena personifica con Hart el cowboy cinematográfico, con menos energía que aquel, pero con más humanidad. Fértilísimo en sus recursos, no hay gesto de natural distracción de que no saque provecho, desde su habitual tic de rascarse el mentón, al de enjugarse el sudor del cuello con el cañón del revólver.

Últimamente fue la ausencia de una buena chica a su lado la parte flaca de sus filmes. De Molly Malone y sus fresquísimos dieciocho años no queda ni el recuerdo. En la cinta que nos ocupa, la presencia de Lilian Rich ilumina con singular eficacia la interpretación del filme.

Meighan. —Desde la afortunada Macho y hembra, cinta que corona su carrera, Meighan ha gozado de simpatías como actor sobrio, viril y buen muchacho, entre los hombres; y como buen mozo, entre las mujeres.

Este goce particular de las damas no podía, como en el caso presente, ser mejor sentido. Meighan constituye en efecto —o constituía— una hermosa excepción en el meloso merengue de elegantes, bonitos y ricos galanes de la pantalla universal. Eran sus medios de seducción tan sencillos y naturales como los de una hermosa piel de tigre, que es hermosa a despecho de que su mismo dueño lo ignora. Debía a la fortuna una feliz apostura, firmes facciones, y particularmente una bella cabeza.

Con estas dotes, es de asombrarse que en el mundo del cine, que es semejante al mundo de los danzarines, no poseyera este hombre el poco de tontería necesaria para engalanarse con su hermosura viril, como Reid, Walsh, Hughes y demás masculinos bombones del filme. Si sabía cuál era la impresión de su presencia en el corazón de las niñas, no parecía darse cuenta de ello. Conquistaba del mismo modo que era buen mozo: malgré lui. Y ni sus miradas ni sus gestos ni sus actitudes perdieron nunca su sólida y riente naturalidad. Tal fue el milagro de nuestro último buen mozo. Otro Meighan nos ha ofrecido El compañero de celda, recientemente estrenada. Por lo común, un hombre no presume con el corte de su boca —si se exceptúa al Sr. Aimé Simon-Gerard, el D'Artagnan de Los tres mosqueteros. En el filme que nos ocupa, Meighan nos aparece con los labios delineados y muy rojos, los gestos lamidos, y totalmente pintado de blanco, sin la menor sombra en la tez.

Dícese que Cecil B. De Mille impone a sus actores este blanqueo funerario, que borrando sombras y hasta ojeras convierte el rostro humano en una careta de cal, rota por cinco pinceladas negras: cejas, ojos y boca. La fisonomía ganaría así en expresión.

Puede ser. Pero la caída de Enid Bennett, de Jorge Walsh, de Alice Brady, de Herbert Rawlinson y tantos otros no darían la razón al señor De Mille.

Para ser artista de Cine. —Nos llega de Europa un voluminoso libro, especie de tratado cinematográfico, donde, como su título lo indica, se dan lecciones sobre el arte de la expresión, para uso de los millones de niñas y jóvenes que se desviven por llegar a la pantalla.

Aunque la técnica del sentimiento es más o menos la misma para el teatro

que para el cine, y aun creyendo que haya excelentes tratados sobre la pasión teatral, no resistimos el placer de transcribir algunos párrafos en que se ponen al alcance de todos los procedimientos de expresión sentimental.

LA EXPRESIÓN DEL DOLOR. «El dolor indefinido se expresa fijando los ojos en el infinito, mientras la espalda se dobla y los brazos caen con abandono. El dolor suplicante se expresa dejando caer los brazos lánguidamente y volviendo las palmas de la mano al espectador, hasta llegar a unirlos a la altura del pecho... El dolor exasperado, aplicando el puño a la sien, mientras se sujeta la mano izquierda al corazón y el rostro mira a lo alto, con la mayor consternación y amargura... Para expresar la melancolía hay que comenzar por dar al cuerpo, en la posición en que se coloque, un elegante abandono, expresando una resignación de buen tono y sonriendo tristemente a un ensueño lejano e invisible...»

EXPRESIÓN DEL ESTUPOR. «Se representa retrocediendo violentamente el tronco, atónito el semblante y la mirada estupefacta, y uniendo las dos manos a la altura del vientre, aunque sin llegar a tocar a este...»

EXPRESIÓN DE LA VOLUPTUOSIDAD. «En este caso hay que cuidar mucho de no llegar a un realismo que traspase los límites de la decencia... En las mujeres la voluptuosidad tiene su más artística expresión inclinando el tronco hacia atrás, inclinando un poco más la cabeza en igual sentido, entornando los ojos dulcemente, y dejando los labios entreabiertos, también ligeramente...»

AMOR PURO, EXALTADO, GALANTE Y SENSUAL. «El gesto del amor puro es el de un cierto rubor, con una mezcla de candorosa timidez y respeto, y un ingenuo arrobamiento de la mirada... El amor exaltado se expresa con un estado de visible agitación, que se interrumpe de vez en cuando con el ademán del que quiere arrancar de su cerebro un pensamiento, a fin de impedir que lo domine el vértigo que le arrebatara y le fascina...

El amor sensual... Es indudable que en estas escenas tanto al actor como a la actriz les están permitidos movimientos más o menos atrevidos que materializan el sentimiento de que nos ocupamos; pero ha de cuidarse mucho de no rozar los límites de un grosero materialismo. Así, por ejemplo, si se admite en determinadas escenas los besos y los abrazos

por largos que sean, para dar una sensación de que se paladea esa voluptuosidad, no sería perdonable ni el público lo admitiría que el actor colocara sus manos en otro sitio del cuerpo de la artista que no sea la cintura, los hombros (¡ciertamente!). Incluso en aquellas escenas en que se llega a interpretar la posesión violenta de una mujer, sería de un mal gusto deplorable salirse de estos límites que marcamos. Para expresar dicho amor sensual, sin degradarse en detalle alguno de los que son peculiares de la lascivia, el artista avanzará el tronco, erguida la cabeza, con los ojos abiertos y brillantes, con la boca entreabierta y sonriente, mientras el pecho jadea y se va llegando por instantes al abrazo ardoroso e irresistible...»

Estas son, pues, las enseñanzas del libro que nos ocupa. Pudiera ser muy bien que surtieran efecto en algún remoto pueblo de la cordillera, donde un par de agrestes jóvenes —varón y mujer—, habiendo vagamente oído hablar del cine, quisieran iniciarse en la carrera. Pero acaso les conviniera más comprar una vieja cinta europea, donde admirarían la expresión de esos labios entreabiertos, esos pechos convulsos y demás tonterías que, a despecho de su profesión de fe norteamericana en cuestión de cine, continúan exaltando al autor.

Una Nueva Estrella...

Una nueva Estrella: Mauricio Flynn. —Con el estreno de La idea de un hombre, hicimos ya mención de este nuevo actor que torna a presentársenos en El triunfo de la sonrisa, cinta de nombre peregrino, puesto que en ella apenas se sonríe.

Pero la personalidad del nuevo actor es más viva que estas pequeñas cosas. Mauricio Flynn representa la Fuerza, con mayúscula, del mismo modo que Hart encarna la energía. Mucho más joven que Hart, y como este de fisonomía asimétrica, Flynn trae insistentemente a la memoria la figura de El pensador de Rodin. La misma solidez de estructura (bien que Flynn no sea grueso); la misma contracción de facciones; idéntica cabeza, y sobre todo igual frente, baja, aplastada, dando la sensación de que, por su pequeñez, al esfuerzo de pensar contribuye toda la basta robustez del cuerpo.

Es esta impresión de fuerza primitiva y tenaz sirviendo de respaldo a una mirada civilizada lo que constituye la personalidad de Flynn. Si la nueva estrella acaba de salir del teatro, cabe sorprenderse de la rapidez intuitiva con que ha comprendido el cine. Si ha debutado en el film, nadie lo supondría, vistos su aplomo y el dominio de los trucos de expresión.

Su primer filme fue muy superior al actual, sin que este merezca desdeñarse. Uno y otro son obra manifiesta de un mismo autor, si se juzga por la similitud de ambiente y procedimiento. No sabemos quién será este autor; pero se destaca del montón anónimo por cierta gallardía para aprovechar familiarmente elementos diarios y triviales de la vida de acción, en que solo los escritores suelen ver manantiales de arte.

Mauricio Flynn nos aporta esta cosa inapreciable en el cine, en el libro y en la vida: un nuevo individuo. Podría no diferenciarse mucho de Hart, Mac Kim y el Roberts de los buenos filmes, que el nuevo actor sería siempre otra personalidad, con matices particulares suyos.

Es demasiado cierto que ya estamos un poco cansados de las estrellas

conocidas, cuya actuación en cada nuevo filme podríamos de antemano delinear fielmente escena por escena. Un fresco género de sonrisa en una bañista de ayer; un distinto modo de apretar los labios en los enérgicos del filme, son pequeñas novedades muy de desear.

Evocaciones y Reconstrucciones de grueso Efecto. La Biblia. —Nada menos. Esta vez es la tumultuosa historia del pueblo de Israel la que el cine nos ofrece en catorce actos —y editada en Europa, a lo que entendemos.

Ya vimos una vez evocaciones históricas de gran aparato —Pompeya, Quo Vadis, Salambó—, donde privaba el elemento decorativo. El cine italiano, en particular, gustó de estas grandes fantasías, cuasi operetas por la teatralidad de la decoración, de las escenas, de las muchedumbres. La caracterización de los personajes evocaba también singularmente a los reyes, esclavos y faraones de ópera que, como nadie ignora, atraviesan el escenario con ojos de crimen y vastos ademanes trágicos.

Bien, en suma, cuando los personajes evocados eran, como en aquel caso, de mejor cuantía, tales César, Petronio y alguna virgen pompeyana. Por simpáticas que nos sean tales figuras, no les hemos concedido nunca una respetuosa solemnidad.

Pero otros son los personajes que La Biblia nos muestra: Adán, Eva, Noé, Moisés, y hasta el Señor mismo.

Ahora bien, sabida es la dificultad de representar con el pincel o el cincel ciertas figuras de archisecular prestigio en nuestra mente, sin que hallemos extraña o ridícula tal representación. Poco o mucho, todos alimentamos o hemos heredado desde el comienzo de las generaciones una idea de extrahumanidad acerca de los grandes patriarcas de la historia. Poco da que se crea o no en la religión de Israel; pero ha sido el mundo demasiado sacudido por la leyenda bíblica para que nos detengamos con indiferencia ante un retrato del hombre del Sinaí.

Si tal exigencia se apodera de nosotros ante una obra de arte, con qué curiosos ojos veremos en la pantalla a un pobre hombre desnudo y flaco, de cara poco inteligente y un poco asustado de su desnudez, que camina dándonos la espalda, mientras la leyenda nos anuncia que ese pobre hombre es nuestro padre Adán.

Adán, en efecto, el primer hombre que Dios creó. Hemos visto reír al público ante tal peregrino hombre flacucho, asustado y desnudo, y el público tenía razón de reír. La exhibición de un hombre desnudo en la pantalla es un problema difícil de resolver, mucho más que el de una mujer en idéntico grado de visibilidad. La gracia del cuerpo masculino está encerrada en su fuerza, y esta impresión de fuerza la proporciona total el torso. Considérese ahora qué riente espectáculo puede ofrecernos del trascendental Adán del Paraíso ese hombre flacucho y tímido, que camina furtivamente de vergüenza, pues en verdad se siente perseguido por la risa de los mirones, desde el mismo instante en que filmó.

Más tarde vemos entre la zarza ardiendo al mismo Dios, a Jehová, cuya cara nadie puede mirar sin morir. Como no obstante el rostro del Señor nos es familiar por estampas y calcomanías, no pedimos gran cosa de suprema serenidad a las figuritas que nos lo representan. Pero muy distinto es ver al Supremo Hacedor vivo en una cinta de cine, moviéndose con lentos ademanes que huelen furiosamente a bambalinas, y como el Adán que ya vimos, cortado ante la pantalla, pues en razón de su corto papel, es un pobre actor sin porvenir y ya habituado a las humillaciones del oficio, quien encarna al terrible Jehová.

En fin, el tema es más risueño que otra cosa. No hubiéramos insistido en él, si las evocaciones, reconstrucciones y demás operetas cinematográficas no se nos ofrecieran como obras de arte. El folletín cinematográfico merece los mismos respetos que el literario. Siempre, sin embargo, que se nos advierta la especie con un grueso subtítulo al siguiente tenor: «La suprema creación de los Mundos, de la Belleza y de la Verdad. Folletín.» Entonces iríamos o no a verlo; pero encantados de antemano.

Un Convencionalismo agradable: El Beso. —Por ley fundamental de idilio, toda historia de cine donde un hombre y una mujer han sufrido amándose concluye con un beso. No ha habido a veces angustia preliminar, y los amantes corren felizmente su amor con la cinta. Pero en este caso mismo se ha convenido, como un deber hacia los personajes-intérpretes y los jóvenes espectadores, que el abrazo de amor y el beso a él adherido sean el desenlace natural, forzoso y apreciado de las historias del cine.

No habría por qué comentar la dulzura sui géneris de este convencionalismo, si la impresión del público tierno y del respetable público fuera unánime. No median, como tal vez pudiera creerse, motivos

de moralidad o pruderie excesivas: jóvenes y viejos, jovencitas y niñas maduras, todos gustan, admiran y propician este feliz hallazgo del arte de la sombra, este íntimo, estrecho, infinito e indefinible beso final, a que la sala entera suele responder con un hondo suspiro.

La diversidad de opiniones tiene su origen en una cuestión —¿cómo diremos?— de procedimiento. Aparentemente, en efecto, podría estar seguro de que todo hombre y toda mujer ante la pantalla o tras ella poseen una cierta habilidad innata para besar.

Esto parece a primera vista; pero el público —personaje mudo y sabio, aunque muy joven a veces—, opina de otro modo.

Veamos un ejemplo. Dícese con insistencia que las hermanas Talmadge son las únicas chicas del cine que saben besar. Aún más: los actores sometidos a entrevistas, confiesan públicamente que el beso de Norma o Constanca Talmadge no se soporta con pies sólidos —ni aun con el fotógrafo a la vista.

¿Qué hay de verdad en esto? Lo ignoramos. Ciertamente, nos ha parecido notar que las hermanas Talmadge cumplen este sencillo acto de besar con una honradez acrisolada; pero no vemos sin embargo que ello alcance a hacernos abjurar de otros labios de la pantalla.

Es posible que Constanca y Norma, artistas de verdad, pongan, como quien dice, toda el alma en lo que hacen. Tal debe de ser la impresión de Rawlinson y Meighan, dos de los actores aludidos. Y también de las tiernas espectadoras, todo ojos y corazón, que son quienes discuten con más pasión estas minucias sutiles, casi siempre en razón inversa de su edad.

El Cine Educativo...

El cine Educativo. Patagonia. —Esta vez no es un drama lo que nos ofrece la cinematografía nacional, sino una cinta descriptiva de las bellezas naturales del sur.

En igual carácter y forma hemos visto ya el Iguazú y la región de las Orcadas, editadas por la misma casa, Valle, que acaba de lanzar Patagonia.

Estas cintas tienen o pueden tener una misión instructiva de alto vuelo. Aportan a la enseñanza, y en este caso particular al conocimiento de la geografía física, elementos vivos de primer orden. No todos sabemos qué clase de árboles crían Misiones y la Patagonia, ni qué aspectos ofrecen una catarata célebre, una región de lagos o de riquezas mineras —a pesar de ser las tres cosas tema de diaria unción.

Cuanto puede verse y valorarse por los ojos, está de más en letra impresa. La descripción más minuciosa y fría de un paisaje de sur que puede ofrecernos una de las tantas geografías nacionales, no logra evocar ni en centésima parte lo que una cinta andina, dramática o natural. Así lo han comprendido Estados Unidos y algunos países europeos, al reemplazar en la enseñanza textos y carteles por la pantalla en todo aquello que exige la visión para su exacta comprensión.

Ya en los primeros tiempos del cine el filme nos hizo conocer aquí en Buenos Aires la pesquería del atún en Sicilia. Sin duda habíamos leído algo al respecto; pero, naturalmente, no habíamos entendido una palabra. En cambio, no hay chico de ocho años que haya visto aquella cinta que no sea capaz de contarnos, con ciencia y fidelidad de técnico, cómo se ceba, entrapa, caza e industrializa el atún.

Son esos mismos chicos los que, con las manos plantadas en los bolsillos, nos discuten los trabajos de sierra en el Canadá, las pesquerías de Alaska, los filones metálicos del Wyoming, con una seguridad que los haría condenar por brujos, si por elemento de enseñanza no existiera más

que los libros de escuela.

Y estos mismos chicos nuestros, sabios de toda actividad industrial de un país a dos mil leguas de nosotros, ignoran en absoluto lo que es un obraje del Chaco, una pesquería del Estrecho, un mina de Catamarca.

Bien está el orgullo nacional y la educación nacionalista. El Iguazú es en efecto una maravilla, como lo son igualmente los alambres-carril de Famatina, los lavaderos de oro del Sur, y los encauces del Río Negro.

¿Qué idea pueden tener nuestros centenares de miles de escolares acerca de estas magnificencias argentinas? La misma que nosotros; es decir, ninguna. Inútilmente leeríamos cómo se busca y lava el oro nacional, ni de qué épicos esfuerzos se valen los constructores de diques para que estos resistan el empuje de formidables embalses de agua. Mientras la pantalla no nos ofrezca estos misterios directamente, nada comprenderemos con el libro.

Pero el chico no debe aprender leyendo. Conocemos una maestra de escuela rural, situada en pleno monte, que enseñaba elementos de botánica a sus alumnos, mostrándoles, con muchas precauciones para que no las ensuciaran, las figuritas de un rico texto escolar...

Cuando en vez de entontecer con libros a los alumnos, las escuelas enseñen con el material vivo del cine, habremos aprendido por fin, sin mayor pedagogía, que un chico de ojos bien abiertos tiene otra puerta de entrada para aprender que un frío libro, unos ojos miopes y una dispepsia.

El Género piba Malcriada. María y Constanca. —Hace mucho tiempo Mildred Harris y Lew Cody interpretaron en Para maridos solamente los dos personajes de más fina psicología que nos haya ofrecido un perfecto film.

No son comunes estas cintas finas, por mil razones que a nadie escapan. El cine es un espectáculo; y como tal se alimenta, económicamente, del público —personaje muy sensible a las emociones, pero poco afecto a deleitarse con sutilezas de corazón adentro. Como las casas editoriales de filmes no son en suma sino lo que podríamos llamar «empresas comerciales con protectorado sobre el arte», se cuidan razonablemente de lanzar a menudo cintas donde la finura de su arte prima sobre aquel primer factor, y que no serían públicamente aceptadas. Nada más sensato.

Pero a veces un buen autor logra, dentro de un argumento frívolo o de efecto, proporcionar a lo menos esos goces de análisis, de acierto, de satisfacción psicológica que caracterizan a las cintas finas.

Algo de esto —no mucho— hemos visto en *La joven peligrosa*, de reciente estreno. Como es natural, la mitad por lo menos de la caracterización de los personajes se confía a las leyendas. Tales *Para maridos solamente*, *Sexo detrás de la puerta*. El generoso conquistador.

Existe, sin embargo, una tendencia manifiesta del cine norteamericano a explotar a la chica frívola, jovencita, millonaria, antojadiza, sin mayores ideas de la moralidad ni de la inmoralidad, huérfana de madre, y enloqueciendo a su padre y la casa entera con sus tirantes nervios de millonaria ociosa.

Sobre este aspecto de las chicas huérfanas de madre, tan peculiar del cine americano, hemos de volver otro día.

En este carácter de pibas hermosas y malcriadas, hemos visto con frecuencia a Constanza Talmadge, entre otras, y sin variantes casi a María Prevost, protagonista de *La joven peligrosa*.

La predilección se explica: esos papeles no requieren mayores condiciones dramáticas; basta con dejar maniobrar a su antojo en la pantalla a una hermosa chica toda juventud y picara frescura como María. La segunda de las Talmadge no es linda; pero su gracia se halla fuera de toda ponderación masculina. En su reciente cinta *Lecciones de amor*, torna a su habitual juego. Mas esta amabilísima criatura es una excelente actriz.

No así María Prevost. ¿Qué le queda entonces? Fuera de una infinita serie de encantos extraescénicos, quédale la soltura de que hace gala en la pantalla, y que la lleva a hallazgos como en el final de la cinta antes dicha, donde por expresión de íntima ternura hacia el varón que ama recoge su cabeza junto a la mano de él, y juega con su meñique, besándoselo.

Nadie ignora la variedad —seria y sin excesos— que han encontrado las gentes del cine para sus finales de amor. Este pequeño detalle de ternura, sin embargo, perfectamente nuevo, no lo concibe una chica sin sensibilidad.

Lo que vendría a probar en final de cuentas, que las bañistas de Mack Sennet pueden tener, a la par de bellas piernas, un bien formado corazón.

Catalina Mac Donald. —Esta actriz goza fama de ser la más bella mujer de Estados Unidos. Rodolfo Valentino goza a su vez —si no de fama— de ardiente prestigio entre los espectadores de cine. Una cinta, pues, que como *Los frutos de la pasión*, ofrece simultáneamente ambas seducciones al público, es vista con ansiedad.

La ansiedad es, para este caso, un elemento extraño al filme mismo. Es este uno de los tantos melodramas, con Montecarlo, nobles arruinados y criminales, rapto, hojas de datura y envenenamiento a doble cuerda.

Pero la protagonista constituye por sí sola un regio espectáculo —y esta vez, tratándose de semejante hermosura, el epíteto es fiel y exacto como una corona justa.

Catalina Mac Donald comparte con algunas estrellas la amargura especial de la sonrisa. Tal Betty Compson. Pero si la joven Betty sugiere con su tristeza prematura un pimpollo ajado, la otra, flor ya casi sobreabierto, da la impresión poética y fantástica de no haber sido nunca feliz.

¿Por qué esta expresión cansada y dolorosa de las más bellas estrellas del cine? En una cinta de reciente estreno se habla de «la neurastenia forzada en una gran actriz.» De Alice Brady se ha repetido la especie hasta el cansancio; nada nos informan aún sobre el pimpollo con pestañas al rímel, y la gran camelia enferma.

Los Intelectuales Y El Cine

Los intelectuales son gente que por lo común desprecian el cine. Suelen conocer de memoria, y ya desde enero, el elenco y programa de las compañías teatrales de primero y séptimo orden. Pero del cine no hablan jamás; y si oyen a un pobre hombre hablar de él, sonrín siempre sin despegar los labios.

No es del caso averiguar si no se cumple con los intelectuales, respecto del cine, el conocido aforismo de estética por el cual todos los wagnerianos exclusivos silban sin cesar trozos de Verdi. Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera tanto como ambos juntos. Manantial democrático de arte, como se ve, y que a ejemplo de las canciones populares, da de beber a chicos, medianos, y hombres de vieja barba como Tolstoi.

Pero el intelectual suele ser un poquillo advenedizo en cuestiones de arte. Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasadista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que desagradarle. Y como es de esperar, tanto más solicitado se siente a defender un ismo cualquiera, cuanto más irrita éste a la gente de humilde y pesado sentido común.

¿Cómo, pues, el intelectual no halló en el arte recién creado, atractivos que por quijotería o esnobismo hicieran de él su paladín?

La revista Clarté, que no se caracteriza precisamente por el estudio de frivolidades, plantea esta misma pregunta en un primer artículo así encabezado: «El problema del cine en los tiempos modernos es demasiado importante para que no entre en nuestras preocupaciones».

¡Por fin! —podrá decirse. Los intelectuales de Clarté escapan por lo visto a esta generalización que acabamos de exponer. Oigamos un momento, porque vale la pena, lo que dice la revista en cuestión:

«En un principio no se ha querido ver en el cine más que una industria. Ahora bien, el cine es un arte, y la industria cinematográfica no es a este arte sino lo que la industria del libro, por ejemplo, es a la literatura. De este modo el cine anda aún en busca de su verdad, conducido por los peores guías que podía hallar.

Se le ha trabado con las viejas reglas de un teatro en crisis de renovación y de estilo. El cine no se ha liberado aún de esta funesta influencia...»

Exactamente. Todo lo que de verdad, fuerza franca y fresca tiene hoy el cine, se lo debe a sí mismo, y lo adquirió con dolores y tanteos sin nombre. Lo malo que todavía guarda, y que oprime por la desviación o hace reír por lo convencional, es patrimonio legítimo del teatro, que heredó y no puede desechar todavía. La gesticulación excesiva, violenta, que comienza impresa en los mascarones de la tragedia primitiva y continúa en la afectación de expresiones y actitudes de la escena actual, es teatro y no cine. Pero oigamos todavía:

«El cine procede de todas las artes, es su poderosa síntesis, y ello nos obliga a tener fe en su prodigioso porvenir. Atrae sobre sí, universalmente, todas las verdades esenciales de la vida moderna para crear con ellas una nueva belleza. Pero se comprende que el descubrimiento de tal riqueza haya provocado graves errores. Los tanteos eran inevitables. No se ha llegado de un golpe a la sinfonía. El genio ferviente y sincero de muchos siglos se ha empleado en aquélla. ¿Por qué el cine escaparía a esta necesidad, tanto más cuanto que su porvenir es más formidable? Y luego —es menester decirlo—, los que podían haberlo ayudado más eficazmente, lo han despreciado y vilipendiado. Dejando en manos de los arribistas del primer momento —ratés de todas las categorías— este inaudito medio de creación, los intelectuales...»

He aquí la palabra. No fueron sólo nuestros intelectuales, al parecer, los que permanecieron mudos y con superior sonrisa cuando se les habló de cine. «Arte para sirvientas», en el mejor de los casos. «Payasadas melodramáticas», cuando el intelectual explicaba su sonrisa.

Cierto; tales groserías melodramáticas constituyen el triste don que las hadas escénicas del primer instante hicieron al recién nacido. Pero continuemos:

«Los intelectuales se encerraron en el desprecio. No comprendieron que la

imagen podía ser no solamente expresiva en su movimiento o su asunto, sino también bella. Pero no es ésta la obra de un solo día o de un solo espíritu. No basta, particularmente, con ir a ver de cuando en cuando, en los programas tan mal confeccionados de los salones actuales, dos o tres cintas para quedar ungido de gracia. Es menester frecuentar larga y pacientemente las salas...»

Tal es por lo común, en efecto, la causa de los innumerables desengaños. Dada la superproducción de films, que alcanza a muchos millares por año, puédesse sentar, sin temor de yerro, que la primera cinta con que tropecemos en un cine cualquiera no será una obra de arte. Después de ocho y diez cintas, ya hallaremos una pasable. Y es menester que transcurra un mes entero —y tal vez un trimestre—, para hallar por fin un film que sea el exponente de este maravilloso nuevo arte. Hablamos aquí, como se comprenderá, de condiciones de film puramente artísticas.

Bien; un mes, un trimestre, un año... No es mucho plazo, sin embargo. Si en toda la producción escénica de un año corrido, y en la otra terrible superproducción literaria mundial, tuviéramos que escoger las obras maestras —con todas sus letras—, el rubor nos subiría al rostro al constatar que sólo tres o cuatro libros o algún drama merecen el nombre de tales.

¿Qué juicio del arte literario podría formarse un novicio ideal, por el primer libro adquirido al azar en una librería? No culpemos pues al arte cinematográfico de las tonterías diarias impresas en la primera pantalla que encontramos al paso. Para evitarlas se requiere una larga cultura —como pasa con el libro— que no se adquiere sino devorando mucho malo. Pues como dice y prosigue Clarté:

«Es menester frecuentar larga y pacientemente las salas. La fe no se adquiere de golpe. En el estado actual, el mejor film no contiene sino las bases posibles de lo que llegará a ser. Y tal mala cinta, en un segundo, en el relámpago de un gesto, en una actitud, en la expresión de un sentimiento, nos deja descubrir verdades no menos esenciales. Lo que desde un principio ha corrido a los intelectuales es precisamente lo que debería haber sido para ellos razón de entusiasmo: el modo como el público se ha apasionado por el cine, y la fuerza de su irradiación. Pequeña vanidad de inteligencias que no creen ser comprendidas sino por unos cuantos. Los intelectuales se han dado cuenta ahora, pero un poco tarde, de los tanteos, de la torpeza y del dinero que su indiferencia y

desprecio ha costado al desarrollo del cine. Y si sueñan todavía con un arte dramático en trance de renovación, deben saber esto sólo: que el cine matará un día al teatro, si éste no se orienta hacia formas más puras».

Hasta aquí el intelectual (naturalmente, nadie conoce mejor a su familia que el miembro de ella) de Clarté. Bienvenido con su franco amor, su fe y su desencanto del exceso de palabras que han convertido al libro y la escena en un fonógrafo de larga repetición.

Dícese que en la mejor novela de trescientas páginas sobran cien por lo menos, del mismo modo que en el mejor drama se puede suprimir la mitad de los parlamentos. Como pocas veces se ha expresado cosa más cierta, las leyendas concisas de un film, bajo la pluma de un escritor de verdad, realizarán esa sed de brevedad, precisión sin palabreo ni engaño que sufre actualmente el arte.

Un Buen Film «El Hombre De Río Perdido»

Cuando, en la vieja Triangle, Tomás H. Ince producía en silencio una buena cinta por semana, sin que se poseyera entonces la supervisión telescópica y a menudo miope de ahora, House Peters interpretó bajo su dirección y en compañía de Hart, el excelente film Un hombre.

Peters encarnaba en él un quídam antipático, con la fuerza que suelen aportar los buenos actores al desempeño de esos papeles. Hace un año reapareció Peters con igual energía en Isabel, bien que esta vez interpretara a un noble individuo, y con una sobriedad masculina que no es común encontrar en las cintas de largo y alabado metraje. Ahora reaparece en El hombre de Río Perdido, en un papel mixto, digamos, de carácter casi antipático por la energía al aire libre, y de ternura casi fosca por lo recóndita.

Como Peters ha actuado sin eficacia en muchas más cintas que las nombradas, viene esto a comprobar una vez más que no hay buen actor con una mala cinta. Habrá miradas, actitudes, lujos de técnica mímica y demás elementos de arte escénico, hueros y fríos cuando se expresan porque sí. Pero no hay en todas esas muecas gratuitas calor de vida, que es su legitimación artística.

Un hombre, Isabel y El hombre de Río Perdido son tres excelentes filmes, en particular el segundo nombrado. Hay en ellos caracteres bien trazados, consecuentes con su modalidad, que es lo menos que exige un tipo en el libro, en la escena o en la pantalla. Naturalmente, también, House Peters ha sentido esos tipos bien definidos, que ofrecían sólida base a sus condiciones de intérprete de talento.

El argumento de la obra... No suele el asunto de una obra ser cosa de monta en arte. Un mismo argumento, entregado a diez escritores para que lo desarrollen, dará lugar a diez obras distintas, buenas o malas, según sea este desarrollo. Posiblemente se verá una obra buena, tres pasables y seis anodinas —bien que las diez tengan el mismo argumento.

Conocida es la predilección de los muy jóvenes artistas —escritores, pintores, escultores, músicos— por las obras de gran argumento. No hay problema magnífico y tremendo de psicología o estética que les alcance. Por contraste, las fuertes obras de los artistas ya dueños de sí suelen ser de argumento muy llano: uno de los tantos asuntos que pisamos día a día sin verlos, y cuya deslumbrante eficacia luego en la obra se debe a su elemental, sobrio y super-artístico desarrollo.

Véase si no: En *Un hombre* se trata de un minero a quien un financista en viaje ayuda accidentalmente con una suma de dinero. Pasado el tiempo, el financista se ve forzado a recurrir a su deudor, el cual pone en orden las finanzas de aquel, libra a su hija de un pillastre, y se casa al final con ella.

Isabel se refiere al caso de un policía canadiense que en diez años de destierro en los hielos no ha visto una mujer blanca. Al verla por fin, se enamora de ella, la protege noblemente sacrificando su propio corazón, aunque también aquí, como es de esperarse, en los últimos momentos conquista la felicidad.

En *El hombre de Río Perdido* la acción gira alrededor de un enérgico varón de sentimientos reconcentrados hasta asustar a una chica, y un pobre muchacho de ternura fácil y conquistadora, quien se lleva a la muchacha en cuestión. Luego la abandona, y vuelve después al saber que se ha descubierto petróleo en el terreno de su esposa. Apenas llegado, la mujercita enferma de un mal contagioso. El marido pretende escapar de nuevo, pero el hombre de Río Perdido obliga al mozalbete a cuidar a la enferma, mientras él mismo monta la guardia. Uno y otro pasan cincuenta y seis horas sin dormir. Pero el sueño es cosa más fuerte que el mismo carácter, y el hombre cae vencido, atravesado a la puerta misma. El marido aterrorizado pasa sobre él y huye. Pero muere a poco. Y también en las últimas escenas, como es de esperar, el hombre enérgico y la chica asustada encuentran la felicidad.

Nada, pues, de extraordinario en estos tres argumentos; son los mismos, con ligeras variantes, que el cine nos viene ofreciendo por resmas desde 1912. ¿Qué diferencias caben entonces entre diez obras con argumento casi calcado el uno del otro, al punto de ser unas insípidas, cuanto sabrosísimas las otras? Su desarrollo —vale decir su talla. Como los diamantes, iguales todos desde el punto de vista mineral, las obras literarias valen por los chispazos de arte que pone a luz su tallado.

Carlitos . —Con Un día de pago, cinta episódica meditada, dirigida e interpretada por él mismo, acaba el señor Chaplin de presentarse una vez más en la pantalla. Como lo advertimos, el filme en cuestión es un simple episodio cómico; pero bastan sus dos actos para que la risa se desencadene desde la platea a los palcos con uniforme sonoridad.

Cabe considerar un instante los elementos de comicidad que este joven bufo pone en juego para tan estruendosos triunfos.

Lo primero que en sus film salta a la vista —o al oído, dijéramos— es el incontestable éxito de las situaciones. Un golpe recibido sin querer; un calentador dejado por descuido en un banco; un perro que se apodera de las viandas —todas y cada una de las situaciones cómicas explotadas en el cine desde los primeros tiempos de la Keystone, son los invariables fulminantes que hacen explotar de risa.

Mientras actúa solo, el joven Chaplin no aburre ciertamente. Se sigue gozoso su juego riendo de antemano con ojos y dientes; pero todo ello a la espera del quid pro-quo, del absurdo, de la coincidencia hilarante que se espera y prevé, y que hace al fin abrir en carcajadas el alma feliz.

Ahora bien, no hay situación cómica en las cintas de Carlitos (si se exceptúan algunas como Vida de perro, que son casi comedias), que la Keystone ya citada no haya explotado con igual éxito. Entonces como ahora se reía estruendosamente ante lo inesperado o picante de los enredos cómicos. El nombre de los bufos quedaba entonces en la sombra o poco menos, puesto que el éxito del sainete entero se debía a las combinaciones escénicas, muy superiores siempre a la eficacia de tal o cual actor.

Los caprichos de la suerte, sin embargo, y otros factores de resonancia adyacentes a aquella, han personificado en un solo bufo los méritos del género.

No se nos escapan los prestigios del señor Chaplin, tan grandes como no los ha tenido actor alguno en el mundo. Genial, es lo menos que suele oírse a su respecto. Dícese con igual brío que es un profundo psicólogo, un finísimo caricaturista... y que tiene bellos ojos.

Tal vez. Psicólogo y caricaturista lo es sin duda, como sería un buen actor en cualquier género. Pero lo sería en una medida razonable, e

incontestablemente inferior a muchos actores sin varita ni pies abiertos.

Dentro de su mismo género, Larry Semon y Harold Lloyd poseen una comicidad muy fuerte, y a veces hallazgos felicísimos de expresión. Pero no es posible manifestarlo en público sin conminación inmediata, por aquello del «profundo psicólogo y filósofo» que hay en Chaplin.

Place a veces el riesgo, sin embargo. Carlitos, como la Gioconda en otro orden más feliz, divide al mundo en dos mitades antagónicas: los que ríen apenas aparece, y los que no lo entienden. Los que no lo entienden gustan bien de la intención de sus miradas y la gracia de sus movimientos ridiculizantes.

Pero no se pasan de hilaridad ante su sola presencia, ni dejan a la vez de reír con sus padres, hermanas o hijos con algunas escenas cuyo éxito de risa se debe exclusivamente a las situaciones de alta comicidad, obra de autores, directores y tramoyistas, y no a Semon, Chaplin o Lloyd alguno.

La Revancha De Gloria Swanson

La señora Swanson, estrella mack-sennettista en su recién perdida juventud, trocó un día faldas cortas y peinadores más breves aún por los trajes comm'il faut, con un éxito resonante que arrastró consigo al señor De Milie, su consecuente director.

No hay en efecto modo de separar a la actriz nombrada del influyentísimo supervisor, que parece no poder concebir escenarios de gran lujo sin la cooperación ineludible de Gloria Swanson. Desde la feliz Macho y hembra, esta estrella ha atraído y prestado su concurso al señor De Mille en casi todas sus grandes cintas —casi siempre más largas que grandes.

El resultado de este concurso a ultranza no ha sido para el público tan halagador como el previsto por el director de Los enredos de Anatolio y otras operetas cinematográficas. Lo que no pudo el señor De Mille obtener de doce estrellas juntas y una propaganda fastuosa, lo consigue ahora con El instante supremo, film relativamente breve, que cuenta solo dos estrellas en su reparto, y al cual apenas se ha hecho una honesta réclame.

Cumple, ante todo, mencionar la feliz actuación de la señora Swanson. Ya en otra cinta suya estrenada días atrás, Algo en que pensar —y dirigida naturalmente por el señor De Mille—, la actriz citada hizo excelente figura, cosa de que estaba bastante olvidada. Por la fatal propensión de autores y actores a estilizarse en sus virtudes o tics más celebrados, Gloria Swanson había desterrado de su juego fisonómico cuanto no fuera expresión de vampiro enigmático.

Sus ojos son ciertamente de enigma; pero no tenemos por qué perder el sueño atormentándonos en averiguar qué hay tras la mirada verde y fría de Mme. Swanson.

Antes bien, nos interesa que dé a cada mujercita por ella interpretada el real valor de enigma, o transparencia, o candor, u odio o tonta alegría que el personaje posee.

De modo, pues, que al aparecérsenos en sus dos últimos estrenos en un aspecto muy distinto del habitual, hemos sentido la tierna satisfacción de que vuelve a reencontrar en un amigo uno de los rasgos primeros que nos llevaron a quererlo.

Influye también no poco en lo anterior el cambio de cara de la estrella aludida. Anotamos ya una vez respecto de Tomás Meighan el capricho fotogénico atribuido al señor De Mille, que se placería en enharinar totalmente la cara de sus actores. Ya no las medias tintas del rostro: ni siquiera las ojeras ni la sombra de las pestañas escapan a su blanco estuco. Bajo su implacable albayalde, los actores se transforman en muñecos ambulantes, mimos más o menos trágicos capaces tal vez de exageraciones trágicas del semblante, pero no de los matices, esbozos e insinuaciones de sentimientos —que es la verdadera función del cine como expresión.

En Algo en que pensar y en El instante supremo, las líneas y sombras del rostro de la estrella conservan todo su valor. Y como en vez de la esfinge de mil y una cintas nos ofrece dos buenas chicas que ríen, lloran y mueven la fisonomía como todas las chicas del mundo, puédese valorar el cambio sufrido.

El instante supremo posee como filme dos virtudes dignas de mención: su sostenido interés dramático con la base de una simple historia de amor, y su excelente dirección.

Todos sabemos cuál es nuestra fatiga ante la moda de última data en el film, donde la trascendencia filosófica es apenas menos cursi que sus leyendas con grandes mayúsculas: La Verdad, La Regeneración, El Intimo Problema.

Estas tres cosas y muchísimas más pueden hallarse, sin que las pregonen infladas y huera leyendas, en cualquier historieta de amor un poco complicada, tal la que representa El instante supremo.

En dos cintas nacionales nos fueron ofrecidos una vez dos pobres muchachos de campo, ambos primitivos e incultos, de los cuales uno leía Hamlet, mientras el otro estaba preocupado por este problema que lo angustiaba: «¿Existe la Verdad?». También aquí la verdad poseía una tremenda mayúscula.

Pero la verdad y la belleza y demás galimatías recargados de gratuita intención existen naturalmente en una buena cinta cualquiera donde los personajes no saben filosofía, como toda la botánica se encuentra en un sencillo y mudo árbol.

De conformidad con esta verdadera y modesta existencia, Algo en que pensar, filme traspasado de filosofía en su plan y leyendas, vale muchísimo menos que El instante supremo, donde no hay más enseñanzas que las que proporcionan a dos amantes desgraciados un padre autoritario, un novio corto de genio, otro largo de millones, y una serpiente de cascabel.

El Caso de Bebé Daniels. —Solamente para hombres... No es esta vez título de cinta alguna. El «solo para hombres» se refiere aquí a la seducción de una actriz, tan singular, tan gratuita, tan honda, como no hay ejemplo de que haya así efluído de estrella alguna: Bebé Daniels.

No se sufre respecto de esta criatura encantamiento alguno ajeno a su persona. Ni arrastra la excelencia de su arte, ni la sugestión de la propaganda ha influido en la masculina predilección. Fue bañista de Mack Sennet en un principio; luego eficaz compañera de Harold Lloyd, hasta llegar a su actual categoría de estrella de segundo orden. No es tampoco una belleza esplendente. Pero en esta criatura se siente la mujer con una obstinación tal que no hay varón que pierda uno solo de sus pasos en la pantalla.

Gratuita, llamamos más arriba a la seducción que ejerce, y cabe explicarlo.

Bebé Daniels no tiene el género de belleza fatal, y si lo posee es a guisa de propia creación. No hay en sus gestos ni en sus ademanes ni en toda ella lo que podríamos llamar directamente provocador. No cultiva las desnudeces lentas y graduadas de Gloria Swanson, ni el trémulo extravío de manos de Lidia Borelli. Ejerce más bien de muchachita aturdida, enseña la espalda no más que cualquier colega de pantalla, y muestra predilección por sentarse sobre las piernas en los divanes.

Pero cuidado con esta muchacha de tez mate y ojos larguísimos. Donde una hija y una esposa no ven indiferentes más que una de las tantas chicas monas del cine, el esposo y el padre sienten la presencia inequívoca y fatal que no se discute, no se analiza y se absorbe entera por los ojos: de la mujer.

¿De qué emana esta seducción profunda de Bebé Daniels? De todo lo que es suyo, calidad o defecto: de su color moreno pálido, de su larga mandíbula, de su nariz acentuada, de su boca poco académica, y de los veintidós matices con que hace jugar cada una de las comisuras de los labios.

Cuidado, pues, con esta mujercita. Linda sin hermosura, buena actriz sin gran temperamento, amable sin provocación: nada tiene de notable. Pero sobre su cabello de ébano y su tez mate se asienta toda la maciza simpatía de los varones.

Por muchísimo menos, otras criaturas han sido condenadas al fuego eterno.

Esposas Imprudentes. —Desde un tiempo a esta parte, el estreno de las cintas de gran metraje viene a ser en verdad un acontecimiento pecuniario. La persona seducida o inquieta por la propaganda sostenida desde meses atrás debe pagar espléndidamente su butaca si quiere gozar de aquellas primicias. Si en verdad llega a gozar, poco le importan en suma los dos o tres pesos gastados en su deleite. Pero si en vez de gozar se aburre, pregúntase entonces alterado por qué singulares motivos se le exige un pago dos o tres veces mayor que el habitual para cansarse el alma y los ojos a tan alto precio.

Esposas imprudentes consta de quince largos actos —ni uno menos— y el desarrollo de su acción alcanza a una hora con veinticinco minutos. Vale decir, que siendo el cine el espectáculo artístico de mayor tensión, y por ello de mayor fatiga, el filme que nos ocupa equivale en el teatro a un melodrama de nueve o diez actos, y en el libro a una novela por entregas.

Y más aún. La novela por entregas equivaldría a la cinta por series, dividida en episodios por aquellos mismos motivos de tensión y fatiga. Por estos motivos Los tres mosqueteros en el filme desempeñaron perfectamente su función de folletín por entregas —sin contar con el interés episódico y global de la obra de Dumas.

El argumento, la presentación de los personajes y el desarrollo de Esposas imprudentes habrían cabido en cinco actos. Y hubiéramos tenido entonces un melodrama interesante e interpretado con gran corrección. En vez de esto, el film se diluye en quince actos interminables, rellenos de repeticiones y plagados de escenitas poco menos que iguales entre sí.

La más concluyente prueba de este cansancio inevitable en cintas de tal extensión nos la ofrece el protagonista, Eric von Stroheim. Este actor es el hombre cinematográfico por excelencia, y durante los tres primeros actos no hay en la sala atención suficiente para seguir su persona de delante, de atrás, de costado, de cualquier lado que se le observe. Pero un hombre no puede dar a cada instante nuevas impresiones, si las escenas y sus estados de alma no varían. Por mucho que sea el valer de Stroheim como intérprete, este llega a fatigarnos con los mismos aspectos de su alma y de su mímica durante quince eternos actos.

La obra tal vez tenga éxito; pero con seguridad no al precio exigido en su estreno. Las piezas de largo metraje y ambiente de lujo tienen siempre público. El acierto consiste en ofrecer barato un melodrama de casi dos horas.

Manos Blancas...

Manos Blancas. Hobart Bosworth y Roberto Mac Kim. —La cinta de este título estrenada en los últimos días reúne a dos hombres de alto valer en el cine que por vez primera, si no recordamos mal, se encuentran con papel descollante en un mismo film.

Hobart Bosworth y Roberto Mac Kim representan dos tipos característicos en este sentido: que siendo ambos de gallardo continente, buenos mozos (pese a la edad de Bosworth), y de noble fisonomía, prefieren desarrollar sus facultades de expresión en los papeles antipáticos.

Ya anotamos alguna vez la particularidad de dichos papeles. Casi sin excepción, son mejor desempeñados que los de extrema nobleza o meliflua simpatía. La razón de esto es posiblemente la misma que hace preferir a muchas gentes la voz de barítono a otra cualquiera de hombre: «es más natural.» No deja el aficionado en cuestión de sentir la dulzura de la voz de tenor y la severidad de la de bajo. Pero en el encanto de una y la solemnidad de la otra, no siente el calor normal de la voz de hombre. Ambas calidades resúltanle excesivas, arbitrarias, desconocidas en el latido diario de la vida. Artificiales, por decirlo así.

El actor de corazón halla por igual concepto en el primer papel antipático que el film le depara violencias y apetitos que reconoce nítidos en la especie, y que poco o mucho siente él mismo en la lucha de sexos y caracteres del mundo real. Con su transparencia de expresión y el conocimiento que tiene de sus «hermanos lobos», el actor se siente con más calor y justicia en los papeles llamados antipáticos, que aceptando con desgano y perdonando desde lo alto de su nobleza escénica a tres o cuatro damas extraviadas por él.

Podría objetarse —como mayor expresión de arte dramático—, el hecho de que cuesta hallar un galán joven, en tanto que los traidores abundan.

En efecto, cuesta hallar aquellos; pero no es porque se exija de los galanes más arte, sino porque no es natural que un hombre posea en los

ojos y en el semblante ciertas dulzuras y tonos sentimentales requeridos por aquellos papeles —tal la voz de tenor. Por lo general el hombre se manifiesta con más fuerza de expresión en un sin número de sentimientos que en el alto perdón o el idilio. Así los sienten los actores de bastante honradez artística para preferir en infinitos casos los papeles antipáticos.

Cuéntase a este respecto que Mac Kim fue consultado en el principio de su carrera sobre el porqué de su preferencia por dichos papeles, siendo así que por su físico aventajado y pasablemente conquistador podría desempeñar nobles papeles de héroe.

«Por esto mismo —repuso el actor—. Estoy cansado de ver tenores de medias largas de seda y calzones acuchillados. Mientras nuestro cine demande antes que todo para sus primeros papeles buenos mozos de almíbar, con vistas exclusivas al público femenino, continuaré de traidor.»

«Pero usted no ignora —se le objetó— la identificación que del hombre privado y el papel que representa, hace el público. Las miradas de desprecio de las niñas que encuentra usted al paso, lo habrán iluminado pasablemente.»

Ignoramos la respuesta del actor. Pero no deben afectarle mucho tales ojeadas de indignación, cuando prosigue desempeñando sus atroces papeles con una honradez digna de todo encomio.

Pocos actores, en efecto, poseen la buena fe de este hombre. Ni en un solo momento deja Mac Kim de buscar sobre sí la detestable impresión que se le ha confiado. No hace una sola concesión; no da jamás a entender, en solo breve desmayo de su papel, que no es un miserable de veras. No acude a esta pequeña satisfacción de la vanidad, a que no escapa traidor alguno. Desde el principio al fin de la cinta, implacablemente, es traidor, cobarde, infame y cuanto se pide que encarne sin ambages.

En los finales de cinta, sobre todo, suele notarse la flaqueza de los actores antipáticos, que en una breve pose, antes de desaparecer, tratan con una mirada natural o irónica de conquistarse la buena voluntad del público. Mac Kim sale de la pantalla con todos sus crímenes, arrastrado de los cabellos o huyendo cobardemente, sin una sola flaqueza final.

No podría decirse lo mismo de Bosworth, malgrado el carácter

francamente antipático de sus expresiones. Antes de su nunca bien alabada Detrás de la puerta, realizó algún traidor de primera fuerza. El peso de aquel film es ahora demasiado grave para que su protagonista pueda respirar a gusto en un papel de miserable.

Un Convencionalismo Singular: Las Hijas sin Madre. —Las pullas, provocaciones y chistes que los grupos de esquina descargan sobre los individuos de pobre o raro aspecto que pasan a su alcance, respetan siempre a los individuos que llevan de la mano a una criatura. Si el hombre y su hija visten luto —sea la facha de aquel la más risible—, pueden pasar impunemente ante cualquier grupo de desocupados, sin que se levante una voz: los hombres establecen así una especie de solidaridad masculina muda y grave ante el desamparo de los padres de luto que llevan de la mano a sus hijitos huérfanos.

Este respeto se manifiesta sobre todo cuando la huérfana es una mujercita; situación esta de cruda sentimentalidad, que el cine norteamericano ha explotado con largueza.

En efecto, las hijas sin madre figuran en un elevado porcentaje en los filmes de aquel país. En cualquier situación de fortuna y ambiente hallamos al padre de sienes plateadas y a su hija de carácter independiente por la libertad de educación. En los centros mundanos es esta chica mal criada y voluntariosa la que organiza y desorganiza las fiestas y pone en peligro con su libreta de cheques la fortuna del financista. En el Oeste, es también ella quien sostiene y anima la soledad de su padre debatiéndose contra la miseria y la constante falta de éxito. Viste entonces ropa de hombre y trabaja al lado de su padre. Sus besos refrescan la frente del hombre cuando regresa. Sirve la comida que ella preparó, y esa noche, a la mañana siguiente y un día tras otro, la chica es en aquella cabaña la amiga, la esposa y la madre del solitario trabajador.

Estas dos situaciones de orfandad, típicas del cine norteamericano, marcan con vigorosas líneas los límites a que puede llegar la mujer según sea su educación y el horizonte que se abre a su sentimiento y a su energía moral.

Muchísimo más que las especulaciones de bolsa o la compañía de mujeres sin corazón, el corazoncillo de su hija lleva a la ruina al padre que la ha criado solo en tal ambiente. Jamás se ha exigido de ella otra cosa que el cheque de una libreta —o la mano entera que sostiene ese cheque.

Para su padre es ella un juguete; su padre es para ella un presentador de amigos. Y las escenas de ternura familiar entre ambos se realizan invariablemente sobre un brazo de un sillón, donde la hermosa coquetuela concede a su padre un beso en cambio de un nuevo automóvil.

Pero es otro el ambiente: en una estancia o una mina del Oeste, el padre ha perdido a su mujer. Como recargo de miseria económica y desamparo moral, le queda una criatura que debe criar solo sin comodidades —y sobre todo sin afectos.

Esto cree el pobre hombre, mientras mantiene abrazada sobre las rodillas, y con los ojos secos, a aquella cosita rubia.

Por un milagro de ternura y paciencia que él nunca se llegará a explicar, la hija sin madre crece feliz y riendo a su lado, va a la escuela o aprende a leer sola, mordiéndose los dedos de impaciencia como un varón; y ya mujer, su padre halla en aquella que hubo de morir por falta de afectos y cuidados maternos, la hermana más alegre, el amigo más tierno, el compañero más enérgico de su cansada madurez.

No es posible citar las mil y una cintas norteamericanas en que esta tierna pareja del padre y su hija figuran con papel predominante. Constituye casi un tic convencional de los filmes de aquel origen, y no alabaremos bastante las vistas morales que en tales situaciones se entrevén.

Tal vez nosotros, latinos del hemisferio sur, no comprendamos bien la fuerza y la libertad de que es capaz una joven cuando ha tenido necesidad de desarrollarlas. Nuestro concepto femenino no va casi nunca más allá de la perfección en gracia y monerías. Oímos una vez a una grave madre de familia oponerse formalmente a que sus hijas remaran, porque el ejercicio, aun moderado, hace perder al brazo la anémica pureza de su línea.

Como se ve, la gracia y la monería de que hemos hablado.

Pero si la necesidad es la madre de las virtudes, y el trabajo y el honor hallan en la extrema necesidad su más valiente piedra de toque, no es seguramente en el ocio donde precisaremos de esa piedra de toque moral. Mientras el sentido de la vida actual no cambie, y sobre el ideal de un

nuevo automóvil, un novio o una novia más ricos y una libreta de cheques no se erija algo más, será siempre grato ver en el cine la sinceridad y la energía masculinas de las hijas huérfanas criadas en la necesidad, al lado de su padre.

La Pendiente De Griffith...

La Pendiente de Griffith. Puro Corazón. —La cinta de este título fue estrenada en Nueva York en 1919, ignoramos si con éxito. Pero no debió ser grande, cuando la propaganda local, fiel siempre a la ídem neoyorquina, no columpió en sus brazos a esta cinta de Griffith con los efusivos cánticos comúnmente consagrados a las hijas de este director.

Puro corazón, sin embargo, no se aparta casi del género a que Griffith ha dedicado su amor en los últimos tiempos. Como en la mayor parte de estos filmes, se alza en el que nos ocupa una figura central, inefable, dechado de virtudes y nobleza; una triste y fea mujercita que sonríe ante la belleza de su rival, que llora de felicidad al entregar a una mala ficha al hombre que adora, y que transmuta sus penas de amor en ricos budines para endulzar las cenas agrias del ingrato amargado y de la mujer que lo inutilizó.

Naturalmente, es Lilian Gish esta virtuosísima niña —demasiado virtuosa, podría decirse, para los espectadores de este nuevo mundo. Gracias a esta absoluta supremacía de un solo actor divinizado de virtudes, el film adquiere un aspecto de vieja cosa, de vieja novela que apenas se comprende ya.

Desde el momento en que un héroe del film, del drama o de la novela reina solo coronado de excelencias, mientras los demás personajes no tienen otra misión que servir de puntos de referencia para aquellas gratuitas virtudes que se vierten porque sí, sin que nada las excite, desde ese momento el arte cinematográfico —como es el caso nuestro— se convierte en un simple arte aplicado de la expresión.

Esto, en efecto, y nada más, nos ofrece Griffith en Puro corazón. Una vez ya mencionamos esta pendiente a que se inclina el gran director. La misma Lilian Gish que hizo prodigios de expresión en Allá en el Este, torna a acaparar la pantalla en casi todo el film. Ni Carol Dempster ni Clarine Seymour lucen un instante en el film, con todo de haberlas elegido Griffith como protagonistas de otras cintas suyas. Los primeros planos son todos

para Lilian; los desmenuzamientos de expresión, todos son de Lilian. Con lo cual el filme estrenado apenas llega a ser la larga exhibición de una misma cara en distintos estados anímicos, donde se ha simulado la vida de varios personajes en un fondo brumoso, para dar la impresión de un filme dramático, allí donde apenas hay un álbum de estudios de expresión.

Pero la expresión por la expresión es una pobre cosa, cuando no está al servicio de un drama o una historia cuyas emociones de arte son las que dan oportunidad y encanto a la expresión. Muchísimo más que en el teatro, en el film el juego fisonómico cumple simples funciones de comentario. Cuanto es grato seguir en un rostro las huellas de una idea o un sentimiento que desde la pantalla ha llegado a embargarnos, se torna estéril la contemplación de quince segundos continuos de visajes sin interés.

La rubia preferida del señor Griffith realiza ciertamente una labor extraordinaria, a favor de la inteligente movilidad de su rostro. Es capaz asimismo, como ninguna actriz, de comentar angustias o insignificancias de expresión.

Pero del mismo modo que describir por describir es en literatura una fría e inútil proeza, en el film hacer visajes justísimos sin causas emocionales que los justifiquen lleva directamente a una pendiente tangencial al arte, en cuyo fondo están todas las obras del teatro o del cine meditadas exclusivamente para lucir la voz, los trajes o los visajes de determinada actriz.

Hay algo más, sin embargo. En la función normal del cine como expresión de arte, el desenvolvimiento del filme con las leyendas que lo refuerzan y caracterizan, prima sobre el comentario fisonómico. En Griffith suele pasar a la inversa: sus historias, de subida sentimentalidad casi siempre, más poemas que novelas, con más divagaciones líricas que diálogos, no tienen de un tiempo a esta parte otro interés que el que les prestan las facultades mímicas de una actriz (Griffith tiene debilidad por los protagonistas femeninos). La expresión de teatro para caracterizar a estas obras de exclusivo espectáculo: «No resisten a la lectura», alcanza perfectamente a estos filmes del señor Griffith.

¿Pero es tan grande la escasez de escritores para el cine, que ni siquiera un director de esta talla logra un magnífico argumento? Nadie como Griffith posee el don del cine. Nadie tampoco tiene su poca suerte, admitido que

en este punto todas las fuerzas creadoras de Estados Unidos —del mundo entero— están a su disposición. Lo cual viene a comprobar una vez más que allá como aquí, como en Europa y en el mundo entero, no basta en el cine la dirección de un Griffith ni la excelencia de cien estrellas para compensar la insulsez imaginativa de sus escritores.

Cine de Ultratumba. —Tres son las primeras figuras de Puro corazón: Lilian Gish, Clarine Seymour y Roberto Harron. Como a la luz del día, corren por la eléctrica pantalla, tan vivas, tan del momento, que por poco que extendieran los labios o las manos, alcanzarían a tocarnos. Viven realmente en ese instante. No son ellos fotografías de ropero o de vetusto álbum de familia: se ríen, se desvisten, se abrazan con la intensidad carnal de la vida misma, pues Clarine y Harron se abrazaron de verdad y prosiguen haciéndolo a despecho de la ilusión fotográfica.

Y he aquí que Roberto Harron y Clarine Seymour, unidos en este instante mismo por un beso de amor, están muertos. Ahora, mientras los vemos correr y desternillarse de risa, ha ya tiempo que murieron.

Si no recordamos mal, Clarine Seymour falleció en los últimos meses de 1920, a consecuencia de una operación. Meses más tarde Roberto Harron se mató accidentalmente con un revólver en un cuarto de hotel. Dos circunstancias, pues, sin trascendencia particular en la historia del mundo, que alejaron de la vida por un tiempo infinito a dos personas sin mayores dotes, a lo que creemos, si se descuenta su virtud de actores. Y aparentemente, parecería que nosotros no volveríamos a saber nada de ellos, ni mucho menos que ellos continuaran aún deslizándose en este mundo.

Porque es realmente curiosa la persistencia de los muertos del cine en sobrevivir. Harron y Clarine pueden estar bien muertos y tranquilos, descansados por fin en sendas cajas de metal, y a quinientas leguas una de la otra distantes.

Tal vez no simpatizaron en vida, y en su tránsito ciego y fatal por el mundo de los vivos, aquella farsa de Puro corazón fue una de las tantas que se cometen ante el objetivo, con el ansia de concluir de una vez.

Pero si Clarine y Harron se amaron, y lo que la máquina registró como accidental metraje de filme fue su pasión misma, deben de estar satisfechos de su antiguo amor, en la desnudez eterna de sus esqueletos. A través de la caja, de la tierra, del más allá del tenebroso misterio, los amantes se encuentran noche a noche, vividos y flagrantes ante la electricidad. Adheridos así a la vida sobre una lámina helada, nada saben de la muerte, ni de las ocultas cajas de cinc, ni de la apendicitis y un tiro en el corazón. Espectrales como la pantalla misma, como la sala oscura y nuestro silencio, persisten en correr, en reír, en abrazarse, tal como lo hicieron una vez —y para siempre— en Puro corazón.

Tema De Actualidad...

Tema de Actualidad. El Amor y la Sombra. —Una señorita norteamericana acaba de resolver el difícilísimo problema del cine en pleno día, según nos lo informa un telegrama de Estados Unidos. De acuerdo con esta información, la aplicación del sistema a las salas sería ya un hecho, desde que los ensayos preliminares han dado un satisfactorio resultado.

¿Satisfactorio para quién? He aquí lo que no nos dicen los tendenciosos informes de aquel país. La solución de un problema científico puede entusiasmar, y es justo que lo haga, a sus investigadores, sus deductores, sus usufructuantes y sus procuradores. Nada hay más bello y tónico que las soluciones, incluidas las del ajedrez y del matrimonio.

Pero un goce que aspira a la universalidad —como el problema resuelto por la miss— solo es tal cuando alcanza a irradiar sus destellos de dicha en todas direcciones, al punto que la gente sometida a su radio de acción se diga:

—Efectivamente, gozamos con la solución de este problema; por lo cual reconocemos que en este problema se encerraba un verdadero gozo.

Tal, la sensación del mirón de ajedrez y la del mirón de matrimonios, ante el final de la partida. Son estos, pues, problemas legítimos y puros, capaces de hacer gozar a los que solo miran el juego, sin mover una sola pieza.

La misteriosa y excelentísima investigadora de Estados Unidos, ¿qué nueva emoción proporciona a los espectadores de cine? ¿Está segura de que su místico gozo al resolver el problema hallará eco en el —digamos profano— goce de los espectadores del viejo cine?

Posiblemente no. La intimidad del cine no estriba tan solo en la finura de los gestos y visajes de sus actores. Radica asimismo en su esencia, en la clásica oscuridad de su ambiente, en esa sombra sin ruidos, sin voces, sin movimientos, en que los sentimientos y pasiones de la pantalla pasan

como a través del vacío al alma de los espectadores —la sombra cómplice, en fin, que nos enseñan los poetas.

El amor, sobre todo. Nadie ignora hasta qué punto la oscuridad, la quietud y el mutismo favorecen la propagación de las tibias y púdicas grandes ondas amorosas. La más pobre sala de cine se halla así convertida en un como misterioso santuario sin una voz, sin un ruido, pero que en realidad se halla todo él recorrido en cadena por la misma ola de amor.

¿Qué sería, preguntamos, de este templo de la simpatía inmaterial, de estas salas de cine actuales, donde las almas aprenden a comunicarse en la religiosa inmovilidad de las tinieblas?

Porque es este, en verdad, el punto flaco del invento, que no previo su ilustre investigadora: el de no constituir un gozo perfecto para aquellos a quienes se destina. El heroísmo, los sacrificios, los grandes problemas psicológicos de la pantalla serán ciertamente mejor saboreados cuando las salas ardan de luz. Y los espectadores de alma apasionada y espíritu batallador gozarán de su enseñanza.

Pero las historias de amor, las dulces intimidades del corazón no hallarán un solo espectador en tales salas, porque la media luz, en el peor de los casos, y las tinieblas absolutas, en el mejor de todos, son desde tiempo inmemorial el grande y púdico vaso donde las ternuras del alma se vierten hasta el cáliz. Y como nadie tampoco lo ignora, en las salas de cine la ola de simpatía que hemos mencionado comienza en la pantalla y concluye en la última silla.

Tan es de equívoco este influjo de la sombra, que un amigo nuestro —alma apasionada y espíritu batallador, seguramente—, nos ha confiado esta amarga verdad:

«Si usted alguna vez gusta de una chica, no la lleve jamás al cine. No prestará la menor atención a sus palabras, embargada por el melodrama de la pantalla. Si usted le dice ‘¡Te amo!’, ella le responderá agitada: ‘¡Ya viene! ¡La va a matar!’. Y si usted espera pacientemente a que la cinta concluya para repetirle lo mismo en pleno día, entonces tal vez ella tome más de lo que usted hubiera querido. Así son.»

Tal vez. Pero no por ello mi amigo ha dejado de cometer el lamentable error de exigir palabras allí donde basta el menor susurro para romper la

ola de que hablamos. Si el amigo de la confianza, en vez de un corazón apremiante llega a poseer un paciente espíritu, y halla que al lado de la compañera que lo ama, toda palabra, todo ruego, todo movimiento son tan vanos e invisibles como la sombra que los protege, al encenderse de nuevo las luces mi absorto amigo hubiera comprendido entonces de una ojeada la gravedad, la inmóvil compostura y el éxtasis particular de los enamorados del cine.

No creemos, pues, que la sombría miss del invento sea alabada como podría merecerlo, de haber puesto sus ansias científicas en algo menos absurdo que llevar la luz... allí donde se está perfectamente bien sin ella.

El Director de Hoot Gibson. —Ignoramos quién sea; pero de los actuales directores de cine es el único, exceptuando a Griffith, capaz de utilizar toda la capacidad de sus actores.

Gibson fue llamado a la pantalla como uno de los tantos muchachos hábiles en los deportes, y en particular en las proezas de campo. Por iguales méritos cayeron ante el objetivo Walsh y Jones, con éxito estruendoso en sus primeros tiempos el primero, y muy discreto en toda su carrera, el segundo. Pero en la búsqueda y lanzamiento de uno y otro, influyó el factor de fuerza considerable en cierto mundo del cine: la hermosura más o menos viril de esos jóvenes galanes.

No puede Gibson vanagloriarse de aquella. Su habilidad en el caballo y la fuerza de sus puños tampoco hubieran alcanzado a imponerlo, como no se impusieron otros tantos jóvenes de músculos desarrollados y cerebrillo en embrión. No se le ha lanzado siquiera con ofuscante propaganda, ni su nombre ocupa lugar de preferencia en las ilustraciones con grandes retratos.

Pero en este muchachote de cara tosca y riente hay un actor de tal fuerza que no se le podría oponer otro en su género con seguridades de triunfo. Paso a paso, estudiando y soltándose conforme al dominio que de sí adquiría, ha dejado de lado las proezas y piruetas ecuestres que caracterizan a los héroes de su laya, para encauzarse en los estudios de expresión, que son el resorte del cine mismo.

No es Gibson extremadamente feliz en la selección de los filmes que protagoniza. La tremenda crisis de escritores por que atraviesa el cine mundial alcanza naturalmente a este actor, bien que en sus cintas haya

siempre un algo de frescura, una feliz novedad de ambiente —y aquí entramos ya en los dominios del director.

Otro día hemos de volver sobre esta sutil delimitación entre los méritos y facultades de autores y directores de cine, no siempre fácil ni justa, como es el caso con *Detrás de la puerta*, cuyo triunfo exclusivo monopolizó Tomás Ince.

La virtud capital del hombre que dirige las cintas de Gibson radica en la libertad que deja a este para expandir su temperamento. Podríase jurar que muchas de las actitudes desgarradas y entontecimientos fugaces del muchacho en trance de cowboy, no figuran en el protocolo del «perfecto vaquero cinematográfico.» El cowboy, comenzando en Mix y deslizándose por el pobre chico Jones, debe ser en la pantalla un fino sportman neoyorquino disfrazado de pajuerano. Suele hacer bastante bien su juego, mientras permanece serio; pero apenas sonrío, salta como de una caja de resorte el hombre de frac.

La Universal —ya lo dijimos otra vez— tuvo durante una larga época los mejores directores de la pantalla. Con bastante más frecuencia que otras casas, nos ofrece todavía algunos filmes perfectamente dirigidos, bastando recordar la última serie de Priscilla Dean para darnos cuenta de lo que puede un director de largo sentido artístico, encuadrando un drama de los tantos sosos que vemos día a día, pero que fulgen en aquellas manos por el vigor de sus escenas.

Las Cintas De Actualidades...

Las Cintas de Actualidades y Otros Aspectos. —Suelen ser muchísimo más interesantes que las tituladas cintas dramáticas, y este fenómeno comprueba una de las tantas fases de miopía de los fabricantes de film.

Se intercalan estas cintas entre una y otra sección, a guisa de pasatiempo, o para llenar el término de tres cuartos de hora obligatorios, en las cintas de discreta extensión. No les conceden las casas productoras importancia alguna. Son, a juicio de ellas, simples comentarios de gaceta, información gráfica a lo sumo de cuatro o cinco sucesos trágicos, ridículos y simplemente mundanos, y en tal carácter son ofrecidas como postre o yapa de un filme muy reclamado.

Ahora bien, nada es también más evidente que el murmullo de descanso, agrado y curiosidad que llena satisfactoriamente una sala al anuncio de uno de estos noticieros mundiales, novedades X, filmes-revista, que las empresas lanzan casi por broma. El público está seguro, ante el pregusto de cualquiera de estos panoramas breves y variados, de que no se va a aburrir. Es este convencimiento el que provoca ese suspiro de satisfacción, ese cómodo cambio de postura del espectador que se dispone a gozar con infalible placer de las actualidades.

En un tiempo, cuando la superproducción de hoy no infestaba el cine, las cintas tenían cinco actos, seis a lo sumo, y aquel tiempo nos legó las mejores historias cinematográficas de la pantalla. No era fácil entonces aburrirse, ni siquiera con las cintas pobres, por elemental falta de tiempo.

Hoy está el cine en crisis —no de asuntos, que es tema complejo, sino de excelencia en la producción. Y la repetición de los mismos caracteres, del mismo ambiente, aun de los mismos actores, es tal, que el espectador se sienta en la butaca anticipadamente cansado de lo que va a ver.

Fácil es de apreciar el efecto de la mayoría de las cintas que hoy nos llegan, trasunto casi fiel de las mismas que hemos visto desde 1908; pero que ahora constan de diez y doce actos, en vez de los seis originales.

Naturalmente estas enormes y desmenuzadas cintas requieren mayores gastos que las anteriores. Por lo cual las casas filmadoras, consecuentes con su sistema de medir el interés de las obras por el inacabable número de sus actos, lanzan estas cintas como superproducciones de arte. Algo, en fin, como si únicamente buscáramos para leer novelas de cuatro tomos, porque en las que solo tienen uno no cabe arte.

El resultado de esta miopía editorial sería a todas luces funesto, si por bajo de la supervisión de los grandes directores no se deslizaran de vez en cuando humildes cintas de seis actos, sin gran novedad de argumento tal vez (virtualmente, el cine los agotó todos), de poco costo para la empresa, pero con tal arte dirigidas que alcanzan a darnos una impresión de novedad. Tal es el caso de *Allá, en mi viejo bogar de Kentucky*, recientemente estrenada con legítimo éxito.

Inútilmente se buscarían en este film elementos nuevos de intriga. Los mismos que combinaron su argumento y propulsan su desarrollo, sirvieron ya para otros filmes triunfales y desgraciados. La novedad de la cinta que nos ocupa estriba en la frescura de unos cuantos elementos de escena, al punto de no haber sido aún desflorados en idénticos ambientes.

Gran parte de la película se desarrolla entre caballos, carreras y vida del turf. Nada hay de fresco en esto, como se ve. Pero el autor de la cinta, su director y sus fotógrafos han logrado ver unos cuantos aspectos nuevos de decoración, que bastan para infundir al film entero un aire de novedad.

El señor Monte Blue, protagonista de la cinta, es secundado por miss Holmquist, personaje nuevo en el cine, a lo que creemos. Si esta señorita es realmente nueva en sus funciones de actriz, irá seguramente lejos. Inútil añadir que a este feliz término de su carrera contribuirá no poco su belleza, pues la señorita Holmquist, que en su primer prueba de pantalla mira ya con tiernísima corrección, mirará dentro de muy poco con correctísima ternura, como conviene a una honrada actriz.

Una Cinta de Primera: Lo que toda Mujer Ignora. —Con solo siete actos, para no desmentir lo arriba apuntado, estrenóse días atrás, sin mayor propaganda ni mayor resonancia, la mejor cinta del año.

Subrepticamente casi, entre el fárrago de grandes insulseces decorativas, ha pasado por la pantalla el filme que todos esperamos pacientemente, día tras día.

Ya apuntamos una vez, por boca de un intelectual francés, que el hallazgo del placer en el cine (y en el teatro y en toda la literatura) es cuestión de una larga paciencia. Es menester ver muchas cintas atroces para llegar a un film que nos dé la medida del cine como arte, del mismo modo que hay que sacrificar meses al hojeo de muchos libros antes de llegar a uno que merezca ser leído hasta el fin.

Esta vez nos encontramos ante una cinta excelentísima desde el triple punto de vista: asunto, dirección e intérpretes. Cabe ante todo ensalzar la dirección, obra del señor Browning.

Si no nos equivocamos, fue en la historia de Priscilla Dean, Fuera de la ley, la primera vez que este hombre de cine dio pruebas de todo lo que es capaz en la presentación de un film. Habíamos conservado su nombre en la memoria, en la esperanza de que una nueva cinta suya viniera a demostrarnos que la construcción de Fuera de la ley no había sido un fugaz acierto.

No fue acierto, por dicha. El mismo soplo de vida, el mismo golpe de vista dramático, la misma asombrosa naturalidad del juego de los actores, las mismas finuras de composición, el mismo estilo, en fin, de aquella cinta de Priscilla, vuelve a hallarse, pero duplicado, en Lo que toda mujer ignora. Y es admirable esta capacidad para géneros distintos, pues todo lo que Fuera de la ley tiene de policial y tumultuosa, lo posee la cinta nuestra en honda y dolorosa humanidad.

El señor Browning ha visto algo más en este film, y es la necesidad de que los actores hablen, cuando la historia está caracterizada, sostenida y precipitada por lo que los personajes dicen; cuando estos personajes, en una palabra, no son simples mimos muy capaces de expresar sentimientos vagos, enunciados apenas en las leyendas, sino seres de carne dolorida que lanzan vivamente el alma afuera con la palabra.

En un tiempo, el actor no movía los labios, y su comentario fisonómico comenzaba al concluir la leyenda, casi nunca dialogada. Es decir, que su rostro expresaba el simple reflujo de los sentimientos que habían agitado momentos antes al personaje. A tal escuela pertenecen aún Hart, Lilian Gish —para citar los astros mayores. ¿Por qué esta falta de naturalidad, en un arte que vive precisamente de ella?

Los idilios de Griffith, que suelen ser poemas pictóricos, con marco de

paisaje y todo, no exigen sin duda palabras; pero cuando la situación del drama se paraliza o desencadena por lo que dijo un personaje, entonces la pronunciación franca de esa palabra o frase capital es indispensable si la escena quiere realmente vivir.

Es el caso de Lo que toda mujer ignora. Lo que allí dicen los personajes tiene trascendencia de intención y acción, y necesita por lo tanto ser dicho. Mas aquí entramos ya en el campo de la obra.

Lo que toda mujer ignora es una pieza de tesis, que puede enunciarse así: «La mujer no debe nunca sacrificarse por el porvenir de un hombre joven, a despecho de hacer de él un ser egoísta, sin carácter e incapaz de luchar por sí mismo. Y una vez decidida a ello, debe sostenerse hasta el fin.»

El autor de esta pieza ha tenido él mismo el valor de no sacrificarla a un ruidoso y fácil éxito. Ha llegado hasta a eliminar el beso en la escena final. Besos y ropa elegante... Apenas se concibe hoy día otro factor capaz de determinar un gran éxito de boletería en el cine. La protagonista de nuestra cinta no debe de tener más de dos vestidos. Y en la escena final no besa a su novio, aunque esté en sus brazos..., porque la situación no lo pide.

Este acto de honradez artística, de valor para sostener un estado de alma en la pantalla, allí donde niñas y jóvenes no suelen comprender una obra sino por la intensidad del beso final, es una de las bellas cosas que el cine nos da de vez en cuando.

No tendrá gran éxito la obra, es más que seguro. Pero si pensamos en lo poco que hubiera costado al autor el desvirtuar su historia recargándola de escenas gruesas, de toilettes y de besos, considerémonos satisfechos de que los autores de esta cinta hayan preferido a su vez sacrificar unos centenares de miles de pesos, al placer de realizar esa insignificante y pura cosa que se llama una obra de arte.

Los Grandes Escritores...

Los Grandes Escritores del Cine. El Camino de Hierro. —Cuando hace un par de años las empresas filmadoras experimentaron en sus espaldas la falta cometida al creer que de los tres factores de la escena hablada y muda: autor, director y actor, basta con la existencia de los dos últimos, ocurrióseles por la primera vez la necesidad de obtener, a cualquier precio, la colaboración de los únicos que podían, de derecho, escribir una historia para el film: los escritores de profesión.

En todo el tiempo anterior el cine se había sostenido en auge gracias a la novedad de los ambientes presentados: finanzas, obrajes del Bajo Canadá, Far-West, y muy especialmente la vida durísima en las altas latitudes.

Dichos ambientes no eran nuevos para el libro; pero lo eran para el inmenso público de los cines, que si lee poco es capaz en cambio de devorar todas las cintas de un eterno y caluroso domingo de tarde. Llegó así a conocer, con un poco más de detalles y verismo que las descripciones geográficas y monografías nacionalistas, qué son los ranchos del lejano Oeste, qué dificultades ofrece desentrañar el oro de la madre tierra, y qué precio real en sangre y tormentos humanos tiene la piel que cae de los hombros de una bella chica, sin abrirla siquiera.

Evidentemente, no todas las historias ofrecidas al film habían sido malas, porque la fatalidad quiere que entre la inmensa cantidad de cintas confiadas a gentes sin imaginación, haya ocho o diez que la tengan. Estos ocho o diez buenos filmes son los que admiramos en el transcurso de un año, y que vienen así a representar el porcentaje artístico de los centenares de miles de dramas ofrecidos al cine.

Si no es necesariamente el escritor de profesión un argumentista de film, es por lo menos el que más probabilidades de éxito ofrece. Un dramaturgo no es forzosamente poeta, ni este es fatalmente novelista; pero si en un país donde no hubiera sino carpinteros y un poeta, se quisiera fundar un diario de gacetillas, habría que cerrar los ojos y confiar ciegamente su

redacción al poeta ultraísta.

Por largos años el cine confió a carpinteros la concepción de sus historias. Y algunos —como aquel peregrino Gobernador de Estado que concibió Detrás de la puerta—, resultaron más poetas que los consagrados por la profesión. Fenómeno este siempre de esperar y desear, como el aporte de una gota de sangre extranjera en la decadencia de una raza.

Pero estos juegos de suerte son demasiado fortuitos para esperar de ellos una segura y metódica ganancia. El cine había ya agotado todos los aspectos fotográficos del mundo: paisajes maravillosos, ambientes llenos de vida, de color, de minucias decorativas y detalles característicos. Lo único que faltaba en tales cuadros era la presencia de individuos, de tipos delineados con vigor bastante para que resultaran seres vivos más fuertes que el medio mismo, no nebulosos muñecos de ambiente.

Para la creación de estos seres se solicitó la ayuda de los tres grandes escritores de aire libre en Estados Unidos: Henry, Curwood y Rex Beach.

Esta enérgica colaboración, este aporte de oxígeno a la sangre propia, dio a la pantalla El campo de hielo, Kazan, La horda de plata, Isabel. Y en los últimos días, El camino de hierro, cinta tan repleta de vida que, naturalmente, según anotamos a propósito de Lo que toda mujer ignora, corre como esta el riesgo de pasar inadvertida.

Esta aparente paradoja por la cual se condena a la falta de éxito a un filme de primera, es ya vieja o dolorosa virtud del arte. Vale apenas recordar que las obras de Ibsen —dramáticas, escénicas como las que más—, no pasan una sola vez por año en los veinte teatros de una capital de dos millones.

Falta a El camino de hierro para conquistar lo que se llama «éxito comercial», una cierta sensiblería en la trama, en la figura y la psicología de sus personajes, la misma que el espectador suele hallar en los sainetes sentimentales del teatro, y el lector en los novelones de antaño o en las flamantes novelitas de ahora.

Nada más falta, puede jurarse. Los paisajes, el ambiente, el movimiento, la expectativa, el amor mismo, todo en el film es de efecto seguro. Y ante la incomprensión del enorme soplo de vida que hay en aquel, es cosa de preguntarse atónito cómo a esta altura de los siglos la educación artística

de un público puede solucionar todos sus problemas del alma con la letra de un «patotero sentimental.»

Es posible que no lleguemos nunca a sentir estas epopeyas de pobre ser humano debatiéndose contra el medio hostil. Las tres cuartas partes de los asuntos del cine norteamericano, fincan en esta gloriosa lucha. Hemos aceptado sus paisajes, su técnica (como la llaman en Europa); pero por contextura de raza o desviación del sentido artístico, no sentimos como es debido la gran poesía al aire libre de esos constructores de puentes, de diques, de vías férreas, imponiendo al desierto el durísimo temple de su voluntad.

Cuando tras increíbles esfuerzos los ingleses construyeron en el Nilo el gran dique por el cual se aseguraba la fertilidad permanente de una extensa zona, y con ella el bienestar de millones de seres condenados a muerte periódica, el escritor Loti levantó la voz indignada en nombre de la poesía y civilización, porque el embalse sepultaba ciertas ruinas egipcias.

No sabemos qué significado puede dar el señor Loti a la palabra civilización; pero en cuanto a la poesía de las ruinas, los que como él detesten el dique por haberlas sumergido, no comprenderán esa otra poesía del gran esfuerzo humano triunfando de una de las más grandes fuerzas líquidas de la naturaleza.

Gloria Económica. —«Al ejecutar una proeza de gran riesgo en una cinta por series, un individuo llamado Stevenson se estrelló ayer contra la calle. El individuo en cuestión reemplazaba, por un truc de escena, a la estrella Perla White, heroína del film.»

Es decir, que la heroína de la peligrosísima cinta es Perla White; pero los peligros reales los corría el llamado Stevenson.

Esto nos enseña que cuando los actores de cine deben realizar una suerte peligrosa que compromete su vida, contratan a un hombre necesitado para que la realice a sus expensas. Mejor dicho, a expensas del bolsillo del actor, y de la vida del pobre diablo. Es en las cintas por serie donde se verifica por lo general esta sustitución, cuyo objeto, según nos informa el mismo telegrama, es evitar la muerte del valiente y arrojado actor que enardece al público por su desenfado para afrontar la muerte.

No todos nos dábamos cuenta de que nuestro héroe, que veíamos correr

por una cornisa o precipitarse en el abismo a salvar la vida de un pobre y oscuro pobre diablo, estaba en realidad a salvo detrás de la máquina, viendo filmar contento la escena en que su sustituto, de su apariencia y como él vestido, se lanzaba al abismo... y se mataba.

No es nueva la combinación. En toda época y en todo momento se halla, si se busca bien, esta sociedad comercial, matrimonial o artística, que proporciona ganancias a un socio y malestares al otro. Pero en cualquiera de estas alianzas los societarios contribuyen con cantidad pequeña o grande de riesgo personal, y la ilusión inherente de resarcirse de él con ventajas.

En este heroico negocillo del cine, en cambio, solo hay riesgo, real, efectivo y fatal, para uno de los socios. Sus ilusiones —apenas merecen este nombre— son ganar cinco, diez, tal vez cien dólares. Por cien dólares, pues, el hombre entrega a su socio lo siguiente: la preparación, el mérito y la gloria entera de su proeza... y su propia vida.

La gloria no tiene precio, es bien sabido. Y, cuando está en venta, se la compra de preferencia con efectivos morales. No exige tanto esta enorme gloria de los héroes del cine: se satisface lisa y llanamente con la vida de un pobre diablo cualquiera llamado Stevenson.

Para comprar el entusiasmo mundial que esos héroes y heroínas levantan, con su centenar diario de cartas de amor recibidas; con sus millones de retratos prodigados a las niñas sensibles; con su incomparable valor y arrojo, no hay dinero para pagar todo eso. Por esto se recurre al arbitrio de hacer estrellar por diez dólares a un pobre individuo cargado de hijos, mientras el héroe, en salida de baño y tomando un helado, sigue con ojos curiosos la escena.

El Cine Nacional «Fausto»

Como versión cinematográfica del Fausto de Estanislao del Campo, se estrenó noches atrás esta cinta, que en verdad no se sabría clasificar en género alguno de los conocidos. Si se debiera esperar lo que el subtítulo promete, habríamos asistido a una especie de parodia de Fausto, a la interpretación cinematográfica de una ópera, tal como la transmite a otro un paisano que ha asistido al espectáculo teatral. Esto, lógicamente, es lo que el subtítulo da a entender.

Si bien las funciones, los recursos y las ventajas del cine no son precisamente reproducir en la pantalla un escenario tal cual, con los convencionalismos de decoración y demás del teatro, habríase sentido en la composición de este Fausto una línea de congruencia, de exhibir en la pantalla una interpretación criolla del Fausto, conforme al relato que de él hace el espectador paisano que asistió a la función.

Pero casi en su totalidad la cinta —y con ella el cine entero y su expresión— se ha concretado a exhibir en el lienzo, y de segunda mano, una simple ópera de teatro de tercer orden, con decoraciones y actores de igual valor —si se exceptúa a Aniceto el Pollo.

De leyendas se han usado los versos del Fausto criollo; y si hemos de tener en cuenta los festejos del público, los versos solos, sin comentario fotográfico, habrían bastado para su pleno placer.

No suponemos, pues, que en el plan de esta cinta haya entrado perspectiva alguna de arte —que es en el fondo lo único que nos interesa. Las fuerzas del cine van bastante más allá de exhibir en la pantalla, y mal, una ópera que el teatro ha exhibido un millón de veces, y bien.

Pero si este film se nos ofrece como una variedad, a ejemplo de esos ambiguos y heterogéneos números de los teatros chicos, huelgan los comentarios que hemos hecho.

La fotografía de este Fausto es excelente, y en particular la serie de

paisajes marinos que la adornan. Adornos fotográficos bastante forzados en la historia, y reproducción también fotográfica de un poema, son, pues, los dos elementos —netamente incidentales, los unos, y estrictamente literario, el otro—, del reciente film.

Incubadoras de Gloria. —Un buen día, en París, un señor totalmente ajeno al arte comenzó a frecuentar las exposiciones de pintura, donde compraba ciegamente ocho o diez cuadros de los más jóvenes pintores.

No demostraba sentir predilección por ninguno de ellos, ni era probable tampoco que quisiera proteger económicamente a los jóvenes artistas, más necesitados por lo general que sus viejos colegas.

Compraba sin ponerse los lentes siquiera, atento solo a la tierna edad de los artistas. Cuanto más jóvenes eran, más solicitud despertaban en el anónimo comprador.

No vaya a creerse, sin embargo, que bastaba aquel solo requisito para efectuar el mercado. Hay pintores muy jóvenes y ya gloriosos que exigen precios redondos por sus obras. No interesaban estos al comprador, y sí los jóvenes desconocidos, pobres casi siempre, y que como tales conocen duramente el valor de la moneda, al punto de considerarse felices trocando por cien francos las penalidades sin límite de tres meses de arte y miseria.

Muy poco cuesta adquirir esos cuadros. Y el anónimo señor adquiría la obra de esos jóvenes desconocidos, efectuando con ello la absurda operación de pagar mil francos por diez cuadros malos (malos lo eran en verdad casi siempre), cuando por igual cantidad podía adquirir dos o tres pinceladas de ilustre firma.

Pero he aquí que a uno de esos noveles pintores que logró por una noche obtener la amistad del peregrino sujeto, este se confió en los siguientes términos:

«¿Usted quiere saber, en suma, qué rasgos de arte hallo yo en su cuadro para haberlo comprado? Ninguno. Del arte, amiguito, yo m'enficho. Y de todos ustedes. ¿Por qué, entonces, malgasto mil francos en diez cuadros, y esto todos los años, sistemáticamente? Por lo siguiente, mi joven amigo:

Hoy por hoy, no hallará usted loco mayor que yo, capaz de pagar cien

francos por su mamarracho. No es esta mi opinión personal, porque yo me libro bien de tenerla en pintura. Esto lo dicen todos: críticos, público y los amigos íntimos de usted. Yo gasto, pues, cien francos en su mamarracho, y novecientos más tan mal colocados como los cien primeros. Y como hace cinco años que empleo así mi dinero sobrante, tengo en justo cincuenta cuadros, todos nuevitos, flamantes, malísimos, que me cuestan la bagatela de cinco mil francos. ¿Oye bien? Cinco mil francos.»

«Muy bien. Este es el estado actual de mis finanzas con la pintura. Esto, por ahora. ¿Pero de aquí a veinte años? ¿De aquí a treinta años?...»

«Pare la oreja, amiguito. ¿Quién nos dice que usted, usted mismo, no tiene por casualidad genio pictórico? ¿Que esta mancha suya (en el cabal sentido que a esta palabra damos las gentes de escritorio), no encierra los gérmenes de una futura obra de genio? ¿Quién nos dice que los críticos no pueden equivocarse, según es su función normal, toda vez que el criticado no ha llegado ya a la celebridad? ¿Y que si no es usted el pintor de genio, lo es cualquiera de los cincuenta jovencitos cuya obra inicial conservo estratificada?»

«Nada se opone en absoluto, ¿verdad? Bien; oiga todavía:

¿Y qué precio cree usted que puede llegar a adquirir este cuadro suyo, de aquí a veinte años, admitiendo que usted sea todo lo contrario de lo que parece ser? ¿Me ve usted a mí en posesión de una obra legítima, sincera de toda juventud, fresca de toda frescura, el cuadro en que el genial pintor volcó sin trabas todo el ardor juvenil de su temperamento, y que ¡ay! cuando fue expuesta pasó inadvertida, desconocida, insultada de todos... menos por mí?...»

En el mundo del cine parece no ser desconocida esta previsión, o por lo menos su aprovechamiento. Ha poco se estrenó una cinta titulada La mujer detective, cuyo protagonista debía ser Eric von Stroheim, a estar el anuncio que en grandes carteles se exhibía.

Stroheim llegó al renombre con Esposas imprudentes. Antes, poco conocido era, bien que hubiera actuado con felicidad en cintas viejas, algunas de tres y cuatro años, como en El corazón de la humanidad, con Stowell y la Phillips. Pero de Esposas imprudentes, que él mismo escribió, dirigió e interpretó, y de las leyendas propagadas a su respecto, proviene la figuración del oficial austríaco entre los ases del film. El asunto de una

cinta cuya constituía así un buen cartel para los salones que la pasaban. Y naturalmente La mujer detective se exhibió ante un público dispuesto a deleitarse con la sostenida actuación de Stroheim, puesto que así el anuncio lo pregonaba.

Pero es el caso que la estrella anunciada no figura casi en el film. Aparece un instante, en un papelillo de cuarto o quinto orden, y queda eliminado en el primer acto, por obra de un certero tiro. En balde se espera que resucite, como es el caso en muchas cintas policiales. Nada que hacer: ha sido muerto y bien muerto del todo. A esto se reduce la actuación del protagonista anunciado en grandes carteles.

Naturalmente, el sistema no es agradable para el público. Este puede muy bien ser o no atraído por la protagonista real, la señora Irene Vernon Castle, bailarina y dama elegante que luce en la cinta sus atavíos. Su nombre, puesto en gruesas letras al pie del anuncio de La mujer detective, bastaba y sobraba para que sus admiradoras acudieran a la sala.

Pero cuando esta cinta se filmó, la señora Vernon estaba en auge como actriz, y en tal carácter su empresa confeccionó para ella un film con el exclusivo objeto de ponerla de relieve, disimulando en la penumbra a los demás actores —tal Elliot Dexter, estrella actual, que apenas en aquel momento se tuvo en cuenta. Para un breve papel de cuarto orden se aceptó el ofrecimiento de un pobre diablo de oficial austríaco, tan anormal de vida como de facciones, que pretendía utilizar ambas cosas en el film. Y la cinta se pasó entonces, no sabemos con qué éxito.

Mas el tiempo pasa a su vez; y de Mme. Vernon Castle apenas queda otra cosa que su melena corta y su recuerdo, en tanto que el oficial Stroheim se hace reconocer e insultar por su cara de traidor al natural en todos los restaurantes de Hollywood.

Inversión de valores, pues, que no daría dividendos póstumos si la previsión de las empresas no las llevara a guardar en un rincón del taller los negativos pobres o malos de un actorcillo desconocido, que como los cuadros del mercader que citamos, indemnizan luego regiamente de los cinco o seis dólares que se pagó por el oficial.

«Luchar Hasta Vencer»

La persona que lucha en este film es una muchachita obrera que, torturada por las necesidades de la gran industria que exige criaturas baratas al servicio de las máquinas, las que asimismo se indemnizan cada diez o quince días con una u otra mano aplastada bajo el estampador, logra luchar hasta llevar ante el Senado de su país un proyecto de ley prohibiendo el trabajo infantil en las usinas. La muchacha en cuestión está perfectamente encarnada en Zena Keefe, y las incidencias del filme se desenvuelven sin mayores éxitos de arte.

Pero lo que en esta obra vale es el tema, desprovisto de las hipocresías artísticas que echan a perder no pocas ideas de corazón. No hay en nuestro filme más tesis, base y asunto que este, encarado con absoluta franqueza.

La industria moderna exige, para poder colocar en el extranjero una baratija a un centavo menos que las baratijas de otro país rival, las manos, los pies y las entrañas vivas de miles de criaturas que por hambre son entregadas indefensas a ese infierno. Esta comprobación sirve de base al film entero, cuya trama, enredos y amores van todos a poner de relieve la necesidad de una legislación estadual que libre a la infancia de estas torturas solo para hombres desgraciados.

Nada, como hemos dicho, de brillante en este film; pero, a falta de arte, campea en él, escueto, digno y tenaz, un sentido moral que empapa la obra de fuerte simpatía.

La Diosa Piba. —No satisfecha del homenaje que a su hermosura de diosa se tributa, Catalina Mac Donald ha aspirado a ser también una muchachita graciosa, tipo Constanca Talmadge, Billie Burke, María Prevost.

La ocurrencia es triste. Una diosa de belleza divina y triste como ella no puede deshacerse en monerías, ni subrayar sonrisas de frente con guiñadas de soslayo, ni siquiera equivocarse dos o tres veces de objeto al ir corriendo a tomarlo, en fuerza de ser feliz

Para caer en estos deslices de nerviosa muchachita es menester poseer tanta gracia en el espíritu como en la niñería de los gestos. Una vez Billie Burke sacó punta a un lápiz con la torpeza y el hociquillo de liebre que ponen en ese acto las criaturas. Y otra vez Constancia Talmadge, que aprendía el inglés en un filme, pronunció el the en un gran primer término, ceceando con la lengua bien visible entre los dientes. Una y otra escena, arriesgadas en mujeres de treinta y cuarenta años respectivamente, se salvaron por obra de la extrema gracia de tales mujeres.

Catalina Mac Donald es bastante más hermosa que las tres damas de la pantalla cuyo juego quiere imitar. El carácter de su belleza excluye zalamerías y pavaditas de gesticulación adorables en mujeres plenas de gracia como Constancia, pero postizas en las reinas majestuosas, como Mac Donald.

La Inmoralidad Privada. —«La estrella de cine Priscilla Dean ha sido demandada por la empresa Universal, con la que tenía contrato, por negarse a interpretar el papel de mujer inmoral que se le había confiado. Alega la actriz, que esos papeles no convienen, porque el público otorga a la mujer en privado las cualidades de los personajes que interpreta. Esta negativa de la estrella abre un nuevo punto de vista sobre la moralidad en el cine.»

Esta noticia, que nos comunican en fresco telegrama, abre en efecto un punto de vista, pero no nuevo ni moral.

La moral, por cierto, nada tiene que ver con una tarea, o habilidad, de pura y lisa interpretación, como es el arte escénico. La moral es cosa del escritor, pero no del actor. En la creación de un tipo o en las deducciones que de su carácter se deriven, caben todas las dosis de inmoralidad que se quiera. Y en el creador de ese tipo comienzan y concluyen las responsabilidades morales.

El actor nada tiene que ver con el personaje que interpreta. Su solidaridad con él es la misma que tienen los actores con las ideas privadas del apuntador, que les sopla su papel: comienza y concluye también en la abolición ocasional y momentánea de su personalidad, para adoptar la del ente que la sustituye.

La señora Dean puede considerar bien a resguardo sus puros sentimientos que defiende con tanto calor. Nadie dudará de su moralidad,

por inicua que sea la de la miss X o Z que encarna en el filme. A menos...

Y aquí un nuevo punto de vista: a menos que su habilidad de intérprete; que la pasión con que siente su papel; que la identificación con el alma, los gestos y los tics de la mujerzuela, sea tan íntima que el espectador sereno llegue a dudar un poco de dónde comienza la moral de la damita X, y dónde termina la de miss Dean...

Toda virtud —y la de simular los vicios con exceso de celo, sobre todo— tiene su amargo reverso. En otros tiempos, sin embargo, cuando los pormenores de la vida privada no pesaban gran cosa en los virtuosos del arte escénico, ni de otro arte cualquiera, a nadie entonces se le ocurrió denunciar avariosis en Ibsen por crear al héroe de Los Espectros, ni notó fugas de real atáxico en las piernas del Zacconi que lo encarnaba.

Hoy, la extraordinaria afluencia de tiernas misses al arte mudo ha convertido los estudios en templos de moralidad, donde las irreprochables jóvenes actrices rehúyen hasta la apariencia de inmoralidad —bien que su profesión escénica sea precisamente aparentar lo que no son.

¿Qué cargos, preguntaríamos ahora, podrían en consecuencia merecer del público los creadores de tales tipos —Shakespeare, digamos—, cuando sus intérpretes se creen manchados por repetir distraídos las palabras del apuntador, o por mostrar por broma la punta de la lengua a un sacerdote también de ficción?

Pero la señora Dean no quiere decir esto, sino que el público, el gran público es bastante inculto todavía para atribuir a la tierna actriz las pillerías sin cuenta que ejecutan sus personajes. Y miss Priscilla no gusta de que las damas la miren en la calle con desprecio, en tanto que sus acompañantes le guiñan el ojo a hurtadillas.

El arte llevado a un punto muy alto, y su extremada interpretación, tienen, como se ha dicho, su lastimero reverso. La señora Priscilla puede en este caso optar por dos cosas: o solicitar papeles virtuosos y anodinos, donde pase inadvertida, como suele pasar la virtud a dosis módicas, o poner mucho menos alma en sus caracterizaciones de damitas inmorales.

Ambas soluciones son un temperamento, sobre todo para quien lo tiene tan vivo.

El Ídolo Y El Puñetazo

Con bastante menos propaganda de la acostumbrada en nuestro país para acontecimientos de esta especie, se pasó días atrás la cinta del gran match Siki-Carpentier, match en el cual el primero de estos jóvenes franceses (senegalés el uno y metropolitano el otro), batió a su compatriota.

Nadie ignoraba el resultado y las peripecias del match antes de ver el filme, pues la prensa muestra gran solicitud en los informes de estas aventuras del ring. Golpe por golpe, mueca por mueca, sangre por sangre, sabíamos ya al dedillo los incidentes todos del gran match.

Pero he aquí que el filme nos depara sorpresas, según nos dicen, las mismas que nos ofrecieron los matches Villard-Dempsey, Dempsey-Carpentier, y seguramente todos los pugilatos del mundo.

Esta sorpresa consiste en que los relatos de la lucha adelantados por telegrama o correo, no concuerdan suficientemente con la visión irrefutable del match en la pantalla. Anuncian aquellos relatos agresiones en tal o cual momento; decaimientos en tal o cual round; aciertos, pasadas, eficacia y nulidad de puñetazos que en vano se buscan en el filme.

El público profesional —todo nuestro público es profesional en esta materia— explica este falseamiento de impresiones transmitidas desde Europa por el apasionamiento de los corresponsales que ven caída donde solo hay agachada, puñetazo recibido donde solo hay traspié por cambio de posición —y así el resto.

Pero el match es solo y uno mismo, visto directamente en el ring o en la pantalla que lo reproduce. El apasionamiento que nubló los ojos del relator parisién, haciéndole ver a Siki donde debió ver a Carpentier, y viceversa, alcanza también al mirón argentino, que a su vez mira con un solo ojo. Y de este modo nos encontramos a oscuras frente a una cosa para nosotros familiarísima como las trompadas, tan a oscuras y a ciegas como en una riña de gallos cuando los entendidos gritan: «¡Lo está degollando!», sin

que podamos darnos cuenta de qué gallo es el degollado y cuál el que lo degolló. Hemos anotado al principio la extraña falta de propaganda que se ha hecho a este filme, tanto más de extrañar cuanto que en la cinta Dempsey-Carpentier, el otro gran encuentro anterior, los precios del espectáculo se mantuvieron largo tiempo altísimos. Una leyenda que concluye el filme nos da tal vez la clave del fenómeno. Dice aquella más o menos:

«...y el pueblo que había adorado a su ídolo, lo befó cuando lo vio caído. ¡Qué horrenda injusticia!.»

El ídolo es Carpentier; y el pueblo que lo befó después de haberlo idolatrado es el pueblo francés.

Tal dice la leyenda; y tiene esto todas las apariencias de una inconcusa verdad: ídolo levantado por el pueblo, ídolo pisoteado.

Pero si es cierto que el pueblo hizo de Carpentier su ídolo, no tiene entonces razón de ser el comentario final: «¡Qué horrenda injusticia!» Un pueblo debe tener un poco de recato para entregar su alma, y algún sentido común para crearse ídolos. En un tiempo el pueblo hizo su ídolo de Dantón, y se necesitó toda la fuerza de una guillotina para derribarlo. Hoy cuesta menos hacer de un hombre su ídolo; pero cuesta también menos concluir con él.

El brazo de gorila de un africano ha pesado en esta ocasión más que una docena de principios morales. Y esto sobreviene a los pueblos, cuando se crean ídolos capaces de ser derribados de un puñetazo.

Para levantar ídolos más fuertes es menester que el pueblo tenga también un ideal más fuerte. Esperamos pues que la leyenda comentada no tenga razón al atribuirle a un pueblo como ídolo a un Dempsey, un Siki o un Carpentier.

Los grandes Artistas del Cine. —Artistas, no actores. Suelen ser estos esos hombres de despreocupada y clásica vestimenta: mangas de camisa, brazos arremangados, gorra como caída sobre cualquier lado de la cabeza y apuntalados firmemente en las piernas, que tienen por misión fotografiar las escenas y paisajes del filme. Su nombre, cuando aparece por casualidad en la pantalla, figura en última línea. En primer término los actores, con grandes letras. Luego los supervisores de doble vista, los

simples visores de vista media, el autor, los escenógrafos, los decoradores, y tal vez los tramoyistas. Al final, por condescendencia, el fotógrafo.

Ahora bien, hay algunos de estos tipos de gorra que poseen un sentido del arte más fino que el conjunto total de los que les preceden en el cartel, y un sentimiento de la naturaleza superior al de varias docenas de pintores.

No hay para qué recordar filmes; pero en no pocos de ellos surge de repente un paisaje desde tal punto de vista tomado, de tal dulzura en la degradación de los fondos, con una tal pulverización luminosa en su ambiente de atardecer, que cuanto puede decirse del sentido poético de esos cameramen, es poco.

La mitad de los filmes de naturaleza que interesan deben su éxito a la finura sentimental de sus fotógrafos. Si un drama arranca murmullos a la sala indiferente, puede estarse seguro de que la pantalla en ese momento exhibe dos cosas: o un violento panorama natural, o un cuadro de arte, también natural. El primer aspecto se encuentra ya hecho ante el objetivo, puede decirse; pero no así el segundo, que está virtualmente compuesto, dada la luz elegida, los planos, el punto de vista —todo aquello en suma que el fotógrafo aficionado busca sin ver jamás.

En una cinta de reciente estreno, *La tormenta*, hay un tan grande derroche de arte en cuatro o cinco fotografías, que recuerdan instantáneamente otro derroche similar en el filme *Los lobos del Norte*, de la misma marca y con seguridad del mismo fotógrafo. Esta circunstancia de identificar después de diez meses o un año a un fotógrafo por la contemplación de un paisaje cien veces reproducido, pero que recuerda su manera, prueba al exceso la personalidad del hombre de gorra que aparentemente no hace otra cosa que enfocar un bonito panorama, tal como lo hacen cien veces por día sus demás colegas.

Pero lo que enfoca el fotógrafo de *La tormenta* no se parece en nada a lo que ven los otros, bien que el paisaje sea el mismo. Y es esta individualización que arranca una exclamación cuando otros cien panoramas pasan inadvertidos, lo que comprueba la calidad artística del fotógrafo.

Hay algo más curioso aún, y es el mínimo cuidado que siente el público porque falte color a esos paisajes. Color, en un sentido pictórico,

ciertamente no lo hay; pero sería tema de larga discusión el dilucidar si para que dichos paisajes den una completa sensación de realidad, les hace falta color.

Para el modesto amigo de la pantalla, los recuerdos visuales del color despiertan ante esos dibujos luminosos, se ajustan a ellos, corren a llenarlos —y basta. La vibración de la luz en la pantalla vivifica de tal modo a la naturaleza, que no es posible hallar nada semejante en la cartulina helada. El apacible espectador así lo verifica, al sentir en esos cuadros del filme línea, color, ambiente y poesía —todo lo que es vida en el arte.

Dos Casos De Lógica...

Dos Casos de Lógica y Cuatro Leyendas. Por Teléfono. —La comedia que con este título se estrenó días atrás es una pieza de teatro, tal cual, con la presentación, las fórmulas y las mínimas exigencias de escenario que piden aquellas obras. No es pues de extrañar que los caracteres estén trazados de acuerdo con una línea —especie de riel a lo largo del cual se desliza la psicología de los personajes.

Esta línea se llama en arte lógica de los caracteres; y si por existir en la pieza comentada deducimos de ello que fue originariamente obra de teatro o escrita para el cine por un hombre de teatro, ello se explica porque en el teatro, más que en el cine, se hallan rastros de lógica; por lo menos en el teatro europeo, en el norteamericano y tal vez en una estricta minoría del nuestro. Es por prescindir de ella, precisamente, por lo que el teatro de los llenos diarios consigue sus tremendos efectos de risa o sentimentalidad popular.

La cinta que comentamos nos ofrece vivo un ejemplo que vale la pena desmenuzar.

Un pobre muchacho mimado por su hermana mayor (entretenido, diríamos) —y ambos huérfanos—, dispone de valores ajenos en la casa de banca donde está empleado. El banquero descubre el desfalco, y como hombre de corazón que es, comprende que solo la mala educación del muchacho es culpable de su pérdida. Lo llama, sin embargo, le echa duramente en cara su acción, y lo cita para el día siguiente. Ha resuelto enviarlo a ganarse el pan en la mina de un amigo:

«Cuando sepa lo que cuesta ganarse la vida con un pico en la mano, a razón de un peso diario, apreciará lo que es robar a otro veinte mil pesos, que ese otro ha ganado a su vez duramente.»

Pero conviene que tenga por una noche entera ante los ojos el espectro del presidio.

Entretanto, el mimado ladronzuelo entera a su hermana de lo sucedido, lloriquea en sus brazos, al punto que la pobre chica se desprende en su favor de los veinte mil pesos que guardaba intactos de la herencia de su padre. El mozo corre a despertar a su jefe, y le entrega triunfante una cantidad igual a su robo, robada esta vez a su hermana. El financista ve la firma del cheque, mira un rato al jovencito entretenido, y le devuelve sin una palabra el documento.

Naturalmente, para escapar al presidio el muchachuelo corre esa noche a buscar en el juego otros veinte mil pesos más felices y, naturalmente también, hace trampa. Es descubierto, expulsado, y por fin se decide llorando a pegarse un tiro.

Nada de lo anterior trasciende, porque en carta escrita por el mozo a su jefe le ha contado todo, con el deseo de que jamás su hermana llegue a enterarse de su abyección.

Así las cosas, la desesperada muchacha no halla nada mejor que culpar al jefe y su sórdida avaricia de la muerte de su hermano. Jura vengarse. En estos propósitos la ayuda diabólicamente otro financista, rival secreto de aquel.

La muchacha logra entrar de taquígrafa del hombre que llevó a la tumba a su hermano. Descubre así y entrega al pílete los secretos de su jefe. Asciende a secretaria. Y tanto asciende que el financista odiado se enamora, también naturalmente, de ella. Le declara su amor y solicita su mano. Están juntos y solos en el escritorio. La muchacha arde de indignación y odio, pero consiente, por lo que luego se verá. Cuando el enamorado jefe intenta inclinarse sobre la joven, entra en el escritorio un sujeto, y el beso no se produce.

El resto de la historia no nos interesa; pero sí el examen de esta escena.

La joven protagonista había consagrado su vida entera a vengarse del asesino de su hermano, a arruinarlo, destrozarlo, y en su corazón no cabía otra cosa, como es fácil suponer, que terrible odio hacia aquel hombre. Ni informes secretos ni otras mil pequeñas infamias que puede cometer una secretaria desleal habían logrado arruinar a aquel. Antes bien, el confiado financista parecía adivinar los golpes de bolsa, y se enriquecía a despecho suyo. La propuesta de casamiento, por lo tanto, venía a ser el único punto vulnerable por donde herir a aquel ser: casarse con él y hacer befa —y el

resto— de su amor.

En esta situación de ánimo, pues, acepta la mano de su jefe... cuando entra el inesperado sujeto a interrumpirlos.

Este señor no tiene nada que hacer en la historia. Aparece allí por primera vez y desaparece para siempre. Apenas ha comenzado a hablar con el banquero, cuando la escena se corta. No hay ni siquiera una breve leyenda que explique a qué ha ido ese señor.

Pero ese señor anónimo tiene en la cinta una misión que escapa a los comunes fabricantes de filmes. Representa nada menos que la lógica, la poderosa y estricta lógica de los caracteres, por la cual un ser humano no puede proceder sino de acuerdo con su temperamento, y por la cual también un autor dramático no puede crear situaciones falsas, por bonitas o dramáticas que sean.

La falsedad consistiría en que la secretaria y su jefe se besaran, conforme lo establecen los cánones de la tontería en el cine. De proceder de acuerdo con este canon, la secretaria habría besado al banquero.

Pero una mujer que odia a muerte a un hombre no es capaz de besarlo sin que ese hombre se dé cuenta de la tremenda repulsión que mal velan esos ojos cerrados para no ver, y esos labios apretados para no abrirse. No se encuentra un solo hombre bastante estúpido para engañarse con ese beso de profundo asco. Para evitarlo, se introduce en el instante preciso a un señor anónimo que nada tiene que hacer. El recurso es fútil, y no revela suma inventiva en su autor; pero sí honradez extrema.

No comprendemos, en realidad, cómo la empresa editora de Por teléfono no evitó que se deslizara subrepticamente en el filme ese detalle de lógica artística, cuya consecuencia directa es disgustar al público que no alcanza a comprender por qué se malogró, en lo mejor, el beso de una bella mujercita como Alice Lake y un apuesto muchacho como Alberto Roscoe.

La Pobreza del Dinero. —Con este título (sabe Dios cuál otro más razonable tendrá en la lengua original) ha pasado esta cinta medianamente dirigida, mejor interpretada, y de argumento muy superior a ambos elementos.

No es este nuevo, ni con mucho. Fuera del amor de sexos, no hay tema

que como él se haya prestado a los estudios psicológicos. Cosa vieja, pues, que habría pasado inadvertida, si cuatro leyendas diseminadas en el texto del filme no modernizaran hasta lo inaudito la añeja cuestión. Veamos las leyendas.

Una chica cuya característica de niña y adolescente ha sido su corazón de futura madre, ama y es amada por un joven ingeniero que trabaja en los altos hornos de una gran usina. El joven, sin embargo, no quiere casarse antes de obtener un aumento de sueldo, pues ve a diario las dificultades económicas del hogar de un amigo suyo, empleado también en los altos hornos, y que a pesar de todo es feliz con su mujercita y sus hijos.

La enamorada novia espera, naturalmente; hasta que un día el ascenso esperado se produce, y el joven ingeniero, con el nombramiento, recibe este consejo de su superior:

«Usted tiene condiciones para triunfar. Pero no olvide nunca que, para conseguirlo, es indispensable aparentar más valer del que se posee. Para triunfar, hay que tener aire de triunfador.»

Primera leyenda. La fórmula final de expresión no es nueva; y ya desde los tiempos de Eva, los seductores de profesión la han utilizado con algún éxito. Para conquistar a las mujeres, se comienza teniendo aire de conquistador. Hoy la seducción y sus goces se buscan y se hallan más bien en el triunfo. Y los seductores de profesión de antaño son los «triunfadores» de hoy, que con la misma conciencia y los mismos escrúpulos de su maestro, «dejan en todas partes memoria amarga de sí.»

Los jóvenes están casados. Han pasado cuatro años. La esposa que no sueña sino con las criaturas, halla apenas consuelo jugando y estrechando entre sus brazos a los hijos de una amiga, la mujer de aquel otro ingeniero pobre que no había trepidado en casarse y tener hijos —y ser asimismo feliz. Un día que la esposa estéril acaricia melancólica la cabeza de las criaturas, la madre de estas le manifiesta su extrañeza de que, queriendo tanto a los chicos, no tenga hijos.

«Mi marido no quiere que los tenga todavía... hasta que seamos ricos.»

Segunda leyenda. La vida moderna de las ciudades ha hecho evolucionar muchos conceptos; pero ninguno tanto como el de la moralidad. Cuesta hoy saber qué debemos entender por esta palabra. Acaso únicamente en

las disposiciones municipales y los edictos policiales podamos tener una advertencia explícita sobre lo que es inmoral. Pero de lo que es moral, no tenemos luz que nos aclare, cuando el alcance moral de aquella respuesta deja a todos perfectamente tranquilos. La repiten las madres, la repiten los hijos. Y este filme que nos ocupa merecería realmente muchas líneas más, por concretar en una sola leyenda el sentido que de la vida y su moral tiene la humanidad actual.

El triunfador no es un mal sujeto, sin embargo. Antes bien, él quiere tener hijos. Pero después de «...adquirir una gran fortuna, para que a su mujer y sus hijos no pueda faltarles nada.»

Tercera leyenda, y también específica del triunfador. «No faltar nada en la casa quiere decir que a sus hijos no falten juguetes de cien pesos, trajecitos de trescientos, institutrices de todos los idiomas, y bombones de todas las marcas. Mientras no se poseen estos elementos para educar perfectamente a los hijos, un hombre no tiene derecho a tener hijos.»

Pasan nuevos años. La madre esterilizada ve pasar también su juventud sin haber llenado la misión suprema de su existencia. El marido se resiste siempre: «¡Espera!..., ¡espera!...»

Una noche el triunfador consigue por fin el altísimo puesto que ambicionaba, y corre gozoso a confiar a su esposa que no la hará esperar más. Llega a casa a las tres de la mañana, precisamente cuando su esposa lo aguarda sin cenar desde las ocho de la noche, pues ese día es aniversario de sus bodas.

No importa; ha conseguido lo que ambicionaba desde muchacho. Salen en auto a cenar afuera, y el auto se estrella a los cien metros. La esposa salva milagrosamente, y después de dos meses entre la vida y la muerte, queda fuera de peligro —sana por fin.

Pero no puede tener más hijos. Y cuando al saberlo entra su marido radiante dispuesto a «no hacerla esperar» más, ella le echa en la cara estas dos solas palabras:

«—¡Ladrón!..., ¡ladrón!...»

Cuarta y última leyenda. ¿Qué robó en verdad ese esposo, igual a los tantos maridos que no conceden a su mujer un hijo hasta que triunfen? No está ese robo clasificado entre los actos inmorales que reprueban las ordenanzas y edictos. Pero tampoco lo está con seguridad en la conciencia de los padres, madres e hijos, que en la mesa comentan tranquilos que Juana, Lola o María, recién casada, está dispuesta a no tener hijos hasta que haya gozado de la vida.

Kipling En La Pantalla

Que sepamos, es esta la primera vez que, con la adaptación de Sin beneficio del clero, Rudyard Kipling aporta su contribución a la pantalla.

La obra lleva por nombre El nido deshecho. Para filmearla, se han incluido en el cuento original personajes accesorios, escenas complementarias y leyendas que no figuran en aquel.

Ahora bien, Kipling tiene una personalidad demasiado viva para que a un adaptador cualquiera le sea permitido crear personajes, escenas y modos de decir kiplinianos. Basta a este respecto recordar una anécdota.

Los hermanos Téraud, franceses, hicieron protagonista transparentísimo de una novela suya al mismo Kipling. La novela se titula Dungle, escritor, y fue premiada por la Academia Goncourt. Se desarrolla en Sudáfrica, durante la guerra anglo-bóer, cuya campaña siguió en efecto Kipling sobre el mismo terreno. Tuvo la obra gran éxito, y lo que menos se dijo es que, a pesar de haber calcado los autores a un personaje real, habían creado también un personaje con su arte. Este arte, por lo demás, se asemejaba mucho al del mismo autor retratado.

No insistiremos sobre esta semejanza... francesa. Cada cual es dueño de entender el arte de un escritor a su manera. Pero lo que es más evidente es la poca gracia de los señores Téraud para hacer hablar a Kipling. Todo lo que Kipling dice en la novela —y dice mucho— no da sensación alguna de que pueda haberlo dicho el escritor anglo-hindú. Tropiezan aquí los hermanos novelistas con la misma dificultad que sienten para escribir a lo Kipling, pues no es tarea liviana para dos escritores de las orillas del Sena interiorizarse con los aspectos de naturaleza y de vida de un país que no conocen y analizar impresiones de alma que ignoran en absoluto.

En El nido deshecho se incluyen ciertamente algunas leyendas tomadas textualmente del texto de Kipling; pero no bastan ellas para salvar las deficiencias de la adaptación. Solamente un gran escritor es capaz de traducir a otro gran escritor —se ha dicho más de una vez. Y mientras a

estilo de los Curwood, Rex Beach y otros, Kipling no modifique él mismo la presentación de sus novelas para adaptarlas a la pantalla, los Nido deshecho no se diferenciarán en nada de las pasables historias anónimas del filme.

Las Camelias Blancas. —Cuando el señor Carlos Chaplin, recién casado con la señorita Harris, visitó Inglaterra, no hubo en los diarios londinenses comentarios bastantes para festejar la importancia que en la vieja Albión tenía en aquellos momentos la presencia del gran filósofo de la risa. La señora Milred recibió también de la prensa femenina homenajes igualmente vivos, aunque mucho menos cordiales. Cuestión de celos, tal vez, pues son del dominio de todos las simpatías que el filósofo millonario encuentra en el bello sexo.

«En aquellos momentos» a que aludían los diarios, la política inglesa pasaba por trances de amargura y desencanto. La presencia de Chaplin venía a ser así un mensajero de sana vida, un soplo de rehabilitación, la revancha, en fin, de la alegre filosofía de la vida.

Ignoramos la influencia que en la política inglesa tuvo Carlitos en aquellos días. Sí conocemos la que su matrimonio tuvo entre nosotros, en razón de que para las niñas más o menos jóvenes no había entonces héroe comparable a Chaplin, ni envidia más aguda que la despertada por Milred. Ahora tornan los mismos comentarios ante el análisis de los diarios comentarios en la prensa:

«Carlitos ha solicitado la mano de Pola Negri, la que, habríase resistido a concedérsela.»

¡Alabado sea Dios! Mas al día siguiente, con ligera variante para nosotros, pero inmensa para las lectoras de cine, llega otro telegrama:

«Afírmase que Pola Negri reconsideró anoche la solicitud de Carlos Chaplin, que ha pedido su mano.»

Y he aquí que a este fin de año ignoramos todavía a qué hora más o menos avanzada, en qué instante de gozo trascendental, la hermosa Pola Negri decidirá aceptar la mano del filósofo, para ir enseguida juntos a desquiciar o confortar de nuevo la salud pública inglesa.

Esta honda preocupación femenina por la mano de Carlitos tiene su origen

en un error de miraje. Ante todo se le desea, claro está, por la fortuna del joven, y por la vanidad que el casarse con tal archi-célebre personaje trae aparejada. Pero las damas que sueñan con Carlitos se ríen aun soñando: es el miraje del esposo enormemente divertido, eternamente alegre, lo que dispone con tal fuerza en su favor. Joven, buen mozo, riquísimo, gracioso hasta hacer reír: nada falta al milagroso héroe... a no ser las impresiones que sobre el particular guarde la divina Milred.

Esta agitación por el caso Pola-Carlitos trae a la memoria otro instante de angustia similar. Hace algún tiempo, y hallándose Dorothy Dalton una noche que cumplía años en su palco del Strand de Nueva York, recibió como obsequio un gran ramo de camelias blancas que le enviaba su divorciado esposo, Lew Cody.

Recordamos perfectamente bien la zozobra que en la prensa del cine y en los conciliábulos de las casas de familia despertó el inesperado acontecimiento.

¿La pretenderá todavía? ¿O se trata solo de una galantería entre compañeros del oficio? ¿O le envía camelias blancas como homenaje a la eterna pureza de ella, Dorothy, y a la no menor de la propia alma de él, Cody? ¿O tal vez —quién sabe— los esposos divorciados cierran los ojos una sola vez al año ante la aturdida ley que los separó, y bajo la guarda de un gran ramo de camelias blancas sueñan por una noche entera que están recién casados?

Nunca pudo esto dilucidarse; como acaso no se decida nunca la señorita Pola Negri a conceder la extremidad de sus dedos a su adorador. Y nuestra zozobra continuará, si bien con la esperanza de que bajo la sombra de otro ramo de camelias blancas Pola y Carlos sueñen una noche que se adoran, aunque no se hayan casado...

El Lamentable Destino de un Viejo Traidor. —Durante largo tiempo Lon Chaney tuvo el buen gusto de preferir los papeles antipáticos a los de héroe sentimental, por las mismas razones que hicieron exclamar a Holt:

«Porque estoy cansado de ver constantemente en primera línea en el cine a galanes buenos mozos cuya preocupación consiste en enloquecer a los sastres para que sus smokings no tengan una sola arruga, y en ofrecerse después desde un palco, la noche del estreno, a las miradas de miel y fuego de las espectadoras.»

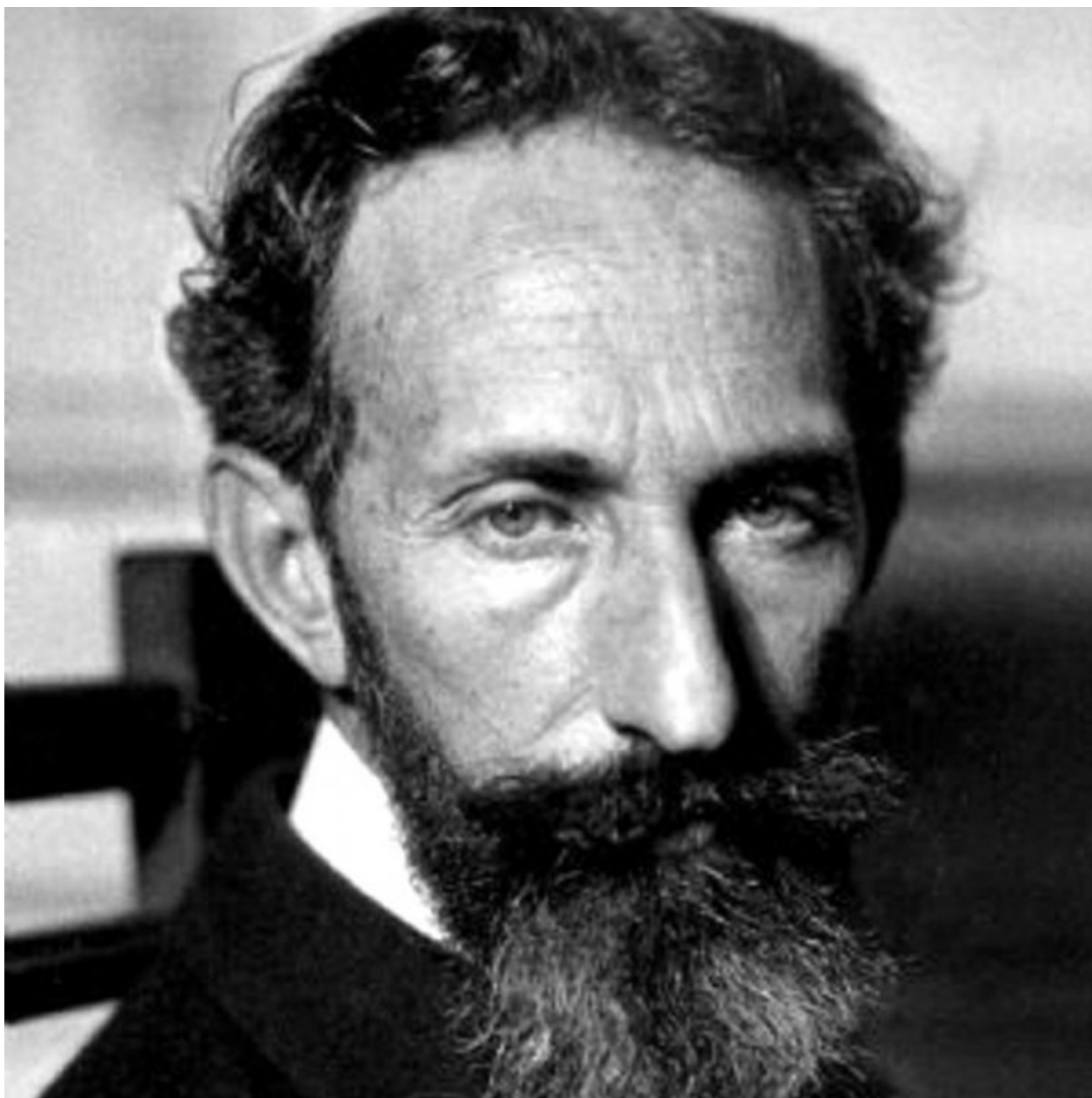
Más o menos, estas fueron sus palabras. Y con gran placer de los hombres, Jack Holt hizo uno de los más enérgicos traidores con que hayamos contado en el cine.

Ambos, Jack y Lon, hoy han cambiado. Se les ve más a menudo en papeles de hombres buenotes, puro corazón, y este cambio constituye, respecto del primero, uno de los más grandes desaciertos de los directores de cine. Holt no vale de galán lo que vale de antipático; pero como posee el don y la expresión de la simpatía, sale muy bien librado en cualquier papel.

No es el caso de Chaney. Un hombre de su energía de facciones, de la socavada irregularidad de sus rasgos; de su capacidad de insolencia y abyección en la sonrisa, no hace bonita figura llorando de generosidad. Tras una carrera muy larga en compañía de Stowell y la Phillips, una empresa lo lanzó en El hombre milagroso, en un papel de gran efecto, que repitió luego y anuncia repetir en un próximo filme. Chaney hacía allí de tipo baldado —y a la perfección.

El hombre vale algo más sin embargo que por su facilidad para torcer las piernas, y está fresco aún el recuerdo de su actuación en Fuera de la ley, con Priscilla Dean. Es insensato disfrazar a Mefistófeles de arcángel, y encomendar a William Hart un papel de angélico pastor, como en una cinta de feliz memoria. Cada vez que se requiera un tipo de ojos atravesados, con una galerita plomo sobre un mechón de pelo, escarbándose los dientes y sonriendo con la más abyecta sonrisa que quepa en ser humano, Chaney es de los contados actores capaces de encarnarlo a perfección. Arrancado de esto, poco o nada vale. La naturaleza dotólo de un rostro cuyas más intensas expresiones son motivadas por los malos pensamientos. Puede ser el hombre bueno y noble hasta no pedir más, como puede también serlo Von Stroheim. Pero los ojos de ambos expresan mal puros sentimientos, y a maravilla los de un hombre vil. Y esta expresión es la interesante en ellos.

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)