
Los Estrenos Cinematográficos

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 8970

Título: Los Estrenos Cinematográficos

Autor: Horacio Quiroga

Etiquetas: Crónica, Cine, Artículo

Editor: Brian

Fecha de creación: 22 de julio de 2026

Fecha de modificación: 22 de julio de 2026

Edita **textos.info**

Maison Carrée

c/ des Ramal, 48

07730 Alayor - Menorca

Islas Baleares

España

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

Mae Marsh...

Mae Marsh - William Hart. —Muy poco nos ha revelado la última semana, si no es restar un poco de gloria a los grandes ases del film. Mae Marsh y William Hart han hecho lo humanamente posible para salvar sus respectivas cintas; pero la inutilidad del empeño pone una vez más de relieve esta verdad absoluta: de un buen drama siempre queda algo, a pesar de la medianía de sus intérpretes; pero no hay estrella ni sol capaz de salvar un film, si éste no tiene otro exclusivo objeto que lucir a tal o cual actor. Así hemos visto decaer y caer del todo a otros de innegable valer, por el malsano concepto de que un intérprete de arte pueda dar sensación de arte allí donde no lo hay. Y lo lamentable en estos casos es que actores de la talla de la Marsh y de Hart, no marquen una honrosa excepción.

El Honor del Sur - Goldwyn. —Pertenece esta cinta al género de films deportivos, que parecen haber sucedido a los policiales. Con menos recursos de efecto que éstos, las ya numerosas cintas de sport no han encontrado hasta ahora más que dos resortes de emoción: el boxeo, en menor escala, y las carreras, que aseguran un éxito momentáneo al final de dichas cintas. Ya se ve: escenas de hipódromo, desfile de caballos, boleteros, vértigos de velocidad en los cracks, todo esto dice bien claro que el género deportivo no ha hecho hasta hoy sino explotar una debilidad internacional, y tan a flor de emoción que el público, excitado en un instante, cruza apuestas y rompe en exclamaciones de pista. Hasta hoy, repetimos, los productores de cintas deportivas se han contentado con este fácil y flaco triunfo.

El Jugador Convertido - Triangle. —Estrenada en 1916 en Nueva York, han pasado tres años antes de hacerse conocer aquí. ¿Por qué? No lo sabemos. Acaso por su pobreza extrema, sin que la presencia de Charles Ray, secundando a William Hart, mitigue aquélla en lo más mínimo. Un jugador en los poblachos del Oeste, cuya dureza de alma se ha templado en su infancia en el odio a la religión y sus ministros, y que al primer tropiezo con un pastor protestante, cae convertido. No hay otra cosa en el film entero, ni es otro, como se ve, salvo variante, el asunto de otra cinta

del mismo Hart, estrenada últimamente: Yates el egoísta. El mismo ambiente, los mismos tipos, igual finalidad. Pero mientras en El Jugador convertido ni el ambiente ni los tipos tienen relieve alguno, en Yates hay lo que se llama un carácter sostenido, del principio al fin. Esta personalidad de gran energía, y no otra cosa, es la que autoriza el desarrollo del drama. Por donde se ve que William S. Hart hace un deslucido personaje en El Jugador, porque el drama es malo; y él mismo Hart, con idéntico juego de escena, crea un tipo admirable en Yates, porque el drama es bueno. No es otro el motivo de las tres cuartas partes del éxito o fracasos en la pantalla del film.

Variedades. —¿A qué se debe el particular encanto que despiertan y ejercen las estrellas del cine? ¿A su hermosura?

Sin duda; son, en su mayoría, muy bellas. Pero debe de intervenir otro factor, que vale la pena aclarar.

Alrededor nuestro, a nuestro lado, viven y latén mujeres de inexpresable encanto, que un día cruzaron la calle o pasaron en tranvía, dejándonos en el alma el relámpago de una demasiado breve dicha. Día a día, hora a hora, el deslumbramiento se reproduce, y reconocemos de buena fe que la Dalton, la Burke, la Harris, no podrían soportar sin esfuerzo un parangón con la adorable personita que pasó hace un momento a nuestro lado.

¿Por qué, pues, la profunda ola de amor por las estrellas mudas en que se ahoga y continúa ahogándose el alma masculina de las salas de cine?

Por esto, y he aquí la razón: porque la hermosa chica que toma el tranvía se lleva con ella el tiempo que hubiéramos necesitado para adorarla. Fue nuestra estrella de Belén un solo segundo, y la adoración, ya a puerta de alma, se extinguió con su breve llama.

Pero la estrella de cine nos entrega sostenidamente su encanto, nos tiende sin tasa de tiempo cuanto en ella es turbador: ojos, boca, frescura, sensibilidad arrobada y arranque pasional. Es nuestra, podemos admirarla, absorberla cuarenta y cinco minutos continuos. Ni un rincón de su alma nos queda oculto. Sabemos de cuánto es capaz y descubrimos los más íntimos hilos de su seducción. Vive para nosotros, nos adelanta un entero poema de amor (las cintas de las actrices preferidas son siempre de amor), a la distancia que media entre nuestras pestañas y la extremidad de las de ella. Nada, pues, más natural que salgamos de la sala con la

cabeza cálida, y el corazón, el viejo corazón de los engaños, latiendo lentamente un compás de tardía dicha.

Pero —Dios nos perdone esta constante preocupación— nada distinto acaecería si la hermosísima chica que pasa, que cruza, que baja del tranvía, nos otorgara noche a noche el inefable don de prestarse cuarenta y cinco minutos a nuestra contemplación, vidrio de por medio. Con muchísimo menos tiempo que el que nos depara el cine, podríamos, aquí en Buenos Aires, dejar dichosamente quemar nuestra alma, ala por ala, ante los celestes ojos de modestas estrellas particulares.

Las Cintas Nacionales: La Vuelta Al Pago

La Vuelta al Pago. Mundial Film. —Un nuevo film nacional, que marca sobre sus predecesores evidentes progresos: mayor movimiento en el drama, mejor dirección, y, sobre todo, mejor comprensión por parte de los intérpretes de lo que es el juego fisonómico en el film. Pedir más, sería imposible en una tan nueva cosa como es nuestra cinematografía, con máquinas deficientes (extraordinariamente deficientes), operadores noveles, directores de escena improvisados y actores más improvisados todavía. Tan es así, que todos: autores del drama, operadores, directores e intérpretes, unen y dirigen sus esfuerzos a un solo fin: hacer una cinta de cowboys. Sin insistir en los detalles incontables que lo demuestran, aún para los menos frecuentadores de cine, cae de su peso que los buenos films de cow-boys agradan, por ser la expresión fiel de un rasgo de la vida norteamericana; fidelidad que va desde el paisaje al ambiente total, a través de tipos, trajes y costumbres. Tienen carácter propio, en una palabra. Pero si nos empeñamos en que nuestros paisanos vistan de cowboys, masquen cigarros de hoja como ellos, usen como ellos winchester y compadreen como ellos, no habremos hecho sino una muy pobre parodia de un género que agrada —no nos cansaremos de decirlo— porque, fuera del aspecto pintoresco, es la expresión fiel de un ambiente particular. Cuando abordemos directa y francamente lo que es nuestro, sin desfigurarle ni disfrazarlo de Far-West, habremos hallado por fin el camino tan difícil de encontrar, y que, sin embargo, está a mano. Entretanto, anotamos con gran satisfacción el último estreno.

El Cine y Las Artes Plásticas. —Bernard Shaw, escéptico por excelencia, no deja de pagar tributo al cinematógrafo, y desde un punto de vista tan exacto como nuevo.

El cine —escribe el gran dramaturgo— nos instruye desde que el tic-tac de la linterna de proyección se hace oír; ya sea que nos muestre lo que es la barrera de hielo del Polo Sur, o que nos vuelva estúpidos y sentimentales viendo historietas, nos instruye todo el tiempo; y cuando se nos enseña divirtiéndonos, se nos enseña mucho más que si se nos muestra

brutalmente las costumbres de las langostas de mar.

No podría indicar el modo de servirnos del poder educativo del cine, porque nadie sabe lo que es menester enseñar; lo que es menester enseñar a Juan, no es lo que es menester enseñar a Pedro.

Por el momento, el mejor uso, la reforma que se impone, es la reforma de las escuelas de arte con sus clases estudiando modelos vivos inhumanos; que toman una posición de petrificación simulada y de parálisis. Nuestros estudiantes son durante años esclavos de esta enseñanza abominable, que los priva finalmente de su capacidad de ver la cosa en acción. El cinematógrafo tiene la ventaja, no solamente de mostrar el movimiento de una cosa, sino la de detener una acción en cualquier momento; y de aquí que permita ver un rostro en otros momentos que en aquellos en que es gracioso y expresivo.

Las Desengañadas. —Norma Talmadge huyó un día de un garden-party, donde era observada con gran curiosidad. Y cuando le preguntaron el motivo, respondió: —«Porque sufrirán un desencanto.»

Voilà. La fresca personita dio con su respuesta pruebas de un olfato psicológico, que no es habitual en las constelaciones del cielo cinematográfico.

Durante el transcurso de una cinta —ha pensado Norma— las actrices aparecemos siempre mejor de lo que somos en realidad. No importa que perdamos la frescura de la piel, el oro de los cabellos, el sonrosado de las mejillas y el punzó de los labios. Todo esto queda compensado con la suavidad de terciopelo que la máquina da a nuestros rostros, bien preparados con las cremas.

Agreguemos a esto los recursos del cine para sostener por minutos enteros una actitud, una sonrisa que nos favorecen extraordinariamente, y que van directamente, como a un blanco, a temblar en el corazón de nuestros admiradores. Así, Anita Stewart se ofrece, cuántas veces puede, a tres cuartos de perfil, y la máquina baja; Lilian Gish y Miriam Cooper, de frente y la expresión soñadora; Dorothy Phillips, de perfil y en fuerte aumento; Mary Pickford, sonriendo. Yo misma, tengo debilidad por el

perfil...

Los Estrenos De La Semana

Uno solo, en realidad, ha llenado el cartel: La venganza de Jefferson, de Hart. El solo anuncio de una cinta de este actor es un acontecimiento cinematográfico. Bien lo merece Hart, pues excelente o mediano —difícilmente malo— un film suyo tiene el mérito de poner ante nuestros ojos algo de que ya vamos perdiendo memoria en el cine: un hombre, total y cabal.

Ignoramos qué idea tenía Diógenes del hombre, cuando lo buscaba con una linterna; pero con seguridad no es un lindo jovencito de ojos pintados, cuello pintado, boca pintada, y retocado y disimulado lo que ha sido eternamente característico del hombre: el tipo viril.

Hart pasa los límites de lo aceptablemente feo, aún en un varón. Ni su figura ni sus modales tienen nada de seductor. Es franco y sinceramente tosco. Es tímido con las mujeres, pues se reconoce incivil, rudo y feo. ¿Cómo, pues, y por qué las mismas mujeres se sienten tan felices ante la figura de Hart? Porque ese hombre desaliñado encarna con vigor extraordinario la energía, la voluntad y el carácter, hondas características del corazón viril, y que no es común hallar tras una boca pintada de héroe elegante. Ese rudo varón encierra, en su áspera corteza, profunda ternura. Es éste el aspecto romántico de su personalidad, y la causa de la seducción que ejerce. Seducción de alma, de inteligencia, de carácter, de lo que se quiera; pero no — ¡Dios nos guarde! — de cabellos lamidos o smokings bien cortados, éxitos de sastrería con que los jóvenes ases del film vienen ensombreciendo el concepto del varón.

La Censura en el Cine. —Su resultado normal parecería más bien dramático, pero casi siempre es risible. Véase, si no, lo acontecido en Francia en el transcurso de la guerra, donde la censura —el cine no podía escapar— alcanzó proporciones inconmensurables. Por ejemplo, se prohibió el film Poil de Carotte, en que figura un matrimonio desunido, porque en Francia no había malos matrimonios durante la guerra...

Pero dejemos la palabra al crítico francés, señor Diamant-Berger: «...Se

prohibió a Abel Gance, en *Mater Dolorosa*, mostrar una mujer enamorada de su cuñado.»

¿Qué relación puede tener esto con la guerra y la situación militar o diplomática? Se prohibió en un film cómico mostrar una mujer bebiendo en el mostrador: las mujeres no beben durante la guerra. Se prohibió *Noventa y Tres*, de Víctor Hugo, y *Madame Tallien*, por Lidia Borelli. En un film americano, *Violencia*, en que un hijo — perseguido mental — mata a su padre en el transcurso de una reyerta, se obligó al alquilador de la cinta a explicar en una leyenda que el padre moría de muerte natural. La escena siguiente pasaba en los tribunales, y el público, idiotizado de sorpresa, se preguntaba por qué el hijo comparecía ante los jueces, cuando el padre había muerto de un ataque de apoplejía. Se negó el visto bueno a un film americano, género *Far-West*, porque el magistrado perdonaba por su cuenta y riesgo a un criminal arrepentido, y se prohibió otro film porque el sheriff, durante un rato, quedaba burlado por los malhechores: a la policía no se la engaña jamás. En *Crimen*, evidente obra artística, ¿no se obligó a llamar asiático a un japonés, porque desempeñaba un feo papel? ¿No se puso dificultades al *Conde de Montecristo*, a causa de los abusos de poder del señor de Villefort, y de la detención arbitraria de Edmundo Dantés?... En *Civilización*, obra francófila americana, se impidió a Cristo decir a sus discípulos: —«La paz sea con vosotros».— Alusión, alusión... En *¡Arriba los muertos!*, film patriótico, la censura prohibió, en una escena que se desarrolla en Lourdes, la leyenda: «Delante de la gruta sagrada». Hubo que poner: «Delante de la gruta», nada más. Pero sería menester citar y citar...

Con lo transcripto basta, ¿no es cierto?

Por gran dicha, nosotros no hemos tenido guerra; Pues dada la sutileza edilicia, ignoramos si aún nos hubiera sido posible apuntar esto...

Las Estrellas Del Odio

La señora Vicky Van. —Este film de última data marca un nuevo triunfo para Ethel Clayton, que sería total si el carácter de la protagonista encuadrara más en la modalidad de la actriz que la interpreta.

En efecto, hay en La señora Vicky Van ligereza de nervios, diabluras de locuela desposada, todo precisamente lo que no condice con el temperamento de Ethel. La señorita Clayton no es una actriz de tragedia, pero muchísimo menos de comedia. Brilla en las situaciones tormentosas, sin llegar al crimen, y en los momentos de pasión, sin llegar al llanto de dicha. Siente hacia adentro, al igual de Gloria Swanson, con quien comparte la maravillosa facultad de expresar el odio, el despecho, la incomprensión dolorosa. Ambas lloran mal; ni una ni otra saben reír. El torrente de felicidad o dolor corte e invade el alma; pero la ola de reflujo no llega hasta el rostro: queda detenida en los ojos, que le sirven de dique.

De aquí la extraordinaria vida de este hermoso par de ojos, cuando el alma que los anima está soportando un excesivo tormento: amor que se confunde con el odio, y despecho que está en un tris de convertirse en amor.

En el film Almas que vagan, de agradable recordación, la señorita Clayton halló este marco a que nos hemos referido. Ojalá la suerte nos depare otro igual.

La Muerte del Drama Cinematográfico. —La producción de films está a punto de sucumbir por escasez de asuntos. El clamor es muy vivo en los centros manufactureros. En trece o catorce años de producción febril, no hay tema ni escenario que no haya sido utilizado en 100 cintas. ¿Estará, pues, agotada la creación artística en el cine? Parecería que no, si hemos de creer a los entendidos. Para éstos, la causa única de la insulsez de la inmensa mayoría de los films actuales está en que las empresas no pagan como es debido los asuntos, bien que pongan el grito en el cielo considerando la pobreza de los que les son presentados. ¿Pretenden acaso dichos señores hallar rastros de genio en obras que compran a

cincuenta o cien pesos? ¿Se imaginan que su papel es esperar el talento, sin comedirse a buscarlo, o por lo menos a estimularlo? Hay ideas esencialmente cinematográficas, como hay ideas esencialmente teatrales o librescas. Pero tal como son pagadas, no vale la pena buscarlas.

La mayoría de los asuntos actuales representan, cuando lo representan, el esbozo de una idea; no se encuentra en ellos ni psicología en los personajes, ni justeza en los títulos, ni situaciones realmente nuevas, llevadas con arte, ni mucho menos desenlaces reales.

De aquí proviene el éxito de las adaptaciones; la obra de teatro, la novela, elegidas para ser adaptadas, son generalmente una obra estudiada, escudriñada, donde todo el trabajo preparatorio del film ha quedado inconscientemente establecido, y del cual al director sólo le resta aprovecharse. En tales obras hay ambiente, hay una idea, situaciones bien definidas por artistas conocedores del público.

De aquí que los empresarios hayan tomado la costumbre de comprar a los autores el derecho de adaptación cinematográfica de sus obras; lo cual nos ha valido asistir a bellas cosas y bellas profanaciones. Vaya como ejemplo de esto último Safo, de Daudet, donde el director de escena ha concluido la cinta haciendo entrar a la cortesana en un convento, para halago de la moral...

Pero aún así, la mina no es inagotable, y el asunto del autor cinematográfico va cobrando angustiosa importancia. Es una locura ponerse a corregir y retocar obras de otro carácter que el cinematográfico. Por esto nos faltan autores exclusivos de la pantalla, y para esto es menester pagarlos bien.

Las Cintas Mediocres

Efectos de la Superproducción. —Muy contadas impresiones de arte nos ha dado la última semana cinematográfica. El más sonado estreno puede ser *En artículo de muerte*, con Vivian Martin de protagonista. Y el film está a una legua de ser extraordinario.

Veamos a grandes rasgos su asunto: Ante la amenaza de perder la herencia paterna, si no se casa, un gran señor libertino contrae enlace in articulo mortis con una chica lugareña, cuyo padre, herrero, debe grandes favores al señor. La chica (Vivian Martin) se sacrifica por deber filial, y con su propio sacrificio sacrifica también a su novio, un peón de campo (Harrison Ford). El gentilhombre libertino, que gusta en realidad de su rústica esposa, se esfuerza en vano en cumplir sus deberes y derechos de esposo, pues la pequeña esposa se obstina en no reconocerlo como tal: ella se casó in articulo mortis, y nada más. Si el moribundo revivió y exige su amor, ella no está dispuesta a concedérselo. Pero he aquí que el pastor que los unió en matrimonio no era tal pastor, sino un contrabandista disfrazado de ministro protestante, que huía de la policía.

El contrabandista es al final preso, denuncia su actuación en aquel matrimonio, y el gran señor libertino, que hasta entonces y desde el principio de sus días no había sido más que un mal sujeto inmoral y bebedor, hete aquí que dicho sujeto, en un arranque de generosidad, echa a su esposa en brazos de su novio. Telón lento.

Nos hemos detenido un tanto en el asunto de esta muy mediocre cinta, porque ella es la expresión fiel de un número desgraciadamente considerable de films cuyo argumento sufre la misma súbita cojera, la misma imprevista ruptura de su eje central.

En principio, sin embargo, cabe preguntarse: ¿Por qué el autor de *En artículo de muerte* no sostuvo hasta el final el carácter de su protagonista? ¿Le hubiera sido tan difícil orientar el drama hacia un desenlace que no desmintiera la actuación anterior y total de su libertino personaje? ¿Qué razones (si no son las derivadas de la pobreza mental del autor) puede

invocar éste para disculpar el sacrilegio escénico de imponer de golpe y porrazo un corazón de oro a un pillete que desde que se ilumina la pantalla no ha dicho palabras ni ha obrado actos que no fueran los de un pequeño miserable? ¿Qué idénticos motivos pueden tener los innumerables libretistas de los incontables films insulsos, para jugar a las escondidas con la más elemental psicología? En el 80 por 100 de las cintas —sea cual fuere su marca— venimos asistiendo a estos trastrueques de modalidad de los personajes: pobres diablos convertidos de golpe en seres de carácter; generosos en sórdidos, miserables en apóstoles, y cuanto sea posible concebir de gratuito, falso y desconcertante. Lo que menos se puede exigir en un personaje cualquiera de novela, drama o film, es que responda a una determinada línea de psicología. Un cuerdo, que se nos mostró como tal en toda la cinta, no tiene por qué (y, sobre todo, al final de la obra) hacer de repente cosas de loco, ni un loco incurable puede recobrar súbitamente la razón en el desenlace, si el autor no nos ha aprestado a esta posibilidad en el transcurso del drama.

¿A qué obedecen estas continuas sorpresas de muy mediano gusto? Sin duda alguna a la superproducción de estos últimos años, que exige libretos y asuntos con urgencia febril. Si la empresa más desacertada en sus films se concretará a lanzar sólo una docena de cintas al año, es casi seguro que las doce serían buenas. Pero son cientos y cientos los films estrenados al año. ¿Cómo no concebir, ante este despilfarro de argumentos, que doscientos de entre ellos serán malos, cien pasables, y sólo veinte o treinta expresarán una idea artística, honradamente planeada y realizada?

La única defensa de los libretistas desconcertantes sería ésta: «Conocemos nuestro pecado; pero el público, el grueso público que es el que llena las salas, pide siempre un final de efecto; por esto no nos cuidamos de la verdad.»

Lo que no es cierto. Porque si se recuerdan los grandes éxitos del film, se verá presto que el triunfo de los mismos se debió exclusivamente a dicha verdad psicológica, que es tan cómodo negar al libretista incapaz de sostenerla. Alguna vez lo hemos dicho aquí mismo: de dos cintas de argumento, ambiente y personajes casi iguales, una de ellas va al fracaso,

aún ante el mismo grueso público; la otra obtiene el triunfo. Ejemplo son *El jugador convertido* y *Yates el egoísta*, ambas de William Hart. Pero en la primera, el fracaso se debe a que los personajes no tienen vida; y el éxito sonante de la segunda responde a que esos mismos personajes piensan, hablan y obran conforme a una modalidad rigurosamente delineada —lo que constituye la verdad de que venimos hablando.

Los Inadaptados

Tiranía. Dorothy Dalton. —Según indicación del título y de dos largas leyendas iniciales, se trata de la tiranía impuesta a los seres débiles por el abuso de la fuerza. Pero basta que uno de estos seres débiles se dé cuenta un día de que el valor es cuestión de voluntad, y que el miedo se destierra con sólo querer desterrarlo, basta esto para que el mísero adquiera de repente la energía que le faltaba para romper sus cadenas. El plan, como se ve, es heroico. Veamos cómo se realiza:

La escena, en el Canadá. Una suave chica (Dorothy Dalton), de voluntad entorpecida por las leyes de familia, en que la opinión del padre es omnipotente, es entregada en matrimonio a un rudo cazador, cruel, borracho y miserable por los cuatro lados, quien representa un partido en aquellas alturas. La noche de bodas es interrumpida por la llegada de otro turbio personaje, propietario de un salón de baile, el cual, seducido por la virginal belleza de la muchacha, compra al marido el derecho de convertirla en una de las bailarinas de su bar. Dicho y hecho: la chica ingresa en el bar, donde por un largo tiempo (!) se mantiene pura; hasta que la presencia de otro mal personaje, que gana a la muchacha a la ruleta contra una suma de dinero, decide la catástrofe. El nuevo propietario de la chica quiere llevarla; ella resiste, muere, implora la compasión del pianista, que es un buen muchacho, viciado por el alcohol, y el que le desliza un revólver. Pero el comprador ha logrado arrastrar a su presa por la escalera; nueva lucha en el corredor de altos, que concluye con la caída y la muerte del comprador. El dueño del bar sube enfurecido a maltratar a la muchacha, cuando ésta, enloquecida de miedo, hace fuego y hiere a su perseguidor.

Y en este momento, ante el terror del miserable y de todos los parroquianos dominados por el revólver que aún mantiene apuntando, la muchacha, esclavizada hasta entonces por el miedo, se da cuenta de que el valor consiste en tener una pistola en la mano y la cobardía en no tenerla. He aquí explicados el título y las dos conceptuosas leyendas iniciales. Parecería, sin embargo, qué título y leyendas planeaban la

reconquista de valores morales, por medios también morales: voluntad, personalidad, querer, y otras virtudes subrayadas. No hay nada de esto, sino lo que es sumamente raro no hubiera aprendido desde la cuna una chica nacida en aquel rudo medio: que una mujer armada se impone a cualquier hombre sin armas. Más el drama continúa, y en el resto de él la muchacha se retira del bar a vivir como buenos amigos, aunque se aman, con el pianista arrancado al alcohol que lo dominaba; la muchacha propone su propio sacrificio al dueño del bar para adquirir un atelaje de trineo; obtiene el trineo sin sacrificarse, y lo entrega al pianista, quien va a alejarse de aquel ingrato país, cuando a la puerta de la choza encuentran el cadáver del marido. Y como el marido era el obstáculo para que la muchacha no entregará su corazón a su amado, puede ahora hacerlo sin desdoro. Es lo que hace, la joven casada —virgen— y viuda, y el telón cae.

* * * * *

La señorita Dalton no tiene suerte con sus directores. Rara vez está en papel, a pesar de que su belleza total —y la muy característica de sus ojos— evitan que la imaginación se aparte un instante de su figura. Pero queremos creer que no todos los espectadores son hombres. Y aún nosotros observamos esto: que desde Rosa de fuego y El diez de diamante, son contadísimas las cintas adaptadas al temperamento de miss Dalton. Es voz sonada que la artista decae. ¿No decaerá, mejor, el tino de sus directores? ¿Por qué y cómo una actriz en pleno vigor va a constituir un fracaso constante, cuando Rosa de fuego tiene apenas dos años, y la señorita Dalton sólo dos años más de edad? Rosa de fuego debió servir de troquel a los directores de Dorothy, en sus films sucesivos.

La señorita Dalton pide pasión, juego abierto de contrastes, no insinuado, sino marcado violentamente. ¿Qué se le da en cambio? Los mismos asuntos y los mismos papeles, relativamente, que han desviado a tantas otras estrellas, transmutando la serena naturalidad de Walsh en febril gesticulación, y la discreción elegante de Wallace Reid, en lamidas tonterías para chicas de catorce años o señoritas de cuarenta.

Pero hemos de volver otra vez sobre esta aparente agonía de las estrellas

cinematográficas.

El Precio De Su Boda

El Precio De Su Boda por Elsie Fergusson. —Desde una buena semana atrás, los cines ya ponían toda su fuerza de reclame al servicio de este film. Y, en efecto, nada más justo, dada la cumbre de arte que representa esta actriz. Con Gladys Brockwell y Dorothy Phillips, Elsie Fergusson completa el luminoso triángulo del arte mudo. No tiene Elsie el temperamento dramático de aquellas dos apasionadas estrellas, ni su Nora, por lo tanto, de Casa de muñeca, tiene el valer de la misma Nora de la Phillips.

Pero cuando lo que se pide es mesura, placidez o sufrimiento sin gran reacción, entonces Elsie Fergusson no tiene rival.

Ahora bien: ¿Hemos podido hallar en El precio de su boda la rica emoción de arte que nos proporcionó en Los ojos del alma la admirable Elsie? No, simplemente. Ella, la Fergusson, es la misma, y los mismos son los resortes de su expresión; lo que falta es el motivo real, el pretexto plausible, la razón artística de esos resortes. Porque parecería innecesario hacer notar que por adorable que sea la tristeza de una estrella, su bello triste rostro no nos produce la menor emoción si el drama representado no nos emociona tampoco. Es, pues, la historia de siempre: las obras de arte lucen a sus intérpretes, pero los intérpretes, por admirables que sean, nada tienen que hacer ni en nada pueden emocionar cuando les falta precisamente un motivo de emoción. De aquí que, a pesar de la presencia de Elsie, El precio de su boda pase al montón de cintas de segundo orden con artistas de primera, que nos vienen abrumando. No es mucho, sin embargo, lo que falta a este film para ser una obra de arte. Es muy poco, si se quiere: un simple pretexto plausible para que una mujer enamorada dude de la honradez bien probada de su marido. En El precio de su boda bastan dos palabras de un casi extraño para que dicha mujer caiga en tal abismo; y al espectador le son suficientes dos segundos para ver desvanecerse las ilusiones que se había formado sobre el carácter de la protagonista. Triste cosa, y de la que no se vuelve más en el resto del film.

El Sendero de la Selva, por William Farnum. —Para hacer fortuna y

conquistar con ella la mano de su acaudalada novia, Morgan (W. Farnum) va a cazar tigres al África (tal vez el único que queda en ese continente). Costea la expedición un rival de Morgan, mal sujeto, quien da al cazador dos guías hechura suya, cuya misión es eliminar a Morgan en las selvas africanas. Pero Morgan escapa a sus asechanzas, y, después de mil peripecias en el corazón de las selvas, donde es convertido en semidiós, regresa a su país; y tras nuevas aventuras, en las que esta vez se transforma en profeta ocultista, obtiene por fin la mano de su amada junto con su corazón, que estaba en peligro.

El film, cuyo escueto resumen antecede, pertenece al género de cintas decorativas, con base de melodrama y escenario exótico. Bello género, sin duda, cuando el espectador es bastante discreto como para no pedir más que lo que ve. El principio de la cinta, y aún su primera mitad, prometen, sin embargo, más de lo que nos ofrece luego. Las escenas de bosque —el bosque mismo— tienen un marcado sabor a paisajes de las Antillas. Y sin que esto constituya un reproche, cierta serpiente africana que aparece entre las sábanas del catre de campaña de Morgan, es una palo de lanza, víbora abundantísima en las Antillas, ni más ni menos nuestro yarará. Las dos observaciones apuntadas no tienen valor ninguno, claro está; pero cuando estamos acostumbrados a creer y repetir que una de las glorias del film norteamericano es la perfección del ambiente, aún dos pequeñas fallas como éstas hacen daño.

Como actuación, la de Farnum es buena, forzosamente buena, en un actor de su fuerza y su vasta experiencia del film; no así la de la Ana Luther, actriz de poco realce en situaciones dramáticas. Y, sin embargo, esta hermosa muchacha, nacida para reír, nos ha dado la más fuerte impresión de terror que recordemos, y en un solo grito: el grito al volver en sí y hallar a su lado a La Fiera, en la cinta del mismo nombre.

Las Cintas En Serie

No escapa a nadie que el motivo de diluir en muchos actos un largo drama cinematográfico —como si dijéramos los capítulos de un folletín— es sencillamente asegurar un público sostenido, gracias al interés encadenado de dichas series. Pero he aquí que los complicados novelones del principio, casi siempre policiales, concluyeron por cansar: el público en general, cada vez más educado en sentimientos de arte, no se satisfacía más con intrigas e incidentes a cual más descabellado. Buscaba, en una palabra, la vida del drama y no su representación escueta. Las empresas cinematográficas lo comprendieron muy pronto, y el resultado ha sido el siguiente: que los desacreditados films en serie son, hoy por hoy, muy superiores a la gran mayoría de las cintas llamadas serias. ¿En qué reside esta superioridad? En lo que acabamos de anotar más arriba: en la vida de los personajes, de su carácter, de su acción. No importa que la cinta en serie sea pobre en intriga e incidentes; la cuestión es que tales incidentes estén rigurosamente desarrollados, aún excesivamente desarrollados.

Acechando, persiguiendo, devorando kilómetros a toda carrera durante un cuarto de hora o en el acto entero, el paisaje, los personajes y el drama cobran una vida que inútilmente buscaríamos en muchos estrenos retumbantes. Puede haber en dichas series exceso y repetición de movimientos, sin contar los gruesos efectos. Pero así y todo, se encuentra en ellas una cosa que se va perdiendo: la energía del tipo y de la acción. Añádase ahora la presencia de reales estrellas en las cintas en serie de hoy —tal Priscilla Dean, para no recordar sino a esta personalísima artista— y veremos cuán lejos estamos del principio.

El film en serie es un hallazgo cinematográfico, del que no se ha sacado todavía sino un mísero partido. En poder de un Dumas de la película —que no ha surgido aún— y de actores de primera, tal folletín cinematográfico abrazaría a la sala en un verdadero soplo épico de acción que, dicho sea entre paréntesis, se suele sentir ahora mismo en ciertos episodios.

Los Títulos de las Cintas. —Es poco común que la traducción española de los títulos se ajuste al texto inglés. Casi siempre el título español es más llamativo, más dramático, más anunciador, en fin. La causa la ignoramos; a no ser ella el convencimiento, en las casas del ramo, de que nuestro público necesita sal gruesa para que despierte su interés. Pero no siempre gana la traducción española en promesas melodramáticas. Véase, si no, unos cuantos títulos de cintas estrenadas el último mes y a estrenarse en estos días. Los primeros corresponden al texto inglés, los segundos a su traducción literal, y al título con que se nos ofrecen, los terceros.

Molly entangled. Molly enredada. En artículo de muerte —The protector. El protector. La convicta 777 —Don't change you husband. No cambie su marido. A los hombres —Pan. Pan. Los ojos de la inocencia —Hands up. Manos arriba. El pacto de tres —The long arm of Mannister. El largo brazo de Mannister. El moderno Montecristo —Dakota Dan. Daniel Dakota —El convertido.

Como se ve, predomina el elemento sentimental en los nuevos títulos: Los ojos de la inocencia, etc. No nos explicamos en cambio, ni aún desde el punto de vista cursi que nos atribuyen los traductores, el porqué de los tres últimos títulos españoles, siendo así que la versión literal del inglés es bastante más enérgica —y llamativa, por lo tanto.— Sería de desear un poco de discreción en todo esto, siquiera por el buen gusto.

El Drama Científico. —No sabemos a ciencia cierta qué nos ofrecerá la Paramount con su expedición al África Oriental, que ha confiado al doctor Vandenberg, misionero y hombre de ciencia que lleva nueve años en Uganda.

En el escueto programa que llega a nuestras manos, se habla de films de etnología y antropología, en cooperación con el Museo norteamericano de Historia Natural. Pero no es fácil que una empresa de divulgación artística —como la Paramount y similares— no sueñe también con aprovechar el riquísimo material de las selvas africanas. El territorio de Uganda, sabido es, es la más poderosa reserva de animales salvajes con que cuenta hoy el África europea. Podremos tener, pues, el film de divulgación de historia natural, cuya necesidad se vuelve urgente, si recordamos las muy malas ilustraciones de los libros de texto. Ver pasar delante de nuestros ojos una cinta estrictamente científica, es ya algo muy superior a la lectura del mismo fenómeno, que hemos visto animarse en la pantalla. Pero si esos mismos fenómenos —vida palpitante de historia natural— están

ingeniosamente incluídos en una cinta de arte, habremos conseguido, sobre todo para los chicos, un desiderátum en pedagogía: instruir de paso, sin solicitar ferozmente la atención sobre un punto.

Esperemos, pues, la labor de dos años de la Paramount .

El Dios Pagano

El Dios Pagano. H. R. Warner. —Prima hermana de las cintas de ambiente similar —India y China— que ha interpretado en los últimos tiempos Warner, el film del título no agrega nuevos quilates a la corona de este excelente actor, que merece dos líneas.

Si no nos es infiel el recuerdo, Una jugada de bolsa es la primera cinta que nos llegó de Warner. El film era bueno; pero la revelación de este actor era también muy hermosa. Pertenecía la naciente estrella a los intérpretes natos, digámoslo así, para diferenciarlos de aquéllos que han aprendido por fin a expresar una emoción o un pensamiento, a la larga de infinitos años de escena. La única tarea encomendada a Warner era la de ser tal cual es. Y como dicho actor tiene la admirable facultad de traspasar a sus ojos lo que siente en su alma, dicho está que, sin esfuerzo ni aprendizaje alguno, la tarea le resultaba sencillísima. A este respecto cabe recordar una anécdota.

Griffith y las Miradas Expresivas. —Cuéntase que en uno de sus viajes a París, Griffith tropezó en la Plaza de la Ópera con una joven cuya mirada dio de pleno en los ojos del director. Griffith sufrió una sacudida y quedó tan deslumbrado por la intensidad de expresión de aquella mirada, que corrió tras la joven.

—¡Por favor, Mr. Griffith! —lo contuvieron sus acompañantes franceses— ¿Qué pretende?

—¿Lo que pretendo? —respondió el director— Pues contratarla enseguida. La expresión de sus ojos vale cien mil dólares en el primer film.

Y cuentan que costó gran trabajo disuadir a Griffith de su intempestivo empeño.

Esta es la anécdota. Pues bien: Griffith tenía una y mil veces razón. Ignoramos si la joven era bella o era elegante, lo que no hace al caso. Lo que importa, a los efectos cinematográficos, es que la transeúnte fuera

naturalmente expresiva: sin buscarlo y sin preparación previa. El estudio, la cultura artística y demás excitantes de la expresión hacen el resto; pero la fuerza primera e insustituible del actor del film estriba en esa intención de la mirada, característica de las personas que hablan con los ojos. Ahora bien, una persona que habla con los ojos puede no ser inteligente ni aún sentimental; aquél es un simple don con el que se nace. De todos modos, con la sola virtud de su expresión, será un excelente actor. Pero si dicha persona ha hecho trabajar razonablemente a su pensamiento, y su corazón no es de roca, podemos estar seguros de que hará un brillante papel en el film; vale decir, de estrella.

¿Vio Griffith en la joven de la Plaza de la Ópera algo más que la simple intensidad de su mirada? Es más que seguro. Raramente a los corazones y cerebros duros corresponden esos ojos que hablan. Y Griffith tiene demasiados años y sobrada cultura para equivocarse diametralmente. La joven entrevista un segundo, pues, llevaba en su mirada el temblor de una estrella, y a esta misma hora el afamado director —y nosotros— lloramos el profundo encanto que pudo haber sido, y que nos negó la desconocida de París.

Entre tanto, empresarios y directores de escena siguen buscando por la calle, los salones y el campo, tipos de rasgos y expresión característicos que tendrán cabida en una u otra cinta. Las academias para la enseñanza del arte, en furiosa boga no ha mucho, parecen concretarse hoy día a una sola cosa: a hacer perder el pudor de la fisonomía ante el objetivo. Cuando el aspirante a estrella llega a no ver más al fotógrafo, en razón del hábito, puede entonces dar a su expresión toda la naturalidad indispensable y de que sea capaz. Y si en este estado, sus ojos, en vez de espejo del alma, no son más que un muro vacío, cuanto pretenda sugerir el cómico con gesticulación de teatro, es tiempo perdido.

Los Papeles Dobles. —Es un hecho consentido que las mujeres lucen muchísimo más que los hombres en los papeles dobles. Recordemos, frescos aún, los de Mary Pickford en Stella Maris. El efecto obtenido por la hermosa rubia es prodigioso. Tan desfigurada, tan otra nos resulta la actriz, que a no advertírnoslo la leyenda, titubearíamos mucho antes de jurar que aquella ruin muchachita es Mary.

Veamos de qué recursos se ha valido la actriz para dicha transformación. Son muy sencillos: Una pincelada de blanco en los labios, para borrarlos y dejar un simple tajo en vez de boca; idéntico blanco en las pestañas y las

cejas; un constante tic que recoge un extremo de la boca, y nada más. No hay más, ni ningún otro toque artificial. ¿Pero esto sólo basta? No; hay un pequeño detalle de refuerzo: el cabello. En vez de sus famosos bucles de oro, Mary se ha tendido el pelo hacia atrás; tan liso y tan tirante, que la cabeza queda al desnudo, diremos, con su conformación típica y sus defectos. Y el cambio operado es abrumador, en esta Mary Pickford al natural. Vale decir: es la misma Mary, sin sus bucles de oro, que eran lo artificial.

Juego de palabras parecería todo lo anterior, si no recordáramos la frase de una señora, a quien se elogiaba la hermosura de una joven próxima a ella: —Para juzgar de esa cabeza —dijo la dama— tendríamos que verla saliendo del baño».

Pero con bucles o sin ellos, queda algo más a la divina Mary, sin mención especial de sus ojos. Lo que no obsta para que algunos papeles dobles operados por hombres —Roy Stewart, particularmente— sean mucho más difíciles, por deber recurrir el actor a simples juegos de expresión —desfiguración interna, podríamos decir— ya que ni los labios, ni los ojos ni el cabello de un varón soportan cambios radicales.

William S. Stowell

A consecuencia de un desastre ferroviario, en el centro de África, ha fallecido este as cinematográfico, cuya larga y brillante actuación al lado de Dorothy Phillips, concluye con este acontecimiento.

Se conocen aún pocos detalles del siniestro; sólo se sabe en concreto que el tren chocó con un carro cruzado en la vía, y que Stowell permaneció veinticuatro horas en el lugar, sin asistencia alguna. Cuando fue recogido vivía aún; pero ya era tarde para salvarlo.

Así, pues, de trágica manera, en pleno corazón de África, como en un film cualquiera de espectáculo, se acaba realmente la vida de un actor que la ha expuesto cien veces y la ha perdido en una ocasión, en la pantalla.

Ciertamente, durante las interminables veinticuatro horas en que él ha sentido morir poco a poco, no es fácil que Stowell haya recordado una tan nimia cosa como el final de una cinta suya en que él pierde la vida. Pero a nosotros, que del actor no conocíamos sino su actuación dramática, su agonía, su cierre final de ojos de verdad, nos traen vivamente a la memoria *La gran pasión* (su mejor film), en que ya lo hemos visto morir. Ya hemos visto su facies atónita y desencajada por el shock; su boca entreabierta, y su vida escapándose de entre los brazos de Dorothy Phillips. Y la impresión revive ante el fúnebre episodio de ahora, saboreado de antemano.

Otra vez, hace años, sentimos semejante emoción ante la figura de Scott, en un film antártico. Scott había muerto ya, y allí estaba sin embargo ante nuestros ojos, en la pantalla, lleno de vida. Estas alucinaciones fotográficas, estos espectros científicos tocan cuerdas muy hondas; y si la personalidad del héroe que fue Scott explica nuestra angustia al verlo resurgir de la tumba, no es menos cierto que un gran intérprete, al poner a nuestro alcance su total vida dramática, queda unido con nosotros por situaciones, gestos y detalles difíciles de olvidar. Tal el caso de este actor, cuya agonía hemos visto, seguido y pregustado dos años antes de desarrollarse punto por punto y a orillas de un gran río africano, en el film

decisivo y final de la vida de William S. Stowell.

Su Majestad la Juventud. Madge Kennedy y Tom Moore. —Aunque de reciente estreno, suponemos que este film lleva algunos años de hecho, por el estilo de la obra, muy en boga en 1917. Se trata de una comedia ligera, construida para el lucimiento de los actores centrales, lo que se realiza sin dificultad y sin mayor interés.

Entre Bambalinas. Anita Stewart. —La señorita Stewart lleva ya muchos años de cine, y por casualidad resiste a la depreciación tan común en los artistas del film. Las estrellas cinematográficas son extraordinariamente fugaces. Puédense contar con los dedos las que en pos de cinco años de pantalla brillan aún con luz propia. ¿Por qué? ¿Por inverosímil decaimiento en tan breve plazo, o por inconstancia del público? No; sencillamente por falta de adaptación a nuevos conceptos del arte cinematográfico. Lo que hace tan sólo tres años deslumbraba, hoy nos resulta frío; la gesticulación teatral de los comienzos, sólo sería hoy soportada por espectadores muy noveles; lo artificioso que el teatro y sus artistas vistos a la distancia nos legaran, ha concluido por despertar una hambre insaciable de naturalidad, que los viejos actores de comprensión limitada no se hallan en estado de calmar. Las señoras Theda Bara y Valeska Surrat son ejemplo flagrante.

Por dicha para Anita Stewart, ella tuvo desde un principio la sencillez de recursos requerida en un arte donde toda mímica exagerada golpea literalmente los ojos, y por esto la judaica personita, tras un largo eclipse en la pantalla, ha vuelto a centellear últimamente en Romance de media noche, un excelente film. No podríamos decir lo mismo del que encabeza estas líneas.

El Caso Luisa Huff. —Esta estrella ha estrenado en los días anteriores una cinta titulada Nieve y Fuego, que sin ser un film extraordinario, merece recordarse. Hay en él un tipo de viejo brutal, maravillosamente caracterizado por Teodoro Roberts, actor bueno entre los buenos. Refuerza el éxito de la cinta la actuación de diversos actores en papeles secundarios, todos en justo tono. La única figura débil, débil hasta el desvanecimiento, es la central, que interpreta la estrella Luisa Huff. Confesamos haber meditado, más de lo que acaso merezca el punto,

sobre las virtudes artísticas de la señorita Huff. Hemos seguido a su persona y su juego en diversos films, punto por punto, sin otro resultado que la confesión primera: ¿qué circunstancias de un arte que no vemos, o de una combinación que vemos menos aún, han hecho una estrella de la señorita Huff? Es este uno de los innumerables problemas del cine cuya solución —pues nos declaramos incapaces de ella— dejamos al lector.

El Cine En La Escuela

Por raro que parezca, la semana última no ha registrado un solo estreno. Las casas exhibidoras retienen para el próximo otoño las cintas de última data, lo que nos promete una temporada feliz. Por otro lado, parece ser que existen dificultades entre las casas alquiladoras y los salones, tirantez de relaciones a que no sería ajena la escasez actual de estrenos. Pero no siendo de nuestra incumbencia estos conflictos de pantalla adentro, constatamos el lamentable periodo cinematográfico por que estamos pasando, que es lo que nos interesa en verdad.

El Cine en la Escuela. Sus Apologistas. —Cuando Pablo Deschanel, presidente actual de Francia, presidió en 1914 el banquete de la Cámara Sindical del Cine, dijo entre otras cosas:

—Ustedes pueden ser útiles auxiliares de nuestra gran literatura, y también poderosos propagandistas de nuestra magnífica historia. ¿Qué servicios no prestan ustedes ya, por ejemplo, a la biología y la medicina? Hay dominios que no pertenecen sino a ustedes: la ciencia, la vida de las plantas, de los animales, de los hombres; y luego la naturaleza, el paisaje, el viaje.

Quien decía estas palabras no es, como se ve, un desconocido. Pero será el caso de preguntar: ¿Recordará el flamante presidente, su participación activa en las cosas del film, momentos antes de la guerra? ¿Le quedará un resto de entusiasmo por la misión pedagógica del cine, el estrictamente necesario para sustituir con él el fárrago de inútiles libros escolares, ahora que una sola plumada suya es omnipotente? ¡Ojalá! Acaso, por lo menos, el señor Deschanel recuerde que en el mismo año 1914, y presidiendo él la Cámara de Diputados, oyó al representante Doussaud abogar por el cine en una sesión:

—La instrucción por los ojos y el cinematógrafo escolar funcionan en otros países. Este método ha dado excelentes resultados. ¿No podría adaptárselo en las escuelas rurales y consagrarle una parte de los gastos absorbidos por la papelería impresa?

A lo cual el señor René Viviani, hoy diputado y entonces ministro de Instrucción Pública, respondió vivamente:

—He aquí una feliz sugestión para el porvenir.

No faltan, como se ve —por lo menos en Francia— personajes de primera talla que han puesto el dedo en la llaga pedagógica: descripción por los libros de lo que podemos ver directamente por los ojos. Agreguemos aún las palabras de Emilio Bergerat, bien que sobre otro aspecto del film.

—La imagen es esencialmente pedagógica. La vieja linterna mágica de nuestros padres la contenía en germen y en principio. Desarrollada por la acción de las cintas, la imagen coloreada sería más eficaz que todas las lecciones y conferencias, ya sea sobre historia, ya sobre geografía, o ya aún para la instrucción literaria y artística de los escolares.

En fin, se trata de un concurso siempre creciente de fuerzas para luchar por una tan evidente y sencilla cosa como es hacer ver al alumno lo que nos empeñamos, desde que el mundo es mundo, en imaginarlo por la lectura.

Mientras el movimiento de una acción no estuvo al alcance nuestro, nada más legítimo que describir con la pluma esa acción al escolar, quien llegaba a figurarse bien que mal lo que era y cómo funcionaba un obraje de madera, una mina de metales, una explotación de petróleo, un frigorífico —para no citar sino cuatro de nuestras grandes industrias. Pero, ¿cuántos pequeños argentinos que han leído atentamente su libro de texto, saben en verdad cómo funciona una sierra, o un alambre-carril, o una perforadora, o una cámara frigorífica? No sería prudente averiguarlo, ni haberlo inquirido tampoco hasta hace algunos años, cuando no nos era dado transportar la escuela entera a ver directamente. Pero hoy el caso es distinto, desde que la linterna y la pantalla nos permiten llevar literalmente al más pobre salón de la más oculta escuela, el desarrollo total de una industria que es la riqueza mentada y sonada de un país, y que sin embargo no conocemos. ¿Cuando no hace muchos años aún, se crearon los carteles murales en las escuelas elementales, y los gabinetes de física y química en los colegios secundarios, dicha innovación, que permitía al alumno ver lo que el libro le explicaba —¡y cómo!— pareció un inmenso paso adelante —y lo era. Pues bien: hoy, al no difundir en escuelas y colegios el film científico en todos sus ramos, y de inmediato, deshacemos ese paso; damos un paso atrás, porque no hay libro de texto, no hay

enseñanza de profesor que valga, para el millón de cosas que es necesario ver para bien comprender, lo que un modestísimo y silencioso film, que es el reflejo vivo de las acciones del hombre.

* * * * *

Finalicemos con una observación que, no por estar en boca de todos, pierde su trascendencia: ¿Cuántos años de lectura heterogénea y amplísima hubiera necesitado el chico escolar para adquirir el cúmulo de conocimientos que de la vida norteamericana le han dado las modestas cintas de su barrio? Costumbres, hábitos, vida industrial, trabajos de campo: todos los resortes de la lucha por la vida en un país a mil leguas del nuestro, los conocen nuestros amiguitos del cine. Difícilmente errarán al describirnos una tala de árboles en el Canadá, una explotación minera en el Wyoming o una factoría peletera en Alaska. El nombre de estados, pueblos y ríos del lejano oeste son de su léxico habitual, fenómeno de memoria que ya se observó durante la gran guerra, respecto de regiones de Rusia y Austria, totalmente ignoradas por nosotros. Sirva, por lo menos, esta bizarra comparación, para poner en manifiesto la sacudida de interés geográfico-social sufrida por grandes y chicos ante una simple forma de arte popular.

El Porvenir Del Cine

El Porvenir del Cine. —¿Melodrama? —¿Aventuras de Viaje? —¿Piezas Sociales? —En el número anterior hicimos un esfuerzo en pro de la instrucción por medio del cine, bajo el patronato de tres altas personalidades de Francia: Deschanel, Viviani y Bérgerat. Hoy dejaremos la palabra al señor Diamant-Berger, intelectual que ha estudiado detenidamente el cinematógrafo en todas sus manifestaciones.

El cine —dice Diamant-Berger— consume toda clase de films. Los géneros están groseramente delimitados; es menester confesar que el comercio de las cintas no tiene gran diferencia con el de los almacenes o de las tiendas. Reglas un poco infantiles separan los géneros, limitan su extensión, y se ha anotado ya que la mayoría de los grandes éxitos son una prueba de la inestabilidad de las clasificaciones actuales. Los géneros más separados en apariencia, se confunden. El melodrama y la grotesca pochade están íntimamente mezclados en una misma cinta.

El Drama, Convertido en Melodrama. —En cuanto al drama, el revólver suele jugar en él un papel de ridícula importancia. Sangre, asesinato, violencia, acción frenética, anormal, inverosímil: he aquí lo que se nos ofrece comúnmente. El uso del revólver no es tan frecuente en la vida, y él constituye el desenlace arbitrario —trivial ya por su repetición— de la mayor parte de los dramas.

La Comedia. —El abuso del drama violento y de las situaciones cómicas, más violentas aún, nos han privado de la verdadera comedia, salvo honrosas excepciones. El porvenir nos reserva a este respecto una justa revancha. Hoy mismo, tenemos autores y actores que pueden dedicarse a asuntos más dignos de ellos que las chanzas groseras que forman su repertorio habitual.

El Caso Carlitos Chaplin. —El género de gracia del cual Chaplin nos ha dado admirables films, está muy lejos de ser desdeñable. Tales cintas encierran acrobacias sorprendentes y oposiciones de situación realmente cómicas. Dan prueba de un feliz sentimiento de lo burlesco, y a menudo,

sobre todo en Chaplin, de un encanto particularmente poético. Tales comedias denotan una observación profunda, y su aspecto cómico proviene, la mayor parte de las veces, de esta misma observación. No suele haber asunto: él no es más que un pretexto, del que nos olvidamos en seguida. Carlos Chaplin, que es el más grande artista cinematográfico de nuestros días, ha llevado este género casi a la perfección. Es el único actor del ramo en quien hallamos realmente psicología y observación. Sus imitadores se contentan con sus payasadas y acrobacias, lo que en Chaplin es totalmente accesorio.

Las Obras de Magia. —El cine, desde hace unos años, ha desplazado del teatro lo que éste no podía retener más por razones evidentes: las féeries, las obras de viaje y de aventuras. Por lo que respecta a la féerie en particular, es digno de notarse que este género, destinado al parecer al más grande éxito desde el principio, ha caído en rápido desfavor. La explicación es ésta: la ingenuidad, la emoción ante lo mágico no son sentidas de igual modo por las diferentes razas, ni aún países; y de aquí que las sorpresas mágicas que encantan a un chico anglo-sajón, dejan frío a un pequeño latino. Sería pues necesario hacer cintas de hadas para cada país, lo que las empresas no están en condiciones de efectuar.

El Drama Cinematográfico, Tal Como Debe Ser. —Este género busca aún su verdadera fórmula, tanto para la interpretación como para el asunto y la dirección de escena. Se encontrará, sin embargo; y veremos formarse escuelas, tal como en la novela y el teatro. Se creará un cine especial que dejará de lado las formas un tanto infantiles impuestas hasta hoy por el terror de las empresas a contrariar el gusto del grueso público, pues creen conquistarlo respetando beatamente todas sus convicciones y sentimientos. Pero quiéranlo o no las empresas, ha llegado el día de que la libertad de pensar y el ansia de cultura artística se impongan también en el cine. La modicidad del precio de entrada es lo que ha asegurado la clientela de las familias, y con éstas una cierta reserva en la lucha de ideas. Ahora bien, la gran clientela no puede dominar las grandes preocupaciones de arte. Es menester llegar con el cine a donde se ha llegado con el teatro. Los salones, entonces, se dividirán la clientela y se especializarán. Nada impide al cine estudiar los problemas sociales, tanto económicos como artísticos y morales. El film tiene tales poderosos y personales medios de exponer y comentar un pensamiento, que no puede desinteresarse más de aquel campo de actividad. El cine siente hoy hambre de dignidad. Las más delicadas ideas, las más osadas, las más

locas quimeras, los más violentos problemas deben trasladarse a la pantalla como al teatro y al libro.

Es inverosímil que los directores de escena continúen improvisando o retocando los films. Hasta hoy han tenido plena libertad para hacerlo: el resultado lo hemos visto en el total mediocre de las cintas. Se necesitan asuntos exclusivamente cinematográficos; la adaptación de novelas y obras de teatro no es más que un tapafaltas. Para escribir un asunto de film es menester ser escritor. Es tener en muy poco este nuevo arte el creer que un portero o un tramoyista de studio son capaces de encontrar un asunto real, de descubrir una acción, de hallar situaciones, escudriñar la psicología de los personajes, escribir las leyendas, crear, en fin, el ambiente de la pieza por la elección sutil de detalles característicos.

La Poesía en la Pantalla. —«Los poetas —dijo un día Edmundo Rostand— han nacido para el cine.» Difícilmente se podrá hallar una autoridad más à propos para los salones en que las familias forman el 80% de la clientela habitual, que la del ilustre autor de «Cyrano de Bergerac».

Donde La Fuerza Es Ley

Donde la Fuerza es Ley. Jack Richardson. —Este film nos venía siendo anunciado desde hace tiempo, y aunque su título nos adelantara el ambiente de la pieza, pues no podía tratarse sino de los territorios de Estados Unidos, teníamos una cierta esperanza de ver algo nuevo. Ahora bien, para dar una nota original en un tema poco menos que gastado, se requiere una singular potencia de drama, ya que el ambiente y sus tipos no nos reservan casi sorpresa alguna. Donde la fuerza es ley no es ni mejor ni peor que la mayoría de las cintas congéneres, en cuanto al drama en sí. Resulta en cambio bastante buena, gracias a la dirección de escena. Ignoramos en un todo quién sea su director; pero tiene muy agudo el sentido de la emoción cinematográfica. Un ejemplo, tomado de la misma cinta: Una cuadrilla de forajidos sitia una casa de campo a bala limpia, y está a punto de asaltarla. Un director vulgar se contentaría con mostrarnos la situación de los bandidos y la de los que defienden la casa en su interior. Como mucho, alternaría la visión de uno y otro bando en rápidos y sucesivos pantallazos —procedimiento de técnica tan grato a los norteamericanos. El resultado es siempre bueno, a juzgar por la tensión nerviosa en que nos pone dicho juego. Pero si el director de escena nos desintegra un instante —el que precede y decide el asalto— la cuadrilla total de bandidos, proyectándolos uno tras otro en la pantalla con sus gestos y charlas rapidísimas, la tensión nerviosa llega al máximo.

Tal instinto para graduar y reforzar los efectos en un momento dado constituye la esencia misma de la ciencia escénica, ni más ni menos que la de un escritor, músico o artista cualquiera. Jack Richardson, protagonista muy relativo de Donde la fuerza es ley, secunda amablemente el brío de su director.

Ramas Viejas, Nidos Nuevos. Vivian Martin. —La pequeña Martin tiene poca suerte, desde un largo tiempo a esta parte, en los films que le dedica su empresa. Salvo excepción, sus cintas tienen muy pequeñas variantes. El ambiente es casi siempre el mismo, e ídem los tipos, desde que fuera de ella no hay personaje que adquiera un poco de relieve. ¿Hasta cuándo

la delgada rubia nos va a entretener con sus papeles de ingenua lugareña que, trasladada a la ciudad, salva todas las situaciones con su eterna ingenuidad un tantito bobalicona? Es posible que la cara de la señorita Vivian sea de por sí ingenua; pero a ciencia cierta su espíritu está a mil leguas de tal infantilidad. Y de aquí que las cintas en que la pequeña Martin puede desarrollar toda la picardía y travesura de que está copiosamente dotada, sean un constante halago para los ojos. Lo que no acontece con Ramas viejas, nidos nuevos. Por otro lado, la actuación de Harrison Ford en dicho film merece un ligero comentario.

El Caso Harrison Ford. —Si mal no recordamos, este actor debutó en la pantalla con Zulema la Hechicera, a mediados de 1917. Fué por lo menos dicha cinta la que nos mostró todo lo de que era capaz la nueva estrella: sobriedad pasmosa, naturalidad sobre toda ponderación, y una inteligencia comprensiva totalmente fuera de lo común. Recordemos un simple pasaje de dicha cinta: Un hombre sabe que va a morir tal día y a tal hora justa. Llegado el momento, el hombre se pone a mirar el reloj cuando falta un minuto. Y durante ese minuto, y conforme con el paso de los segundos se va acercando el segundo final, el rostro del hombre se va transformando. No insistamos más. Un actor mediano puede traspasar esa atroz lucha a su semblante un momento; pero para sentir e ir acumulando muerte en la expresión un minuto entero, se necesita un actor de inteligencia dramática sobreaguda. Harrison Ford interpretaba a dicho personaje.

Pues bien; y en concordancia con lo que ha pasado con Wallace Reid, con Walsh y con tantos otros, Harrison Ford desapareció de la escena puramente dramática. Desapareció total y absolutamente, por obra y gracia de esa nefasta sombra que pesa sobre la visión artística de las gentes directrices del film. Como Wallace Reid con su elegante sobriedad, y Walsh con su naturalidad de fuerte y buen muchacho, Harrison Ford fué destinado a la comedia y a la farsa, precisamente para lo que menos servía. Un día de estos asistiremos a una comedia para salones caros, con Walthall y Hart haciendo payasadas.

¿Pero por qué —preguntamos— esta desorientación de las empresas, flagrante hasta la ridiculez? ¿No es posible, aún en el film, dedicar a los hombres a su verdadero teatro de acción? ¿Solicitan los públicos en realidad esta tendencia imperante a hallar diversión exclusivamente en la risa? ¿Cómo explicar entonces que los grandes éxitos del cine —y del arte en general desde que el mundo es mundo— sean las obras dramáticas?

El público es y ha sido siempre el mismo: más sensible a la emoción dramática (baja o alta; lo mismo da) que a las chacotas escritas o representadas. ¿Por qué, pues, esta simple incomprensión financiera, que pone el grito en el cielo cuando se trata de un Harrison Ford?

No sabemos qué nos reserva el destino a este respecto; pero de carnaval psicológico en la distribución de intérpretes, tenemos ya un calendario.

En El País De Los Nieves

En el País de las Nieves. Tom Mix. —Conforme con el sistema de buscar nuevos escenarios, que nos ha valido de parte de las casas filmadoras una serie de cintas exóticas y superexóticas (para hablar lenguaje del film), la empresa Fox ha transportado a Tom Mix, con su caballo y todo, a la región de la nieve. La cinta en cuestión es bastante pasable, no obstante el poco tino de que hace gala «Fox-film» al arrancar de su ambiente característico, —desierto subtropical, de clima ardiente y tipos nerviosos y ágiles— a actores que como Tom Mix, se hallan como el pez en el agua en tal eléctrica atmósfera. El frío y su blanca llanura, y la pesadez de movimientos que le es particular, puede convenir a un Hart, por ejemplo, a los tipos que roen sus ideas y sus ademanes. Pero Mix es una ardilla tropical que no sabe qué hacer con su caballo hundido hasta los ijares en la nieve; y conjuntamente con esto, uno de los mejores intérpretes con que cuenta hoy el cine. Es de temer que la casa Fox no se haya concretado a una sola película glacial con su legendario cowboy. Pero cuando éste retorne a su Tejas o Arizona, volveremos a gustar nuevas aventuras del gallardo mozo, para quien la «Fox-film» suele guardar sus mejores asuntos.

El Esposo de Billie Burke y las Bellezas Internacionales. —El señor Jiegfeld, conocidísimo millonario y perito en bellezas de «music-hall», opina que en Estados Unidos se ven más tipos de mujeres hermosas que en región alguna del mundo, por la diversidad y feliz mezcla de razas. El sur de aquel país parece ser el manantial más fecundo a este respecto, conjuntamente con California. Entre las ciudades, Nueva York y San Francisco van a la cabeza.

El tipo del sur tiene cabellos y ojos negros, maneras refinadas y mucha gracia. El tipo del norte se distingue por sus ojos azules y su desenvoltura. El tipo neoyorquino revela menos naturalidad, pero en cambio muestra mayor seguridad de sí mismo.

Pero el gusto cambia, como todas las cosas, en el teatro y en el cine. Hace algunos años, las mujeres altas tenían todas las preferencias. Poco

importaba entonces que hablaran o no. Limitábanse a caminar por el escenario y a adoptar posturas majestuosas, con soberbios trajes. Vino luego la reacción, y el público quería mujeres pequeñas, gusto que hasta hoy sigue imperando. El caso es que la mujer pequeña parece joven sencillamente porque es pequeña. Y como a todos nos agrada la juventud, la muchacha pequeña es popular. Es una regla casi sin excepción que la mujer pequeña es el tipo más popular entre los hombres. Las damas, por el contrario, se vuelven locas por las altas. Los hombres las admiran también, pero no hay duda de que prefieren a las chiquitas. Las muchachas pequeñas quedan muy bien con el cabello rizado. Las altas no lo requieren; producen el mismo efecto con cabello lacio o ligeramente ondeado.

Las judías suelen ser pequeñas, y hay entre ellas grandes bellezas; pero se ajan muy pronto. Las irlandesas tienen tipos magníficos: ojos y bocas muy expresivos. Como curiosidad, el esposo de la Billie Burke hace notar que las pelirrojas, por razones inexplicables, inspiran siempre simpatías; tienen personalidad.

Lo cual nos parece a nosotros posible, si además de tener el pelo rojo, tienen también muy linda cara.

Lo que opina Eduardo Zamacois del Artista Cinematográfico. —Dentro del arte del gesto —dice el conocido escritor— el cinematógrafo exige una perfección suprema. En esa ciencia nueva y rara del ademán, el cine constituye una cumbre que no alcanzaron nunca los actores de teatro. La labor de los artistas del film es mucho más meritoria que la de aquéllos, pues su trabajo tropieza con obstáculos y responsabilidades incalculablemente mayores. Los impresionadores de películas luchan, en primer término, con la brevedad del escenario en que leyes ópticas, inexorables, les constriñen a moverse. En la gran amplitud de los escenarios de teatro, las miradas de los espectadores divagan, y con ellos la atención se distrae; lo que no sucede en la pantalla, donde todas las figuras, por hallarse muy vecinas unas de otras, son vistas y juzgadas a la vez; los ojos no vacilan, la atención tampoco, y así la menor incorrección sería inmediatamente advertida.

Pero la dificultad suprema que el actor de cine ha de vencer, es el silencio. ¿Cómo imitar con las manos, con los movimientos de los labios, con los ojos, la elocuencia de la palabra?

El señor Zamacois, que se ha decidido a interpretar algunas de sus obras cinematográficas, anota los consejos que recibió al debutar como actor: —Gesticule poco —le decían— porque un exceso de ademanes perjudica a la expresión de las emociones. La intensidad está en la sobriedad. El verdadero secreto de los grandes artistas cinematográficos consiste en inmovilizar los gestos; o, más exactamente: en sujetar las expresiones, en prolongarlas el mayor tiempo posible.

Sanisimos consejos, que ojalá el señor Zamacois aproveche.

Los Films de Color. —La casa Gaumont está insistiendo actualmente en el ya viejo problema de la fotografía en color. De los tres diversos procedimientos para conseguirla (interferencias de Lippman, filtros coloreados de Lumière), la conocida casa ha escogido el sistema de proyectar tres películas a través de tres pantallas coloreadas en naranja, rojo y violeta. En principio, el resultado es óptimo. Pero en la práctica, la suprema dificultad reside en la justa superposición de las tres imágenes. Para darnos cuenta de este escollo casi insalvable, bástenos recordar que la proyección habitual en la pantalla tiene un aumento cuyo coeficiente es 15.000, y que por lo tanto, la más leve desviación de una de las cintas coloreadas, da lugar, en el monstruoso aumento de la pantalla, a enormes oscilaciones. La casa Gaumont, sin embargo, cree haber resuelto el problema por medio de un corrector de su invención. Esperamos que esta vez el inventor y el público quedarán satisfechos.

Cintas Ultra Rápidas. —Para el estudio de ciertos problemas de balística, ha sido menester impresionar películas a razón de veinte mil clichés por segundo. Esta velocidad de impresión verdaderamente fantástica (en los films corrientes pasan sólo diez y ocho clichés por segundo), se ha obtenido gracias a la iluminación del objeto por medio de las chispas de una botella de Leyden, cargada a cien mil voltios.

La Chantagista

La Chantagista. Gladys Brockwell. —Un fiscal del crimen, cuya secretaria le inspira tanta confianza como amor aún no confesado, rompe violentamente con la policía de la localidad, a algunos de cuyos altos miembros, poco escrupulosos, entorpece la rectitud del agente fiscal. En consecuencia, los empleados en cuestión aprovechan un viaje de recreo del fiscal y su secretaria, para difamar a ambos por la prensa, so pretexto de inmoralidad judicial, seducción de menores, deshonestidad mutua en un hotel, etcétera. Sirve de base a dichos ataques una fotografía sacada a escondidas, en el momento en que el amor, confesado y aceptado, une a ambos amantes en un abrazo. Ya de regreso la pareja, los mismos altos empleados policiales se encargan de reforzar el mal humor del agente fiscal, haciéndole saber lo que éste ignora aún: que su secretaria ha salido de la policía para entrar en su estudio, a los solos efectos de preparar y coadyuvar al éxito del escándalo. El fiscal, crédulo, pone a su novia a la puerta. Tras la misma puerta la muchacha se entera por un espía policial, que la cree a ella misma espía, de la trama urdida por sus jefes para aplastar al fiscal del crimen.

Hasta aquí la cinta se desarrolla continuamente. Sobreviene, luego, un salto adelante, que sume en confusión al espectador, pero cuyo objeto es retrotraer la acción pasada y explicativa. El procedimiento se ha usado a menudo, pero en «La chantagista» con singular eficacia. Por la reconstrucción, muy hábilmente planeada, sabemos que la secretaria recurrió en seguida a uno de los autores del escándalo, de quien obtuvo un empleo, gracias a monerías —castas, por lo demás— que llevaron a la nueva pareja al hotel de un estado vecino, bien que a habitaciones separadas. Mas he aquí que aprovechando una salida de su acompañante, la secretaria se introduce en el cuarto de aquél, en ropa muy íntima de esposa o cosa parecida, desde donde llama por teléfono al gerente con un pretexto cualquiera, el cual constata, sorprendido, que la pareja que había pedido discretamente dos habitaciones, sólo hacía uso de una... Pero en ese momento regresa el empleado policial, y tras él un detective con una orden de arresto por «haber violado la ley sobre

hoteles». Entendemos que en el estado norteamericano en que se desarrollan estos acontecimientos, no es permitido pedir dos habitaciones y ocupar, en verdad, una sola. La denuncia había sido hecha por la misma secretaria, la cual establecía así en detrimento de su indignado acompañante, un verdadero «chantage». Pero en el juicio reconstruido nos enteramos de que la joven procedió así para intimidar al policía con un escándalo superior al sufrido por ella misma, ya que su víctima era casado y con hijos. La animosa y sutil secretaria levanta la acusación a cambio de un reconocimiento de su calumnia por parte del policía, y tras una frasecilla del juez, que vale toda la cinta: «Me parece que se ha hecho uso de este tribunal para ventilar rencillas personales», la paz se deposita sobre todos.

Gladys Brockwell, cuando la suerte se apiada de ella y le otorga una cinta en conformidad con su temperamento, constituye una de las tres o cuatro cumbres con que cuenta el cine: Basta recordar «Al fin de la jornada» y «Los apaches». Pero es muy raro verla en toda su fuerza. Casi siempre, siendo sus films habituales de un dramatismo nebuloso, se ve forzada a exagerar y suplir con epilepsias faciales el movimiento pasional que no surge naturalmente del asunto. Con lo cual vamos perdiendo cada día una ilusión más, y ella, la Brockwell, otros tantos admiradores.

La Famous Players — Lasky Corp. —Entre los festejos con que la importante empresa ha celebrado su sexto aniversario, figura uno de real interés y de poca apariencia: consiste tan sólo en haber filmado la segunda edición de «The Squawman», primera cinta que salió del estudio de la flamante sociedad, en 1914. Se ha buscado a los mismos tipos que la interpretaron, y el drama, en sus grandes líneas, se conservó igual. Lo que cambió inmensamente fué la decoración de la cinta en trajes y detalles. En efecto, dados los pasos de gigante con que el cine ha salvado los últimos seis años hacia la perfección, la confrontación de ambas cintas puede haber colmado de satisfacción a los accionistas de la F. P.—L. C. Aún para los ajenos a la compañía, la visión sucesiva o simultánea de las dos cintas en la pantalla, constituiría una eficaz propaganda por el film, al constatar lo que va de uno a otro en progreso de técnica y de arte.

La misma «Famous Players — Lasky Corporation» se decide a filmar «Afrodita», de Pierre Louys, y «Los trabajadores del mar», de Víctor Hugo. Deseámosle el éxito que merecen ambas obras, sea siquiera para compensar la pérdida sufrida en la persona de Irene Castle, actriz de dicha

compañía, que se ha contratado por un año en una casa de modas —y por una cantidad fabulosa, dice la F. P. — L. C.,— para dibujar vestidos. Pues la señora Irene Vernon Castle, actriz, estrella y bailarina, goza fama de idear ella misma sus trajes. Si viste bien, con tales recursos, lo ignoramos en un todo.

Lo que Cuesta una Cinta. —Es muy variable, y depende de mil factores. Pero anotamos algunos gastos y pormenores. Se trata de «Los ojos de la juventud», de Clara Kimball, que se estrenará este invierno.

Al autor del drama: 40.000 dólares (lo que es tan respetable como dudoso.) Sueldo de los artistas durante tres semanas: 129.000; gastos de construcción de 35 escenarios: 56.000; vestuario: 13.500; gastos de escritorio, correspondencia, etc.: 16.000; réclame: 7.500; pasajes de los artistas: 4.000; adaptación de la obra: 5.500. Y algunos pormenores: El director de escena y el fotógrafo con sus siete electricistas fueron cedidos a la empresa por la «Goldwyn», por 20.000 dólares, durante 20 semanas. El actor Milton Sills pasó dos semanas sin ir al estudio y percibió su sueldo íntegro. El actor Vicente Serrano llegó a Los Ángeles cinco semanas antes de que se le necesitara, con igual privilegio que Sills. Estuvieron a doble paga en los talleres, por urgencia de trabajo, y durante las veinte semanas que duró la impresión de la cinta, 12 carpinteros, 2 albañiles, 5 ebanistas, 6 electricistas, 4 fotógrafos, 1 director técnico y dos ayudantes, 1 director general y 2 subdirectores, 2 ingenieros, 5 pintores, 4 escenógrafos, 1 adaptador y 300 «extras».

Nada nos dicen del precio de Clara Kimball y Milton Sills, protagonistas. Pero dada la fama de despierta empresaria de que goza Miss Kimball, y la gravedad literaria de Sills, que es novelista, queremos creer que hayan exigido el cumplimiento de «time is money», sentencia particularmente grata a los artistas del cine.

El Orgullo De La Fuerza

El Orgullo de la Fuerza. Tom Moore. —He aquí por fin una pieza bien construída, de un solo aliento del principio al fin, vivaz, sin pretensiones, y que cumple agradablemente su misión de comedia sentimental. Tom Moore, que es posiblemente el muchacho más simpático del cine, presta a la cinta entera el encanto de su risa abierta, sin restricción alguna, y que cuadra singularmente con su bonhomía. Si pasa por la pantalla un actor del cual podamos creer que es lo que aparenta, ese actor es sin duda Tom Moore. Pudiera no ser un buen muchacho; pero todos apostaríamos a que lo es. Para mayor gracia, este campeón de las cintas elegantes no es un gomoso. Viste bien, desde luego, pero con una desenvoltura que hace honor a su condición de muchacho mundano, habituado como el que más a llevar la ropa. Y es así un placer no sentir en él al maniquí planchado y rígido, conquistador de corazones sumamente baratos, que desempeña por lo general el papel de héroe en las cintas.

Acompaña a Moore la señora Seena Owen. Esta señora, que es esposa de Jorge Walsh, si no recordamos mal, tiene una atracción particular, que no reside en su rostro de mediana belleza, y mucho menos en su boca y su dentadura. ¿En qué reside, pues, dicha atracción, que no siendo perceptible para las mujeres, es seriamente sentida por los hombres? No es el suyo un tipo provocativo, lo que podría explicar la predilección masculina. Antes bien, es una señora de frío aspecto. ¿Consistirá acaso en esto mismo su seducción, en el enigma que plantea su mirada impenetrable, a ejemplo de esa otra señora Gloria Swanson? No podríamos decirlo, aunque lo sintamos perfectamente.

Un Angel Hambriento. Enid Bennet. —La temporada de super-estrenos ha comenzado en estos días, y ella nos ha de traer cintas más felices para la Bennet, que la que encabeza estas líneas. La pequeña rubia goza de merecida fama, y no en balde la hermosura de sus ojos sobrepasa a su misma acción dramática. Porque cuando la fuerza de sus papeles lleva a Enid Bennet hasta diez centímetros de los ojos del hombre amado, no hay en esos momentos luz paradisíaca que pueda ser comparada a la que

destellan sus inmensos ojos azules.

Cuando la suerte depare a esta actriz un film de real pasión, —pasión que sea la vida misma del drama, y no de su título o leyendas postizas,— entonces la pequeña Enid ascenderá cien codos en el aprecio escénico que ya nos merece.

¿Quién Arrojará la Primera Piedra? Evelyn Nesbit. —Algunas empresas cinematográficas, entre las cuales se cuenta la editora de este film, se dedican de un tiempo a esta parte a españolizar los apellidos en las leyendas. Por ejemplo, los caballeros y damas norteamericanos son llamados Fernández, González, Gaudiño, Olmos. Aunque en los Estados Unidos abundan en cierto modo los nombres españoles, esta abundancia no ha de ser tal que desaloje totalmente a los apellidos ingleses. Si los traductores son llevados a esta manía por un prurito de hispanismo, parécenos que sería también indispensable españolizar el drama entero; pues de otro modo asistimos a comedias de ambiente netamente norteamericano, con personajes españoles en su totalidad. Pero no es esto solo: los apellidos rayan a menudo en la caricatura: Comeviento, Descarrilado, Arribeñitis. ¿Por qué caricaturizar el nombre de un serio personaje de un drama también serio? Es lo que no llegamos a comprender.

Un Gaucho en Broadway. William Hart. —Nuevamente podemos regocijarnos de una cinta bien construida, de sostenido interés y felices hallazgos. Cabría en ella, sin duda, un poco más de emoción que la que se escapa de un breve idilio final.

Démonos por muy bien servidos, no obstante.

El cambio de escenario ha favorecido singularmente a Hart, e igualmente el cambio de asunto. Por copiosos que sean los recursos de un actor, llega un momento en que no nos impresiona más, si usa y abusa del mismo eterno teatro. Hart debe de estar un poco cansado como nosotros mismos, del personaje generoso o egoísta, pero siempre sombrío, que viene caracterizando sin tregua. Un poco de alma como la generalidad de las gentes, aún a Hart le sienta a maravillas. En esta nueva cinta halla ocasión para lucir su gran facultad de expresión en la timidez — ante las mujeres tan sólo, claro está. En cuanto al frac, que Hart viste en este film, no es novedad en la pantalla. En Un hombre, cinta vieja ya, y de las mejores de este actor, tuvimos ocasión de ver a un Hart de salón, tan a sus anchas

como un Wallace Reid.

El recurso escénico, como contraste, no es despreciable. Pero sentiríamos que se abusara de él. Hart tiene su gran valor como tipo de pasiones salvajes, y no es en el medio ultracivilizado de una sociedad mundana donde va a hallar ocasión de que su ruda energía explote.

Libros Y Faldas

Libros y Faldas. Charles Ray. —La temporada de verano fué mala; nada más cierto y nadie más que nosotros podemos congratularnos de ello, ya que tal evidencia se manifiesta por contraste con la inauguración de las buenas cintas que comienzan con Libros y faldas.

Charles Ray es hoy una cumbre en el cine, escalada a fuerza de puños. Ha interpretado todos los personajes, aún los insignificantes, aunque siempre orientados todos ellos en un solo sentido, el de la naturalidad de la actitud y de la emoción del rostro. En efecto, este actor ha escapado milagrosamente a la subversión de caracteres tan propiciada por las empresas. No se ha exigido nunca a Ray otro juego escénico que el determinado por su propia personalidad, dentro y fuera de la pantalla. Nadie como él es capaz de expresar la indecisión, la irresolución, el titubeamiento. Nadie expresa como él la cobardía a despecho de la voluntad, la convulsión interna ante el acto que impone el deber y el que solicita el deseo. Su rostro se demuda; y en sus ojos tirantes, sus pómulos cargados y su boca paralizada, se retrata con lívida violencia la conmoción del hombre que no se atreve. La irresolución: he aquí la piedra angular de este carácter. Agréguese a esto —y en particular en sus comedias sentimentales— el admirable juego de sus piernas, de su balanceo indeciso. Todo le estorba en estos casos: su cuerpo, su propia alma, sus manos, su sombrero.

Es una dicha concluir una mala temporada y comenzar la reacción con Ray, estrella de primera magnitud en un cielo cinematográfico donde los asteroides forman una fuerte nube de polvo.

La cinta en sí, Libros y faldas, aunque planeada exclusivamente para sus protagonistas, es muy buena en sus tres primeras cuartas partes, mereciendo en total un aplauso en razón de un concepto: la unidad del asunto. No hay en verdad sino tres personajes, que inician, desenvuelven y finalizan la comedia, sin tropiezo alguno. El procedimiento es tanto más de aplaudir cuanto que ha sido siempre característica del estilo norteamericano, el exceso de personajes que trae consigo la sobrecarga

del asunto; lo que obliga a los directores a fusionar dos dramas en uno, dentro de la misma cinta, representando alternativamente las escenas de uno y otro. El resultado, de sorprendentes efectos a veces, no es siempre feliz. Los ojos del alma —recordamos a tiempo— es precisamente una de esas obras de una sola pieza y de un solo aliento, tan gratas al cine como a sus hermanos la novela y el teatro.

El Caso Billie Burke. —En los últimos días se ha estrenado un film de tan lamentable languidez que no nos atrevemos a omitirlo. Se titula Los apuros de Anabela, y es su protagonista una de las más bellas actrices norteamericanas: Billie Burke. Esta estrella, plena de gracia en un remoto pasado (1916) creó un film titulado Peggy, una total obra maestra como pieza y como actuación de aquella actriz. Luego vinieron algunas cintas más suyas —muy pocas— hasta llegar a Los apuros de Anabela, de que nos ocupamos.

Pues bien; creemos sinceramente que nunca nos ha sido dado asistir a una desaparición de luz tan rápida y absoluta como la de este adorable astro. Cuanto fué en ella seducción, malicia, monerías de chica malcriada (es bellísima, no lo olvidemos), se ha eclipsado, se ha desvanecido en el seno de los profundos misterios del cinematógrafo. ¿Cómo —pensamos— puede de la noche a la mañana una bella criatura perder su gracia congénita, precisamente la gracia que una modalidad del alma misma? ¿Qué turbios factores de contratos, empresas y directores han influido para transformar en esta Anabela sosa y trabada, a aquella Peggy de adorable memoria? Dios lo sabe. Nosotros sabemos únicamente que la cinta en cuestión es una pobre cosa —tanto el drama como su dirección— tan pobre cosa que no recordamos en el vasto cielo de la comedia cinematográfica, pobreza igual con tan peregrina muñeca por protagonista.

El Beso. —El beso es legal en el cine cuando condensa y define una aventura de amor que por ser casi siempre el eje de la pieza, mantiene henchidos de pasión el corazón y los labios de los protagonistas, hasta el desahogo final. Otras veces el beso sirve de pararrayos de la misma pasión que no ha podido ser contenida.

Perfectamente; son estos dos los casos en que no solamente sentimos el beso, sino lo consideramos indispensable a los efectos teatrales, desde que nada hay más decorativo en este triste mundo, que ese previsto, soñado, esperado, largo e interminable beso, a que la sala entera suele responder con un suspiro.

Pero no siempre el beso está en la cinta misma; no siempre el espectador ni el actor sienten la necesidad de ese breve paraíso para aplacar la tensión nerviosa. Razones de éxito seguro, cuchicheos, ganados de antemano hacen prodigar el efecto que, como todo efecto fácil, corre el riesgo de no producirlo más. Un íntimo y estrecho abrazo, una lenta caricia de mano, cualquiera de los mil detalles dejados al talento del actor, puede perfectamente reemplazar al beso en no pocos casos, con la ventaja de que la verdad y naturalidad de tal gesto que todos, poco o mucho, conocemos, sugerirá infinitamente más ternura que —salvo las excepciones apuntadas— la sagrada conjunción del beso.

El Proscrito

Hace unos días recordábamos en esta misma página que la Paramount, en conmemoración de su sexto aniversario, había hecho una segunda edición de la cinta *The squawman*, con que se iniciara dicha empresa. La nueva filmación de dicha obra, con los mismos actores que la interpretaron hace seis años, tenía por objeto poner de relieve los progresos del cine en punto a técnica: dirección, vestuarios, efectos de luz, etc. Y en efecto, parece que la confrontación de ambas cintas, con seis años de diferencia, pone nuevamente de manifiesto el inmenso adelanto efectuado.

Pues bien; hemos visto en la pantalla esta segunda edición de *El proscrito* (así traducido), recientemente estrenada. Lo que resalta en la cinta, buena por lo demás, es la homogeneidad del conjunto de actores, que hoy no podríamos hallar en film alguno. En la hora actual, desde el momento en que un actor regular o bueno asciende a estrella, él solo llena la cinta. Los demás papeles se confían a no importa quién. Lo que resulta de este proceder es bien sabido: cintas desiguales, sin contrastes, pues un intérprete de verdad vale y se luce allí precisamente donde otros intérpretes de valor lo ponen de relieve. Imaginemos un drama cinematográfico realizado por William Hart, Dorothy Dalton, Francis Mac Donald, Emery Jhonson, Paulina Starke, Roberto Roberts, Elsie Ferguson, para no recordar más. ¿Qué resultado pecuniario podría tener para la empresa editora una cinta con este formidable conjunto, cuando *El proscrito* lo ha tenido ruidoso con ases de menor valer? Es una sugestión tentadora, por lo menos para nosotros.

Casando a Mary. Marion Davies. —Torna en este film a repetirse el caso de *Libros y Faldas*: feliz comedia perfectamente construida, con sólo tres personajes activos, no obstante lo cual el interés no decae un solo instante. Lo cual merece un comentario. Es más que conocida la falla diametral de la inmensa mayoría de los films, consistente en su excesivo largo. Dramas de gran intensidad y acción frenética, comedias breves de dos o tres situaciones apenas, todas ellas tienen igual extensión, todas se desarrollan en tres cuartos de hora justos, a todas se le intercalan detalles

sosos, con el fin de conseguir los 1500 metros exactos. Desde el drama conciso, que en literatura se llama cuento, al más dilatado, que se denomina novela, cabe en el arte escrito, como en el teatro, la más variada extensión, según sea la requerida por el asunto. Para el cine no hay más que una extensión, determinada en milímetros, a la que debe ajustarse el drama o comedia; y es así siempre, diluyendo, rellenando con tonterías cómicas, cómo se transforma en brevísimo drama de un cuarto de hora de pantalla, en un aburridor film.

No es preciso citar, para refrescar nuestra memoria. En el recuerdo de todos están las numerosas cintas que pudiendo haber sido excelentes, si breves, nos han cansado por su languidez o cargazón de escenas interminables, totalmente innecesarias para el interés del drama.

Bien llegados, pues, los films que, como *Casando a Mary*, no han necesitado una sola escena de relleno. Agreguemos un detalle, esta vez encantador: la personita de Marion Davies, protagonista. Como artista no podríamos aún decir de lo que es capaz, aunque es ya buena. Pero en punto de belleza y gracia, no hallamos realmente con qué expresar nuestro halago.

Los Convencionalismos Agradables. —El primero de todos, es la falta de sangre. No se la halla jamás en las cintas donde las puñaladas y los tiros de revólver con bala de calibre 44, tuercen ocho o diez veces el destino de los personajes.

Apenas, como mucho, se alcanza a ver una mancha pálida sobre la camisa, y esto, contadas veces. El cine es hasta hoy la forma de arte que más íntimo contacto tiene con la realidad, a través de la ficción poética. No le exijamos, literalmente, la sangre de sus actores. La circunstancia inverosímil de que no aparezca manchando en negro a los personajes y la cinta entera, es un convencionalismo discreto, agradable y limpio. Tanto valdría, en caso contrario, solicitar de la orquesta un golpe de bombo a cada tiro. Lo que no dejaría de tener gracia, por sólo una vez.

Otro convencionalismo agradable: Los novelistas y cuentistas de los films norteamericanos escriben siempre de smoking. Es una galanura de estilo a la que nada sabríamos objetar, si no es la envidia cierta y melancólica que provoca en nuestras almas. En efecto, fuera del cine es poco común que un escritor recurra al traje de etiqueta para hallarse cómodamente entre las ideas de su cabeza y el papel que ha de recibirlas. Por regla

general, el escribir es un trabajo bastante pesado, para el cual parece haber sido creado el dicho: nada de bromas. La broma, en este caso, consistiría en la elegante incomodidad de un smoking o un frac —perfectamente cortados— pero de los cuales no se sabe que hasta hoy hayan favorecido jamás una seria y ruda labor como es la de escribir, así sea un argumento de film.

Pero la ilusión es bella, y envidiémosla también. Un joven novelista, buen mozo, escribiendo de psicología femenina en un regio escritorio, constituye un cuadrillo poético al cual el Arte debe de estar agradecido. En Norte América, según los films, todos los novelistas se hallan en ese marco. Puede muy bien que no sea cierto, pero el convencionalismo —puede creérse nos sin reserva— es sumamente agradable para nosotros.

El Secreto De La Confesión

Para conmemorar a su modo la semana santa, los salones de cine estrenaron la cinta del título, obra de profundo espíritu religioso, aprobada y recomendada por la curia eclesiástica. Ganados por un poco de curiosidad, ya que no es frecuente plantear y debatir en la pantalla problemas religiosos, hemos asistido al estreno de dicha cinta, donde la presencia de Walthall era ya fuerte recomendación.

Se trata en aquélla de un sacerdote católico que recibe en confesión el secreto de un grave crimen. El asesinado es el propio hermano del sacerdote.

El film entero se desarrolla sobre este caso de conciencia, hasta que por fin el sacerdote consigue lo que se había propuesto: que el verdadero criminal se delatara a él mismo, y en el instante en que el inocente tenía ya la cuerda al cuello. La cinta tiene su interés, bien que el tema se haya tratado ya en la novela y el drama con exceso de detalles.

Pero lo curioso del presente caso es que, a despecho del título y la tendencia y la actuación de un sacerdote, en la cinta entera no hay un solo soplo de religión. El aspecto, las incidencias y el espíritu del drama son fuertemente mundanos. El personaje simpático de la cinta no es el sacerdote, a pesar de sacrificar a su propio hermano por deber de conciencia. Y aún más: la actuación de dicho sacerdote da la impresión de que no tiene otro objeto que entorpecer, enredar y exasperar un conflicto que podría haberse resuelto satisfactoriamente, si se lo abandona a manos de sus causantes. La empresa editora, pues, ha dado un curioso traspié, si en verdad ha pretendido una pequeña propaganda religiosa con su cinta. Pero es posible que El secreto de la confesión no sea otra cosa que uno de los tantos films, con elementos heterogéneos y sin transcendencia alguna. Lo cual, de ser así, nos ofrece una cinta bastante interesante, aunque larga; bien dirigida sobre todo, y donde al lado de la actuación desteñida de Walthall, se destaca la de Francis Macdonald.

El Caso Francis Macdonald. —Se ha dado en llamar cara cinematográfica

a la de ciertas actrices que resultan más bellas de lo que son; a las de aquéllas que gozan del privilegio de que la pantalla absorba y desvanezca los aspectos duros de su semblante, para reforzar, en cambio, la dulzura de su sonrisa. Y entre los hombres, tienen cara cinematográfica los sujetos de rasgos muy acentuados, irregulares, y de gran intensidad de expresión. En este concepto, William Hart parece ser el prototipo de los seres nacidos para la pantalla. Y a su lado, de igual a igual, merece la misma distinción Francis Macdonald. No es el suyo un rostro atormentado, ni se distingue en lo más mínimo del de cualquier vecino nuestro. La fuerza cinematográfica del muchacho reside exclusivamente en su semblante interior —diríamos—; en su asombrosa facultad para llevar al grado máximo de expresión cuanto medita, resuelve, ansia, ama u odia. Nadie como él tiene tal dominio sobre el juego de fisonomía. Recordamos a este respecto una de las primeras escenas de *La Parlanchina*, con Priscilla Dean: durante treinta segundos, por lo menos, la cara de Macdonald se mantiene inmóvil en la pantalla; y durante ese interminable tiempo la expresión de odio inicial va bajando, grado por grado, hasta fijarse en sonrisa canallesca. Todo sin prisa, sin exageración alguna, músculo por músculo, con la misma pasión interna de la circunstancia vivida. Y he aquí que no solamente no hay tal realidad, sino que toda esa ficción se ejecuta mirando la pared de un estudio ante las máquinas a un metro y enceguecido de luz. Realiza así Macdonald las dos virtudes del intérprete: facultad para sentir una alma ajena, y facultad para expresarla, cada vez, cuándo y dónde se la solicite.

Ahora bien; ¿cómo explicar el silencio de las revistas norteamericanas del ramo, sobre este potente actor? ¿Son tal vez resortes económicos o de vanidad los requeridos para poner en manifiesto a estrellas del valor de Harry Morey, Dorothy Phillips o Francis Macdonald? Lo cierto es que muy poco se habla de ellos, siendo así que hallamos páginas enteras dedicadas a comentar la sala de fumar del palacio de Fairbanks, o el profundo escote de una señorita Corina Griffith.

Con las *Alas Rotas*. —Esta cinta, vivamente anunciada, se distingue por la extensión de sus leyendas, primero, y por el género sentimental de las mismas. Más que comentarios aclaratorios y reforzadores de la acción, tales leyendas son un poema entero, truncado por las vistas cinematográficas.

El film dramático se transforma así en un cuento o poema ilustrado con

fotografías, donde naturalmente el brío está en las leyendas, y no en la acción, como es justo fuera. Esta anomalía podría admitirse si el resultado, el efecto obtenido, fueran muy enérgicos.

Pero no es este el caso de *Con las alas rotas*, pues para buena parte del público las leyendas del poema en cuestión encierran poco sentimiento real, a despecho de los admirativos, de los leit-motif y del tono elegíaco que caracterizan a la sensiblería. Puede que nos equivoquemos; pero la verdad inconcusa sobre este film es que hay un atormentador exceso de leyendas, y que se han filmado más de cincuenta escenas totalmente inútiles para el progreso del drama, con el único objeto de alargar la cinta. En cuanto a los protagonistas, Lew Cody y Paulina Starke, han hecho cuanto es posible —como se dice en el teatro— para salvar la obra.

Los Convencionalismos Desagradables. —En la crónica anterior hemos recordado algunos agradables. Como es de creer, los desagradables prosperan igualmente; y el más difundido de todos acaso sea el que concierne a los procesos criminales. Nadie habrá dejado de notar, por ajeno que sea el espectador a los trámites judiciales, la increíble facilidad con que en los films se condena a un hombre a muerte. Por simples sospechas; por un revólver o un puñal de dueño conocido; por el testimonio de cualquier dudoso personaje; por la más aparente presunción de crimen, el pobre acusado es llevado a la horca o a la silla eléctrica, donde paga con la vida delitos a solo medio probar, en el más convincente de los casos.

¿Por qué este convencionalismo absurdo, cuya falsedad nota aún un escolar de grado? ¿Hay tan poca imaginación en los autores o directores, cuando son incapaces de combinar un enredo dramático donde un hombre sea condenado a muerte por motivos reales y convincentes? No recordamos haber asistido a uno solo de los infinitos procesos criminales, en que se tuviera en cuenta los antecedentes del presunto criminal. La sola circunstancia de sorprender a un hombre junto a un cadáver, es siempre prueba total de crimen. La persona sorprendida puede no conocer a la víctima, ni haberla visto nunca, ni tener a ojos vistas el menor interés en matar. Puede, además, ser indiferentemente asesino profesional o gentleman: lo mismo da para la extraordinaria justicia del cinematógrafo. Y

esta tan evitable tontería se justifica menos aún en gentes que, como las productoras de films norteamericanos, han llegado a la perfección en el ambiente judicial. Hemos de volver sobre esta rica mina de los convencionalismos desagradables.

Un Beso Que Llevó Dos Vidas

Un Beso Que Llevó dos Vidas al Vértigo, y que, Sin Embargo, Fue Robado. —No es éste el título de cinta alguna; pero el bello poema ha pasado ante la pantalla.

Un hombre joven aún, hombre de mundo que ha dedicado su vida entera al amor, tiene en su casa una vitrina plena de trofeos galantes: cintas, flores, abanicos, cada uno de los cuales recuerda un rostro, un flirt, una caída. Sobre todo caídas, pues en punto a seducción, nuestro hombre es verdaderamente temible.

He aquí que un muchacho de su amistad acude acongojado a pedirle lecciones de vida, pues su novia, con quien acaba de comprometerse, no quiere dejarse besar, por pertenecer a un club femenino donde se considera al beso «acto anticuado, inmoral y poco limpio» sobre todo. ¿Qué hacer? El inexperto novio pide por el cielo a su amigo que le enseñe el camino a seguir. Y aquí sucede un breve diálogo:

—¿Tú la amas?

—¡Inmensamente!

—¿Y ella a ti?

—También.

—¿Y a ti te gustaría besarla?

—¡Si yo pudiera!...

—¿Y ella no quiere?

—No...

Llega el momento capital, conforme al pacto celebrado entre ambos hombres: el conquistador entra en el salón donde la novia espera al

inexperto doncel; al entrar apaga la luz, y antes que la deliciosa criatura (pues es deliciosa de veras) haya vuelto de su sorpresa ante la súbita oscuridad, se siente cogida en brazos y besada. ¿Por quién? ¿Quién puede ser sino su desleal novio, que rompe así el juramento que le ha hecho de no besarla nunca? Se indigna, retira el rostro, su boca huye... Pero de súbito ella misma se siente levantada en puntas de pie, arrebatada, suspendida de ese beso traidor, robado, delicioso, que no concluye nunca...

La escena se desarrolla en la oscuridad cinematográfica, contra una vidriera en que se recortan las siluetas.

Prosigue el idilio. El maestro huye, y la joven, oscilando aún de emoción, enciende la luz: nadie; no hay nadie con ella. Y del paraíso gustado hace un instante, no conserva sino en la mano todavía crispada, las hojas de una flor...

Pero el novio, el verdadero e incauto novio, entra radioso a buscar el edén cuyas difícil puerta acaba de abrirle el sutil conquistador. «Ella creerá que era yo quien la besaba en la oscuridad, y no tengo más que continuar»... Mas he aquí que al inclinarse el novio sobre ella, la joven ve la flor que él tiene en el ojal: está intacta, fresca, con todos sus pétalos inmaculados... Y con un gesto de horror rechaza a su novio, pues la dicha, la suprema dicha y el vértigo en que su tierna juventud tiembla aún toda, no se lo dieron sus labios, sino los de otro...

¿Quién? Huye, corre; guardando siempre en su mano cerrada los pétalos de fuego; con suprema angustia y suprema esperanza mira, una por una, la boutonnière de los convidados. ¡Oh amargura! Todas, todas tienen la rosa intacta... Y bruscamente ve ante sí un pecho; y en el pecho, una flor deshojada... No una flor: un gajito, un cáliz verde —y acaso una arruga en la solapa— lo único que queda de un instante de inesperada y sollozante felicidad... ¡Él! ¡El calavera empedernido! ¡El hombre cuya senda está empapada en lágrimas de mujeres! Pero no importa; ella no lo sabe más, no quiere saberlo. Sabe únicamente que acaba de reencontrar el edén, el árbol del mal, la serpiente —¡cualquier cosa!; pero sabe por fin que nunca, nunca amaré a nadie más que a ese hombre, hacia quien tiende los labios, todavía y nuevamente trémulos...

Y él, el iniciador escéptico que desde la escena del salón oscuro no puede olvidar a la deliciosa criatura, se dobla sobre aquella adorable vida que él

acaba de despertar, y que con los ojos cerrados y el rostro tendido, está esperando...

¡Fatalidad! La única mujer que desea con el alma, su única verdadera conquista, no le pertenece, ni puede pertenecerle... Se arranca a ese nuevo vértigo, balbucea, huye como un tímido principiante.

Complicación: El novio ha sorprendido la nueva escena, se da cuenta de la situación, y empuñando más tarde un revólver, corre a casa de su amigo a matarlo. Mas la joven lo ha visto, y corre a su vez a salvar al hombre que adora. Nuevo tete-a-tete, nuevo vértigo, nueva atroz lucha del seductor con su conciencia. La conciencia —esa mísera cosa que él cree muerta en el ataúd de sus mil amores también muertos, surge ante él, se interpone entre sus labios y los de la deliciosa criatura enloquecida de amor, y el calavera sin fe ni honor, echa su cabeza atrás y se detiene ante el abismo. Pero ella, desfallecida, pesada del amor absorbido hasta el cáliz en ese beso, cuya sobrehumana dicha la tiende de nuevo hacia él, le pregunta:

—«¿Es muy difícil para un hombre como usted amarme un poco?»

Y él, deteniéndola, siente cómo desde el fondo de su conciencia viril y compasiva sube esta respuesta a sus labios:

—«Una joven como usted no debe amar a un hombre como yo»...

Ya está; ha tirado sobre el tapete su última carta de jugador. No le queda nada ya. Tarde, al final de su juventud, se le ofrece, se le tiende, se le entrega con los brazos abiertos un delicioso amor que él ha despertado. ¿Engañar aún? ¿Robar? No, basta ya. La joven es una criatura aún, y olvidará. Volverá a hallar en su inexperto novio lo que dejó de ver un instante: juventud, lealtad, y, sobre todo, muy por encima de esto, frescura de alma: bien inestimable, cuya presencia no se siente sino cuando ya huyó.

Pero él, a él mismo: ¿qué le queda? Nada, si no es un tardío y doloroso amor de otoño; y en el fondo de su alma, una llamita débil y oscilante, pero que le impedirá para siempre el total desprecio de sí mismo: la conciencia de haberse sacrificado, una sola vez siquiera, ante el puro corazón de una muchacha.

Tal es el motivo de la cinta titulada Generoso conquistador, que

corresponde al tema, y que los salones han estrenado bajo el título de El hombre de los mil amores, que niega virtualmente su carácter. En efecto, por la sucinta exposición que de ella hemos hecho, se adivina muy bien que el asunto beso domina desde el principio al fin el ambiente de la comedia. Hay en toda ella una tonificante ansiedad de amor, que culmina en el cuadro del beso robado. El director de escena, hombre sutil, ha proyectado las siluetas, nada más, con lo cual la escenita adquiere una fuerza de sugestión por encima de todo elogio.

Pero con su título original, la obra ponía de relieve el acto de generosidad del calavera, al no poner la mano sobre una conquista profundamente adorable, por un resto de hombría de bien. Y con el título español —El hombre de los mil amores— parecería más bien que los traductores han buscado un nuevo motivo de sugestión, al ya muy fuerte de la obra en sí.

No es halagador para nosotros este recurso con que se trata de despertar nuestra curiosidad. Si el público norteamericano ha comprendido perfectamente el noble título de Generoso conquistador, no vemos por qué nosotros hemos de necesitar el chabacano de El hombre de los mil amores, que no es sino un polvillo de pimienta, cuyo objeto es llamar cursivamente la atención, pero cuyo resultado desvirtúa el carácter de una cinta, muy sugestiva, pero encauzada dentro del título original.

El Cofre De Las Esperanzas

Dorothy Gish, protagonista, tiene cabello rubio, y actuó de rubia en varias cintas, con éxito mediano. Un día adoptó peluca negra con cerquillo, y desde entonces ha pasado ante la pantalla de triunfo en triunfo.

Ahora bien, esta linda, joven y traviesa muchacha tiene una gracia como no es posible hallar otra igual en todo el cine. Tal es, que muy poco importa en sus films el drama mismo. Ella actúa, mira, mueve las piernas —las piernas sobre todo—, y no hay modo de apartar los ojos de su sólida personita. Su gracia no es la de Mae Marsh, ponemos por caso. Es más infantil, más suelta, más humorística. Desde Corazones del mundo, pasando por El atentado bolshevikista y Pimentilla, Dorothy ha sido el constante encanto de quienes la han seguido. En lo que se refiere a la cinta en sí, El cofre de las esperanzas no es ni mejor ni peor que las estrenadas en una semana. Pero ella, Dorothy, vale ésa, y la docena de films en que pueda actuar.

Pimpollos Rotos. Sin concesión alguna, el cinematógrafo ha llegado a colocarse en un pie de igualdad con el teatro. Es como éste, un espectáculo de arte, que merece profunda atención. Y cuando una obra de arte nos llega con fuerte réclame, y dirigida por un director del renombre de D. W. Griffith, podemos creer que dicha obra es el resultado de una selección extraordinaria. Como tal, pues, debemos juzgarla.

El asunto de Pimpollos rotos es en este momento más que conocido. Los recordaremos, sin embargo, escuetamente, por los motivos que se anotarán en seguida.

Un joven y culto chino de espíritu religioso se decide a ir a Europa a convertir a los infieles en budistas. Fracasa en Londres, donde al cabo de cuatro años lo hallamos convertido en vendedor de rarezas chinas, desilusionado de todo. Entrevé en la calle a una jovencita bella y haraposa de la cual se enamora. Dicha jovencita es hija de un boxeador, un miserable que la maltrata sin piedad. Un día el boxeador castiga con más violencia a la joven, la cual huye a la ventura, yendo a caer desmayada en

la tienda del filósofo chino. Este la recoge, la cuida, la mima breves días, como a un ídolo. Entretanto, el boxeador llega a conocer el nuevo domicilio de su hija, y va a buscarla, entra y se la lleva, en momentos en que el filósofo ha salido. Una vez en la casa, el boxeador mata a la criatura a latigazos. Instantes después llega el filósofo, quien a su vez mata de un tiro al padre desnaturalizado, y lleva en brazos a la criatura hasta su casa, donde acuesta el cadáver en la camita que ella usaba. Hecho lo cual, se suicida ante sus dioses.

Este es el asunto —y el drama— entero. Ahora bien: ¿materia para cuántas escenas esenciales puede darnos este breve y trágico idilio? No muchas. El drama es conciso, los personajes, breves; el hilo de la acción es uno, y va sin desviación del principio al fin; pues pocas veces hemos visto pieza de cine más sobria. Pero he aquí que esta virtud se diluye en los infinitos cuadros sin importancia con que el señor Griffith ha extendido la obra, hasta darle un largo inusitado: hora y media, dos tal vez. Con dos o tres actos, a lo sumo, el señor Griffith nos hubiera dado un muy interesante idilio, melancólico a más no pedir. Ha preferido fatigarnos con un prólogo que dura dos actos y podía ser enteramente suprimido; marearnos con un cruce y repetición de poses, sin objeto alguno; crisparnos los nervios ante escenas de crueldad tan inverosímiles como inútiles, —pues el señor Griffith cultiva con amor un resorte de tanto éxito como de dudosa buena ley: el efecto por el efecto, la crueldad por la crueldad.

El eje de toda esta obra descansa en dos escenas capitales e idénticas: el martirio de una pobre criatura. El criminal es un hombre sin entrañas, impulsivo, y en ese momento está furioso. Lo menos que puede esperarse es que la bestia rabiosa caiga en seguida sobre su víctima. Que la mate a latigazos o de un golpe; pero siempre rápido, sin demora alguna. En cambio de esto, el señor Griffith nos presenta durante largos minutos en monstruoso aumento la cara del iracundo padre, y alternada con ella la de la criatura, horriblemente desencajada por el terror. Sería aún admisible sostener en la pantalla el rostro de la chica; constituiría siempre un efecto fácil, pero hasta cierto punto lógico. No apreciamos, en cambio, la crueldad y el clownismo de esa otra cara de bestia impulsiva que se retarda implacablemente contra toda verdad, y ante cuyos gestos de gran guiñol el público femenino se horripila. Es lo que ha buscado el señor Griffith, y es lo que consigue. Igual procedimiento, con mayor verdad, ha seguido el afamado director en *Lo más bello de la vida*.

Desearíamos ser comprendidos. No hay reproche alguno al asunto ni a las situaciones del drama. No hay asuntos crueles en sí; podrán ser fuertes, sombríos, violentos, terribles, pero no crueles, del mismo modo que un asesinato cobarde puede no ser cruel. La crueldad existe en la tortura. Y en el teatro, en la novela o en el cine, se la halla cuando el autor se deleita en horripilar los nervios con la exhibición sostenida de un acto de crueldad. Tal pasa con las escenas de la referencia, que constituyen la fase luminosa de Pimpollos rotos.

Confesamos haber esperado con impaciencia las producciones del señor Griffith, en un teatro distinto del de los grandes espectáculos que le dieron tanta fama. Él mismo, según entendemos, ha desechado las obras que, como Corazones del mundo, lucen exclusivamente por el movimiento de grandes masas. Ha preferido concretarse al drama de cuatro o cinco vidas y dos o tres escenarios. ¿Qué nos dará el señor Griffith, en pos de este difuso ensayo?

Pues bien; tenemos la impresión de que el célebre director alcanzará difícilmente la excelencia de otros directores mucho menos laureados —del señor Ince, particularmente. Tanto más fuerte el contraste, cuanto que el señor Griffith goza del privilegio de escoger, entre los variados asuntos de que pueden surtirle las innumerables novelas existentes, aquél que más encuadre en sus aptitudes. El señor Ince, —suponemos,— tiene el deber monótono de planear y dirigir cualquiera de los buenos o malos dramas de su empresa. Con panoramas históricos y escenas frenéticas reforzadas por músicas ad-hoc, el señor Griffith alcanza una cumbre real dirigiendo cintas de espectáculo. Entre las cuatro paredes sordas de un simple drama de todos los días, esperamos aún qué alcanzará.

Pero, después de todo, sería ingrato no recordar la actuación de Lillian Gish en Pimpollos rotos, infinitamente superior —maravillosa de veras— al drama mismo. Pocas veces nos ha sido dado contemplar un tormento mayor que el de la chica Gish, en su atormentado papel. Dícese que esta fulgente estrella fue descubierta por el señor Griffith, al igual de Mae Marsh, Norma Talmadge y muchas más.

Este olfato dramático ha creado su nombradía en el film —merecidísima a

este respecto.

La Locura De Las Trincheras

Entre los mil aspectos de la guerra que escaparon al cine, ninguno menos explotado que esta locura del sistema nervioso entero, destrozado por un bombardeo. Después de la batalla de la Champaña, donde, como se recordará, las trincheras alemanas estuvieron sometidas a un cañoneo sin precedentes, dos mil soldados germanos, que habían soportado el fuego, fueron internados en sanatorios especiales, con una nueva forma de locura cuya manifestación típica era un estado constante de estupor ansioso, que sólo se rompía al menor ruido en atroces aullidos de sufrimiento. Las salas se mantenían casi oscuras, y los enfermos yacían acostados, inmóviles, y los ojos abiertos. Pero un poco de luz que entrara bruscamente, la caída súbita de un frasco, provocaba ataques de locura furiosa. Y así permanecían meses, años, y muchos por toda la vida, con los nervios destrozados. Y sin esperanzas de volver a ser los hombres que habían sido antes de ser bombardeados en una trinchera.

El cuadro de estos dos mil hombres internados en un lúbrago manicomio, convertidos en harapos humanos, es ya sobrado horizonte para una pieza dramática. Pero ha de ser, asimismo, pequeño, ante los mil dramas domésticos a que habrá dado lugar la vuelta al hogar del millón de soldados semilocos, con manías, tics, alucinaciones e insomnios de hombres bombardeados setenta y dos horas, y que después de eso no volverán jamás a ser lo que fueron.

Pues bien: no sabemos que se haya tocado en el cine este oscuro aspecto de la guerra, sino en la cinta La hora trémula, de reciente estreno. Un capitán del ejército norteamericano regresa del fuego con la locura de las trincheras. Los nervios rotos hacen de él un ser desgraciado. La sola caída de un plato en un banquete enloquece al oficial, hasta el punto de saltar al cuello del infeliz mozo. Lo envían a una estancia de California, al silencio fortificante de la naturaleza. Pero en vez de paz halla intrigas femeninas, y por suerte el puro amor de una chica, que a lo que parece debe de salvarlo de sí mismo. Mas esto no se realiza sin que antes haya estado a punto de estrangular al dueño de casa, en una noche de

tormenta cargada de electricidad.

El solo asunto de este film merece que se le destaque, por constituir un hallazgo entre los pesados melodramas de espionaje que nos legó la guerra. Pero cuando la creación artística se desarrolla libre de trabas en los países beligerantes, hemos de hallar en no pocos dramas, novelas y films, crueles estudios sobre la influencia en los hogares actuales y las generaciones futuras, de estos locos de las trincheras.

La Impulsiva. —La protagonista de esta cinta —Ethel Clayton— es realmente artista cuando interpreta a mujeres que reprochan, contestan u odian violentamente. Tal es el aspecto agudo de su psiquis, y tal su físico, podríamos agregar, ya que sus ojos —sus pestañas mismas— sólo adquieren real carácter en las situaciones apuntadas. La comedia sienta mal a esta actriz; no obstante, la gracia de su cuerpo constituye un singular deleite.

Va, la señorita Clayton, marchando monótonamente por la senda de ligerísimas comedias bufonescas, en que la acompañan Vivian Martin, Billie Burke y Enid Bennett.

Las cuatro pequeñas rubias no tienen la culpa, seguramente. Pero es con todo doloroso para ellas, —y para nosotros, que sentimos subir a los labios una ligera hiel que no merece por cierto la constelación aludida.

Un Pobre Convencionalismo: Las Poses Estatuarias. —No hace mucho aún, un cuadro cinematográfico terminaba con la acción misma del asunto. Es decir, mientras el obturador se iba cerrando, la escena proseguía desenvolviéndose. Nada más justo y natural, desde que el cine es la vida misma, en punto a movimiento de los personajes. Pero un día, un director de escena recordó que en el teatro es costumbre que desde que comienza a caer un telón lento, los personajes queden inmóviles, en combinación de actitudes y gestos más o menos artísticos. Desde ese día, los cuadros de un film cualquiera nos ofrecen ese desagradable aspecto: hombres agitados, mujeres inquietas, grupos convulsionados, que de pronto se quedan inmóviles, porque el obturador comienza a cerrarse.

¿Qué puede llevar a los directores a esta curiosa transformación de seres humanos en figuras de cera? ¿El afán de explotar la energía fisonómica de una estrella? Seguramente; pero el efecto es contraproducente, pues la riqueza de expresión de un momento dado, se pierde del todo al

sostenerla por tiempo interminable en la pantalla.

Sólo un actor, y de primera fuerza, parece haber escapado a la tiranía estatuaria y sosa de los directores: Roberto Roberts.

Es raro que en los últimos segundos de luz, no halle modo de cambiar de postura o de gesto, tal como lo hacía antes en la misma escena, tal como sucede en la vida, de la cual la pantalla, a despecho de lo apuntado, es su más fiel trasunto.

Las Leyendas Incomprensibles

A propósito de Robo por virtud, últimamente estrenada, ha vuelto a nuestra memoria una cinta de no remota exhibición: Rostros lívidos, del japonés Hayakawa. Esta cinta se caracterizó desde las primeras escenas por una tan flagrante inadaptación de las leyendas, que en verdad no supimos qué pensar de ella, ni quiénes eran sus personajes, ni cuál era su ambiente. Al parecer se trataba de un joven chino de vieja cepa, educado en Estados Unidos, que regresa al rancio hogar paterno transformado en un occidental de yaqué y sombrero de copa. El cual, ante una pregunta de los mandarines que asisten al regreso, responde textualmente:

—¿Que si me he divertido? ¡Macanudamente!, como decimos los criollos.

Pues bien; desde ese momento, las expresiones a este tenor se han sucedido sin cesar. A tal punto, que no pudimos darnos cuenta ni entender el más leve detalle de la cinta, ante aquel protagonista de cara y apellido chinos, de vestimenta neoyorkina y de lenguaje lunfardo.

¿Celeste Imperio? ¿Broadway? ¿Barracas?

Hasta hoy lo ignoramos. Y no es Rostros lívidos el único film ante el cual hemos quedado perplejos por igual motivo. En determinadas marcas, cuyas leyendas de film nos llegan ya traducidas en caló madrileño o mejicano, y en las cintas que importan en blanco ciertas casas alquiladoras, para llenar aquí sus leyendas, notamos con cargosa frecuencia esta transmutación de los diálogos originales, en torpezas y chascarrillos de arrabal porteño.

Ya alguna vez lo hemos anotado en esta página: cuando el drama se desarrolla en un ambiente de bajo fondo —neoyorkino, californiano, londinense o japonés— poco importa la adaptación a nuestra jerga, de las expresiones originales, y también en jerga exótica.

El contraste de un minero del Yukon o un pirata malayo hablando en lunfardo nuestro, es bastante duro; pero pasa, al fin y al cabo, ya que el

temperamento de distintos hombres de una misma y típica esfera social, es en todas partes el mismo. No tiene excusa, en cambio, la tontería de acriollar, a tajo y destajo, la mentalidad y sensibilidad de seres tan distintos de nosotros como pueden ser un magnate húngaro o un brahmín del Nepal. Y así hemos visto expresiones genuinas de determinados arrabales de Buenos Aires, en lores escoceses, taberneros de los Balkanes, condes rusos, piratas del siglo VII, fakires, popes y pescadores de Ceylán.

¿No es tiempo ya de detenernos en esta lóbrega senda de mal gusto? ¿Con qué fin se imprimen estas leyendas? ¿El de tornar más comprensible el drama? ¿Para halagar a nuestro público, dando a las cintas un cachet de criollismo inferior? Seguramente esto último. Lo cual es un nuevo error, pues ese mismo público fue quien rechazó las cintas nacionales de ambiente genuino, para adoptar las norteamericanas, de asunto también genuino. Y esto por el sencillo motivo de que en las cintas del Far-West el público hallaba lo que ni por asomo le ofrecían las nuestras: unidad de tipos, de ambiente, de lenguaje. Bien o regular, un cow-boy o un minero, se expresaban siempre en su lengua; y de aquí el encanto agreste de ciertas expresiones que caracterizaban a maravilla a aquellos rudos tipos. Pero nunca se le ocurrió a un filmador de aquel país, hacer decir a un cazador de Alaska o un príncipe chino:

—¡Chá, percanta, que me has amurao fiero!

A cada cual lo suyo. Si lo nuestro no sirve, no es porque le falte valor en sí, sino porque hasta ahora no hemos tenido el artista capaz de poner de relieve en la pantalla el ambiente nuestro, en triple unidad de tipos, psicología y lenguaje.

* * * * *

Dos líneas finales sobre las leyendas. En las que hemos citado y en gran número de otras, todo el mundo ha podido notar un singular desconcierto entre lo que dicen los personajes y la expresión de sus rostros. No hay relación ninguna entre el pensamiento atribuido en la leyenda y la actitud de aquéllos. En tal escena cuya leyenda dice: «—¡Espiantá, espiantá!», el gesto no expresa lo indicado. Y tal dama que exclama: «—¡Guarda, que va a pelar el bufoso!», vemos, en cambio, que sonrío tranquila.

A estas nuevas tonterías lleva el afán de adaptación, provocando comentarios y risas harto fáciles. Salvo excepciones, ni aún en las cintas

respetables por sus intérpretes o su marca, es posible darse cuenta de lo que serán las leyendas en su lengua original. Los traductores usan de una libertad ilimitada, cuyo resultado es tergiversar las leyendas primitivas, que con toda seguridad son mejores que las que se nos da en español.

Como excepción honrosa, tornamos a recordar la cinta que ha motivado, por contraste, este paréntesis. Nos referimos a *Robo por virtud*, de Enid Bennett. El film, aunque de asunto más teatral que cinematográfico, es bueno. Muy bien dirigido, sobre todo; con una gran honradez de medios, y dando todo él la impresión de que sus leyendas se han traducido fielmente.

La Princesa de las Ostras. —Esta cinta, de marca alemana, es una pieza de espectáculo, filmada con singular lujo de ambiente, que despierta un excelente presagio para las cintas que sucedan de esa marca. El asunto, en sí, no pasa de una comedia bufonesca; pero como sus autores no han pretendido otra cosa distinta, juzguémosla excelente como tal. La protagonista, condesa de Koczian, según rezan los anuncios, es una personita rubia, de gran desenvoltura de actitudes y de ropa. Como artista, cumple acabadamente su papel en la obra. Más adelante veremos de cuánto es capaz, en otros géneros, ya que hasta ahora no conocemos más que sus hombros y su juego cómico.

El Árabe Blanco

La mala suerte de Warner quiso que la Paramount lo destinará a una serie de cintas de ambiente oriental; algunas en la India, otras en Mongolia, y las últimas en el Sahara.

En unas y otras el asunto ha sido muy débil, y el mismo ambiente, que es lo menos que podríamos pedirles a los norteamericanos, dueños en la decoración, deja bastante que desear. En *El árabe blanco*, de reciente estreno, los arenales y las dunas del Sahara recuerdan demasiado a los desiertos del Arizona. No pretendemos, claro está, que las cintas argelinas o indúes se desarrollen precisamente en Argelia o la India; pero cuando lo que prima en un film es su color local, pretendemos una prolija reunión de aspectos físicos, indumentaria y detalles característicos, que es lo que se denomina ambiente. Y éste no deslumbra en las cintas aludidas. Las dunas donde se desarrollan las principales escenas de *El árabe blanco*, por ejemplo, nos son conocidísimas. Allí hemos visto crócalos, coyotes, caravanas petroleras, cow-boys, mineros—toda una flora yanki-mejicana de los desiertos del Arizona. ¿Será muy difícil buscar nuevos panoramas, aspectos de la naturaleza aún vírgenes para la pantalla? Es posible; pero de todos modos no hay imaginación capaz de compenetrarse con un ambiente de árabes, spahis y bayaderas de Nuevo Méjico...

Warner es —o tal vez era— un actor de gran sobriedad. Decía bastante más con los ojos que lo que William Farnum expresa con sus muecas ultradramáticas. Nos referimos al Farnum de ahora. Pues por amaneramiento de los actores, mala dirección o fatiga nuestra, es hoy casi imposible hacer referencia de una estrella del cine, sin echar de menos tal o cual feliz actuación de su pasado. Las cintas de ambiente, en particular, tienen esta virtud negativa. Ello obedece probablemente a que siendo muy grandes los gastos de tales films, se aprovecha el montaje del escenario para cuatro, seis, diez cintas de asunto casi idéntico. Y lo que pasaría o sería agradable imprimiendo un sólo film, se torna muy pesado en una serie de sosos dramas chinos, lituanos o argelinos: siempre el mismo asunto, los mismos tipos, la misma fatiga ante las mismas cintas con

títulos distintos.

El único ambiente pintoresco que nos reserva o puede reservarnos siempre una sorpresa es el del oeste, fronterizo con Méjico o Canadá. Y esto por la simple razón de que es el ambiente nativo, sentido y vivido, sin trampas ni ilusiones folletinescas. Cuantas veces las empresas norteamericanas se aparten de este elemento teatral, facilísimo a sus actores por tenerlo en la sangre misma, pasarán ante la pantalla muy pobres cosas. Salvo excepciones, claro está, de las que muy pocas, sin embargo, se podrían recordar.

Desafiando la Suerte. —A raíz del campeonato del mundo Johnson-Williard, que este último ganó, una casa filmadora se apresuró a contratarlo, con el objeto de explotar en la pantalla la gran boga del campeón blanco. Acababa de concluirse la impresión de las cintas, cuando sobrevino el nuevo campeonato Williard - Dempsey. Se comprende muy bien la inquietud de la empresa cinematográfica ante esta contingencia: Si su flamante estrella Williard ganaba el nuevo match, la nombradía del campeón se acrecentaría gigantescomente, y los films en cuestión correrían el mundo. Si, en cambio, Williard perdía el campeonato, no le quedaba a la empresa más consuelo que hacer la réclame de su estrella con esta leyenda: «Cinta tal, por Jess Williard, ex campeón del mundo.»

La diferencia, como se ve, es sensible. Williard perdió el campeonato, y meses después nos llega su primera cinta: Desafiando la suerte. Dos cosas se destacan singularmente en dicho film; 1.º, que a despecho de la poca agilidad intelectual que hace presumir la expresión y la profesión del señor Williard, tiene este boxeador bastante inteligencia para haberse dado cuenta de que sólo una cosa podía salvarlo en la pantalla, y esta cosa es la falta absoluta de pretensiones. En efecto, el ex campeón se nos presenta tal cual es, seguramente. Se levanta, camina y mira con honorable naturalidad, sin incurrir jamás en actitudes dramáticas. No hace una buena cinta, porque sus aptitudes no le dan para más; pero conocemos en la pantalla docenas de cómicos de frente más estrecha que el ex campeón, y que logran, sin embargo, engañar a no escaso público, con poses, gestos y muecas aprendidas en El perfecto actor dramático. En un tiempo, en la edad heroica del cine, el juego fisonómico consistía casi exclusivamente en levantar mucho las cejas, entrecerrar luego los ojos, volver a levantar las cejas, y mirar de frente la máquina. Ahora el trueque es otro: no levantar las cejas, ni siquiera un dedo. Caminar como un

autómata, y, en resumen, por contraste en el exceso de gesticulación del principio, no expresar nada. Aún actores inteligentes —tal Warner de quien acabamos de ocuparnos— caen en este desliz. Justo es decir que, muchas veces, tal actitud de autómatas no tiene otro objeto que poner de relieve el buen corte de la ropa, la perfecta caída de las solapas, la matemática raya del pantalón.

Volvamos a Williard, y al segundo singular aspecto de su actuación. Consiste la tal singularidad en que el ex campeón da la impresión de cualquier cosa en la pantalla, menos la de un boxeador —¡y de qué talla!

¿Acaso la torpeza y lentitud de sus golpes le ha sido ordenada para no maltratar excesivamente a sus víctimas? ¿O hay un box teatral, de gran efecto, reforzado por la velocidad de la película? Ello es que ese hombrón pesado y desmañado no acierta a desprenderse de tres o cuatro pobres diablos, si no es con un pescozón en la nuca, siempre el mismo, que concluye por volver ridícula la cosa.

Pero, en fin, el buen y gran vaquero del norte no ha tenido en todo su trabajo la pretensión de ser un Hart, un Carey o un Mix. Lo cual merece un buen apretón de manos... de manos —pero nada más, pues no se trata de aplaudir a un boxeador sino a un actor.

Acusación Al Cinematógrafo

No todo, claro está, ha de ser flores en la carrera de este nuevo arte; y en los propios Estados Unidos —creadores incontestados del film humano—, se cuenta no escaso número de críticos cuya misión en la vida parece haberse concretado a morder con dientes y uñas en la tierna película del film.

El señor Jorge Juan Nathan, particularmente, se especializa en esta furiosa tarea. Cada mes ve la luz un nuevo artículo suyo en el que torna a acusar al cinematógrafo de ser «la causa más poderosa que en los últimos diez años ha contribuido a rebajar el gusto, el sentimiento y la cultura general en la nación norteamericana, y es a costa de este rebajamiento artístico y moral que la industria del film ha llegado a ser la segunda de ese país». Las empresas —dice él mismo— han amordazado a la prensa mediante una rica renta de avisos... Han comprado autores de real imaginación y los han convertido en fabricantes de morisquetas y en muñecos mecánicos... Han elegido como editores y escritores a los más oscuros y faltos de talento entre los fracasados del periodismo...» Pero donde el amargo crítico —continúa la publicación norteamericana que nos informa de estos detalles— ve más agudo el peligro de este rebajamiento artístico, es en el teatro nacional americano, dominado por el dinero del cine. A tal punto, que si en el término de uno o dos años no interviene alguna misteriosa Juana de Arco para salvarlo, el drama americano habrá desaparecido totalmente como expresión artística.

¿Habrá algo de cierto en esto? Es posible. Pero del mismo modo que no es justo juzgar a un hombre por sus numerosas obras fracasadas sino por las que logró realizar, del mismo modo, si en el fárrago de insulsos dramas cinematográficos aparece de vez en cuando una obra realmente de arte, esta obra es la que debe llamar nuestra atención, como exponente artístico del film.

Algunas Estrellas. —La vida de un actor fuera de los estudios es tan interesante como su actuación misma en la pantalla. El interés suscitado es una simple expansión admirativa —pues el espectador ocasional y

gruñón que no ama a Mary Pickford o William Hart, muy poco se interesa por sus aventuras privadas.

Van, pues —y volveremos a menudo sobre ellos— algunos datos para los admiradores jóvenes y las admiradoras de cualquier edad.

Mary Pickford - Owen Moore. —A raíz de su reciente divorcio, se ha creado una situación un poco difícil en el estudio de Robert Brunton, en Los Ángeles. Los ex esposos se hallan actualmente trabajando en el mismo conjunto. Mary ha tiempo que está en dicho estudio; pero Owen acaba de incorporarse con la Selznick a la organización Brunton. Nada más fácil que se encuentren en la misma cinta. Y esta perspectiva parece tener excitada a la gente que los rodea (tan apasionada por los potins de entretelones, como nosotros mismos). ¿Se hablarán? ¿Simularán un amor que tal vez sienten aún? ¿No será suficiente un beso convencional, para que la hoguera mal apagada arda de nuevo, quemando al pobre y bueno de Douglas?

Vivian Martin. —Se decide a tener compañía propia, con Bowes por administrador. Bowes es gerente del Capitol-Theatre, en Nueva York, el más grande del mundo.

Henry Walthall. —Como un espectro de sí mismo, el afortunado coronel Cameroun de El Nacimiento de una Nación pasea por estudios y empresas su esfumada gloria de gran actor. No ha tenido desde cuatro años atrás un éxito sonado, si se descuenta El Médico Morfinómano. Pobreza de asuntos, pobreza de dirección, pobreza del propio actor. Pero Walthall es poeta, según nos informan, lo que es algún consuelo para él mismo. Dícese que de aquí en adelante escribirá sus propias obras. Asistiremos, pues, a un nuevo caso de complejidad —actor y autor— que tan difundida se halla y con tan mezquino resultado.

Elsie Ferguson. —Ha vuelto a las tablas en febrero último con una obra de Arnold Bennett, Amor, sacro y profano. Un crítico se permitió llamar a dicha obra Amor sacro y cocaínico, en razón de que el actor protagonista es un cocainómano de larga historia en la escena. Pero Miss Ferguson retorna contentísima al teatro. «Cierro los ojos —dice— para alejar la visión del estudio que ha sido mi obsesión y mi pesadilla dos años seguidos. Escojo la paz y la tranquilidad del teatro como una cura de reposo para mis nervios rotos por el vértigo de las cintas y los talleres...» «El público —agrega— no es tan crítico como la cámara, que registra todo

con implacable exactitud». Esta última es, pues, la razón del alejamiento de dicha estrella. Las imperceptibles arrugas o poco agraciados gestos que la pantalla reproduce con cruel aumento, pasan perfectamente inadvertidos en el escenario.

Constance Talmadge. —Se aburría bajo las magníficas palmeras de Palm Beach. Por lo cual envió una postal con dicha avenida a su mejor amigo de Nueva York, con esta leyenda de su puño y letra: «Gran sitio para caminar; pero nadie con quien hacerlo». Ignoramos si el mejor amigo acudió en consuelo de la solitaria estrella.

Kitty Gordon. —Tuvo la desventura de que una granada explotara bajo su pequeña nariz, mientras filmaba en carácter de enfermera La tierra de nadie. Demandó a la empresa World en diez mil dólares. Pero el juez que entendió en la causa estimó el daño causado en sólo mil cuatrocientos dólares, los que fueron entregados a miss Kitty. Miss Kitty no recibió herida alguna. ¿Qué culpa pagaba, pues, la World? ¿El sobresalto de la actriz? ¿La impertinencia de haber hecho correr un estremecimiento inoportuno por las bellas espaldas de miss Kitty?

Dorothy Gish y Richard Barthelmess. —Después de asistir como espectadores al estreno de Déclassé, con Ethel Barrymore como protagonista, pasaron a los bastidores a saludar a Margarita Greene, esposa del director. Por un error, y con gran sorpresa de ambos, fueron introducidos en el camarín de la protagonista, donde Ethel, más que contenta, les tendió ambas manos, asegurándoles que desde largo tiempo atrás deseaba conocerlos, que era ferviente admiradora de uno y otro, y que no perdía cinta de Dorothy y Richard. Richard y Dorothy habrán a su vez respondido que ellos también deseaban conocerla, etc., etc. Más lo que pensaron y pensaban en su interior de miss Ethel Barrymore, preferible sería no saberlo.

El Próximo...: «Detrás De La Puerta»

El Próximo estreno de una Bella Cinta: — “Detrás de la Puerta”. —Una fría y lúgubre tarde de invierno de 1924 (anótese la fecha), un trémulo anciano llegaba a los alrededores de X. pequeño puerto de mar de Estados Unidos. Venía deshecho de fatiga. Él conocía bien esa costa y ese inclemente mar de invierno. Mejor conocía aún la población y cierta casita alejada, en cuyo frente se leía: Oscar Belt, embalsamador. Allí se encaminaba, moribundo. Nadie le reconocía; ni la casita ruinosa lo reconocía a él, ni él mismo se reconoció al entrar en ella. Encendió una vela y se dejó caer ante la mesa, con la cabeza sobre los brazos. La llama de la vela bailaba con el viento, y el viejo proseguía con la cabeza entre los brazos —pues estaba muerto. Mas antes de morir acababa de evocar su pasado, toda su dicha pérdida, que condensaba un pañuelo enlodado y manchado de sangre.

* * * * *

Al entrar los Estados Unidos en la gran guerra, el acontecimiento halló a Oscar Belt en el pueblo marítimo de X. donde ejercía la profesión de embalsamador y preparador de historia natural. En verdad, era marino —capitán— como lo habían sido su padre y su abuelo. Pero una desgraciada pasión amorosa lo había disgustado muy joven de su carrera. Hombre maduro ya, aunque joven de cuerpo y alma, vivía retirado con la simpatía de los corazones honrados y el amor de las criaturas que iban a encargarle embalsamara a sus muñecas, que perdían todo el aserrín.

Aunque alejado del mundo, las circunstancias lo pusieron en contacto con una dulce criatura, hija de un hombre acaudalado. La joven iba a veces a pasar la tarde con el oficial retirado, y mientras charlaba veía trabajar a su amigo en sus preparaciones anatómicas. Tan bien se sentían uno y otro en aquellos tête à tête, que el amor surgió —posiblemente había surgido ya al comenzar—. La joven entregó toda su alma al hombre maduro que merecía ese galardón. Él entregó a su tierna novia el amor profundo de un corazón de cuarenta años. ¿Pero cómo ser felices? El acaudalado banquero acababa de jurar que antes mataría a su hija que verla casada

con un hombre sin fortuna, como el oficial de marina. Con tanto más rencor del padre en el caso presente, cuanto que la guerra acababa de estallar y el apellido del hombre odiado era germano. Se recuerda aún la desconfianza por los habitantes de origen teutón en los países aliados. A despecho de los antecedentes de Belt, el banquero azuzó a la turba, que se precipitó a casa de aquél. Pero Belt, que tenía corazón y puños de norteamericano, dejó muy mal parados a sus atacantes, en una escena de pugilato digna de especial mención. Y mientras los gritones continuaban gritando, Belt se casa en secreto y corre a alistarse.

Han pasado varios meses. Hallamos a nuestro naturalista en el comando del Perth, buque de la marina mercante montado en guerra. En el momento de zarpar, sube a bordo una rubia y tímida joven. Es la tierna desposada que, no pudiendo sobrellevar más la ausencia y las asperezas del hogar paterno, va a reunirse con su esposo. Pero, ¿cómo admitir a bordo de un buque de guerra a una mujer? Tras una apasionada despedida, la joven se aleja por los corredores; pero sin valor ni fuerzas para separarse de su esposo, conquista a una enfermera, que la oculta por seis días en su cabina. Cuando al cabo de esos seis interminables días aparece ante los ojos y los brazos delirantes de Belt, aparece también en el lúgubre horizonte un submarino alemán —el U. 98.— Aquí, un traslado al submarino: escenas y detalles magníficos. Pero el torpedo ha partido, y el Perth, tocado en el centro, se hunde. Algunos oficiales y marineros logran salvarse en un bote, con la creencia de que su capitán se ha hundido adherido al puente de su buque y abrigando en su capa marina a aquella dulce y aterrorizada criatura que era su esposa. Mas no ha sido así; surgiendo del inmenso remolino, han tenido la ventura de alcanzar una chalupa extraviada; y durante tres días las olas de un mar solitario mecen ese ataúd flotante.

¿Pero qué es aquello? ¿No estaba limpio y vacío ese mar hace un instante? ¡Salvados! ¡Un submarino que emerge a media milla, con dos grandes cascadas de agua en la proa! ¡Salvados! Es un submarino alemán —el U 98— desde cuyo periscopio el oficial ha visto perfectamente el bote naufrago con un hombre y una mujer. Este último es el dato interesante. Por lo cual el submarino se acerca, recoge presuroso a la mujer y abandona al hombre. El comandante, la oficialidad, la tripulación, arrastran al interior a la lamentable criatura, y las escotillas se cierran. El submarino se sumerge. Pero el hombre, con el cuerpo aterido y el alma rugiente de pasión y odio, está adherido al vidrio de la torre de mando. Nada pueden

sus puños contra el denso cristal. Y ante el rostro sardónico del marino teutón que se ríe tras el vidrio, el náufrago ruje ante el monstruoso crimen:

—¡Mírame bien! ¡Acuérdate de mi cara, porque el día que te encuentre te sacaré la piel!

El submarino se ha hundido. El hombre logra asirse de nuevo a su bote, en cuyo fondo cae sin sentido. Y dos días después es hallado por un torpedero aliado.

Han pasado varios meses, y Belt tiene el mando de otro buque, con el resto salvado de su antigua oficialidad. Mas ya no es el mismo de antes. No habla; y se diría que ni aún piensa, sino es en una sola idea: adiestrar a sus hombres en el ejercicio de los cañones rápidos. Su única preocupación es ésta; para el resto, no despliega los labios. Sus mismos oficiales de antes le creen un poco loco; es cierto que su esposa se ha ahogado en el naufragio del Perth (nada saben ellos del resto); pero esto no es bastante para abatir a un hombre de su temple.

Tal creen sus oficiales, cuando el destino pone un día a un submarino enemigo, demasiado confiado, a tiro de cañón del nuevo buque. Ya se supondrá lo que pasa, dado el terrible entrenamiento de la tripulación en el fuego de los cañones rápidos. Una primera bala toca al monstruo emergido, luego otra, después otra. ¡Hurra! El agua se precipita al interior en torrentes. La tripulación se lanza al agua. Y el capitán del buque norteamericano, Oscar Belt, se lanza a su vez desde el suyo, con un rugido de triunfo, pues acaba de ver con su anteojo el número del submarino: U 98.

Ya está salvada la tripulación teutona, salvada a medias, dado el furor de los marinos aliados. Belt ha salvado personalmente al comandante del submarino; lo ha salvado a nado, a costa casi de su propia vida. Y lo defiende del furor de sus marineros que quieren despedazarlo.

—¡Es mío! —reclama Belt.— Este prisionero me pertenece.

Y lo lleva a su propia cabina, donde lo seca, lo cuida, lo acaricia, le sirve café y grandes copas de champagne. El teutón presume que se halla entre amigos; guiña el ojo a Belt, y Belt le devuelve su guiñada. Sonríe, y Belt le sonríe. El teutón entonces se echa atrás en su silla, feliz. Y ríe y toma champagne.

Pero los dos tenientes de Belt velan inquietos en su cabina; no se explican la cortesía de su capitán para con el torpedeador de buques con criaturas. Y ante el recuerdo de lo que había pasado en el pueblo de Belt al declararse la guerra, y el origen germano de éste, nace la desconfianza en sus almas.

—Dicen que la sangre es muy espesa... —murmura uno de ellos.— Y no obstante no duermen, pues en la alta noche hay un olor de tragedia y horror en el buque.

El horror hace un instante que acaba de surgir de los labios del comandante del submarino: —¿La vida allí abajo del agua? —responde a las preguntas amables de Belt. —¡Bah! No es tan aburrida... A veces en los buques que hundimos hay mujeres... Hace un tiempo cayó una al agua... Una maravillosa criatura... La salvamos a ella y ahogamos al marido... ¿Qué pasó?... Se resistió... ¡Cómo se resisten esas rubias angelicales!... ¿Después?... ¡Bah! Cómo resistía siempre, se la entregué a la tripulación... ¡Ja, ja! ¡El hambre que tiene la tripulación!... Y murió...

Magnífica evocación en la pantalla. Son las últimas palabras del comandante del submarino: acaba de reconocer a Belt. Un rato después está atado, de pie, en el cuarto de baño. No debemos olvidar aquí que Belt era naturalista, y hábil en la vivisección.

Cuando los tenientes de Belt van a la cabina de éste a tomar café por invitación de su capitán, olfatean siempre el horror de que está impregnada la atmósfera nocturna. Pero también de traición. ¿Dónde está el prisionero? Duerme tranquilo. No ronca, como suelen roncar los teutones. Éste duerme tranquilo. ¿Dónde?... Tras esa puerta... Duerme.

Los oficiales, lívidos, presintiendo siempre el horror, se levantan, abren la puerta del cuarto de baño... ¡Oh!... Ambos han abierto la boca en toda su extensión. Y Belt: —«Le prometí desollarlo vivo cuando lo encontrara...»

Ésta es la cinta. La fuerza de ella está en la perfecta preparación del drama, que refuerzan magníficas escenas marinas. Las situaciones de crueldad, que podían haber tentado al señor Griffith, por ejemplo, han sido salvadas por el señor Ince, director de la cinta, con una delicadeza digna

de todo elogio. Dichas escenas están solamente evocadas y de aquí su energía artística.

Un Próximo...: «Su Majestad...»

Un Próximo Agradable estreno: Su Majestad la Opinión Pública. —Cuando el cronista un poco desilusionado por el hundimiento de sus héroes, los ve resurgir, siente un vivo placer; y mucho más cuando, como en el caso presente, se trata de una joven, interesantísima y bella personita.

Miss Billie Burke había tenido en los últimos tiempos la desgracia de no hallar director que la comprendiera. A una monísima criatura como es ella, toda dulzura de expresión y mimos, se la privaba de la única ocasión de lucirlos: el rostro en aumento. El director de tino que ha dirigido Su Majestad la Opinión Pública, nos ofrece con este film una Billie Burke adorable, siempre en primer término en la pantalla, tal como nos la ofreció Peggy, de encantadora memoria.

Pero no es esto sólo: La cinta en cuestión no ha sido confeccionada para lucir exclusivamente a su protagonista. Con cualquier actriz, la cinta agradaría, porque es buena en sí. Se trata de una airosa comedia, como se verá:

Como Juan Manning (David Powell), muchacho buen mozo y de mundo, estaba ya un poco harto de mujeres —se le llamaba Don Juan— se comprometió sin mayor pasión con una agradable muchacha, amiga íntima de Filis Ashbrook (Billie Burke). Filis Ashbrook estaba a su vez comprometida (también sin mayor entusiasmo) con Roger Mason, abogado de carácter frío. Como era un hombre frío, se entendía apenas con su novia Filis, que desbordaba de alegría. Y todo esto, veraneando en el Lago Plácido.

Así las cosas, las dos parejas verifican una ascensión a la montaña, donde por contingencias fortuitas Filis y Manning se extravían, viéndose forzados a pasar una noche de tempestad en una cabaña solitaria. La aventura es terrible, pues ninguna chica decente puede presentarse ante el mundo, después de pasar una noche junto con un Don Juan de la reputación de Manning.

Tal sucede a su vuelta al hotel mundano. La honestidad de Filis queda tan comprometida, que sólo se halla solución en su casamiento. Manning y Filis se casan, aunque nominalmente, pues después de una aparente luna de miel deben divorciarse, para casarse en seguida cada uno con su novio real. Esta situación de dos recién casados que conservan sus respectivos novios a crédito, es el eje picaresco de la comedia.

En la luna de miel sobrevienen aventuras variadas, que se encaminan todas a un mismo fin: el reconocimiento mal confesado de ambos esposos, de que, desde la virginal aventura de la choza, no son uno para el otro tan indiferentes como deberían serlo. Los esposos rompen con sus ex novios, los cuales se casan entre sí, Y Filis y Manning no tienen otro trabajo de dar un carácter de adorable intimidad a una luna de miel de mentirillas.

Buena cinta, en suma, en la cual se distingue por su sencillez David Powell, ya que un papel de Don Juan no es fácil de interpretar sin menoscabo de la varonil discreción.

Las Cintas de Ultratumba. —Cuando un hombre del mundo normal muere, su imagen permanece en el corazón de sus deudos y en algunas fotografías, tan muertas como él. Pero para el resto de la humanidad, la figura del difunto desaparece para siempre jamás.

El cine salva a sus intérpretes de esta oscuridad saludable. Nada importa que Bill, Douglas o Mary descansen un día de sus farsas artísticas a algunos metros bajo tierra. Ellos nos quedan, vivos y tangibles en la pantalla. En los últimos días nos ha sido dado rever El indultado. Sus dos protagonistas, Lockwood y Stonehouse (Stonell), están hoy muertos. Si la muerte alcanza en breve tiempo a May Allison, protagonista femenina, tendremos un film totalmente espectral. La impresión que produce esta supervivencia a través del sudario, es ya bastante fuerte para los indiferentes. Para aquellas personas cuyo corazón estuvo fuertemente unido a Lockwood o Stonehouse [Stonell], la impresión cobra aspecto de alucinación torturante. Lockwood dejó una joven esposa y dos o tres criaturas. Debe de ser para ellos un bien pobre calmante tender los brazos al espectro helado que simula espantosa vida —de un esposo y padre adorados.

El Ramo de Flores de Lew Cody. —Por motivos que no nos han llegado, Dorothy Dalton se divorció de su esposo Lew Cody. Esta es historia antigua. Es en cambio de fresca data el homenaje que el ex esposo rindió

a Miss Dalton. A propósito de una fiesta —creemos que un cumpleaños o un estreno— la concurrencia notó entre las joyas y flores con que los infinitos admiradores de la actriz la obsequiaban en su día, un magnífico ramo de blancas camelias que llevaba pendiente una sola tarjeta: Lew Cody.

¿De quién era el obsequio? ¿Del ex esposo? ¿Del compañero de oficio? Esta es la incógnita, que presentamos a nuestra vez, después de haber intrigado a las damas apasionadas por el cine. Y no se crea que dichas damas —jóvenes, casadas y respetables ancianas— pertenezcan exclusivamente a los círculos cinematográficos de Nueva York o Los Ángeles. En Buenos Aires mismo, a nuestro alrededor, la incógnita ha sido formulada con inmensa curiosidad. ¿Se amarán aún en el fondo? ¿El célebre burlador de mujeres se rinde por segunda y definitiva vez, con ese ramo de inmaculadas camelias, ante los hoyuelos de su incomparable ex esposa?

La intriga tiene por factor a dos personas que no conocemos ni conoceremos jamás, y que viven a mil quinientas leguas de nosotros. Mas no importa; las gentes del cine gozan de este privilegio de universalidad, y en el suntuoso comedor de una avenida del norte como en la modesta mesa de un barrio de extramuros, padres, hermanos y niñeras están a la hora presente preguntándose por qué Lew Cody, si ya no ama más a Dorothy Dalton, le envía un gran ramo de camelias blancas. Y lo que es más informal aún, a nosotros mismos (¡celos de espectador!) nos interesa la cosa.

Una Nueva Víctima: Milton Sills. Este joven actor, que además de estrella de cine es o era catedrático en una Universidad del Estado de Michigán, interpretó con brío extraordinario Almas que rogan, en compañía de Ethel Clayton, y poco después Sistema de Honor, de muy agradable recuerdo. Pero aquí se detiene la carrera triunfal del profesor. Ha sido desviado —¡uno más!— de su ruta. Sills era un artista muy parco, casi sombrío, que descollaba en papeles de hombres muy enérgicos. Gesticulaba muy poco, pero hacía pensar bastante. En los últimos tiempos ha reaparecido después de un largo eclipse, interpretando papeles de gentes movedizas, jóvenes galantes y dicharacheros. Ejemplo: El voto sagrado. No lo hace

mal, el ex profesor; pero hay en el cine ocho o diez jóvenes que lo hacen mejor que él, cuando en su carácter de hombre unilateral, aunque de temple, era un personaje. Uno más, pues, que cambia de amores.

Un Próximo...: «Arizona...»

Un Próximo estreno: Arizona de Douglas Fairbanks. —Cuando un actor llega a tener la fortuna de que el público no solicite sino su presencia, ni exija de él otra cosa que una franca risa o un brinco bien ejecutado, dicho actor está seguro del éxito de los films que impresione, sean éstos cuales fueren. Fairbanks, actor exclusivamente de comedias ligerísimas, puede estar satisfecho de la suerte, si la suerte de un actor consiste en ganar muchísimo dinero. En este terreno extra-artístico, Carlitos sería el más grande con su millón y medio anual, y Douglas el segundo, con sus diez mil pesos semanales. Grandes riquezas, como se ve; grande nombradía, obtenida con una rara habilidad para provocar la risa y saltar barreras.

Fairbanks, sin embargo y especialmente, posee un muy rico don de gentes: provoca el cariño, perdonándosele toda la gran suma de cualidades dramáticas de que está desprovisto. Se halla así en el caso —artísticamente— del muchacho que codeamos todos los días, más o menos pillo, pero simpatiquísimo. Y gracias a este calor de corazón que sabe despertar, se hace querer a pesar de todo. No de otro modo debe juzgarse su actuación en el cine, a menos que nos concretemos exclusivamente a admirar su training gimnástico, muy elogioso en un muchacho cuarentón.

Arizona nos lo presenta en el territorio de este nombre, formando parte de un regimiento de caballería destacado en el desierto, y que al iniciarse la cinta acampa en la estancia del viejo Canby (Teodoro Roberts), suegro del coronel. Es la alegría del regimiento y sus huéspedes el teniente Denton (Fairbanks), que enamora con éxito a Bonita (Marjorie Daw), hija menor del dueño de la estancia, a despecho de la madre de la joven, que se opone rotundamente a esos amores. Esta oposición da lugar a las escenas de jocosidad que permiten a Fairbanks el lucimiento de sus acrobacias. Pero hay también un drama; y de él son protagonistas el capitán Hodgeman y la esposa del coronel. Ambos deciden huir, y la esposa culpable recoge sus joyas por instigación de su amante, joyas de qué piensa apropiarse el poco caballeresco seductor.

Más ante la indecisión final de la culpable, su amante le escribe una carta firmada, que cae en manos del teniente Denton, el cual se precipita en el dormitorio de su coronel, en momentos en que los culpables se resuelven a huir. Denton arrebató las joyas a su capitán, lo echa, y mientras da su palabra de honor a la esposa culpable de que nada dirá del lance, entra el coronel. Denton, emudecido por su palabra, no explica ni su presencia allí, ni el hallazgo de las joyas que se hallan sobre él al ser registrado. La dama culpable no se atreve a denunciarse a sí misma, y Denton, acusado de robo, dimite a la fuerza de su regimiento.

La guerra estalla en esos momentos. Denton recluta voluntarios entre sus amigos los cowboys, cuando felices coincidencias descubren la culpabilidad de Hodgeman. Denton lo busca, lo encuentra y cae con él dentro de un cajón de maíz que se cierra tras ellos. Y cuando la tapa se levanta de nuevo, sólo sale por sus propias fuerzas Denton. Golpean aún a Hodgeman, lo arrojan a caballo hasta la frontera, aunque no es verosímil que llegue vivo, pues un mestizo, cuya novia ha seducido Hodgeman anteriormente, se lanza a rienda suelta tras él. Denton tiene aún ocasión de ejecutar algunas limpias piruetas, y se casa con su Bonita.

Como hemos dicho, toda cinta de Fairbanks debe ser vista con un buen humor parcial hacia este excelente gimnasta. Pasa por Arizona la figura de un gran actor, que no halla desgraciadamente ocasión de lucir cuanto hay en él como intérprete. Nos referimos a Teodoro Roberts. Pero es una honra para Roberts su modestia que lo confina, valiéndolo lo que él, a papeles secundarios en la órbita de estrellas cuyo fulgor tiene muy poco o nada que ver con un verdadero arte dramático. Respecto al film en sí, podemos anticipar de todo corazón que Arizona es superior a El Quijote moderno, del mismo actor y recientemente estrenado.

Variedades. —Cuentan los magazines:

—¿Cómo se llama usted en verdad?

—Sessue Hayakawa.

—¿De dónde sacó ese nombre?

—¡Qué pregunta! Si se lo digo, pierdo una parte del misterio que me rodea, a mí, hijo del Sol Levante. He oído pronunciar mi nombre del modo más original: Ssu, Susi y Ssi. Algunos me llaman míster Hakawaka, y

otros: míster Kakawaha. Le diré ahora que mi nombre significa «afortunado pescador». Sessue quiere decir «seguro», y Hayakawa, «pescador». Uno de mis antepasados era un famoso tirador de redes, y ordinariamente sacaba más pescados que ningún otro en su aldea. En el Japón, cada nombre contiene siempre una historia de familia. ¿Está usted contento ahora?

Dorothy Dalton. —Vió la luz en Chicago en 1893, a estar a los últimos informes. (Es sabido el ardor con que estos informes sobre edad cambian cada tres días). Ingresó un poco tarde en el cine, perdiendo así buen número de admiradores adolescentes, que hoy serían admiradores maduros. Trata al parecer de ganar el tiempo perdido con una obra que acaba de filmar, Afrodita, donde se presenta de cuerpo entero y vestida a la moda mitológica de aquella insigne bañista. Por lo demás, la estrella con hoyuelos ha cerrado contrato exclusivo en la «Paramount-Arteraft», y la primer obra que filme será Media hora.

Luisa Lovely y William Farnunn. —que actuaron juntos en cinco cintas en 1919, trabajarán unidos en todas las obras que interpreten este año.

El Beso en el Estado de Tejas. —Las chicas de esta feliz región emplean la palabra buss por expresar el beso, en vez de la tradicional kiss. Aunque ambas palabras significan realmente beso, las chicas de Tejas se libran a juego de ingenio, por los cuales rebus (jeroglífico) quiere decir besar de nuevo, y blunderbuss (trabuco; blunder: confundir), significa besar por equivocación. Se efectúan al respecto diversos pases de ingenio, y quienes los sienten más al vivo son las chicas de otros estados que llegan por primera vez a Tejas y toman el omni-bus (besar a todas).

Un Próximo...: «La Ley De Herencia...»

Un Próximo estreno: La Ley de Herencia. —Cuando nos llega el anuncio del estreno de una cinta que interpreta una de las grandes estrellas del cine, no podemos menos de suponer que entre los mil y un asuntos que llegan a la empresa, los directores han escogido la flor de aquéllos, como digno teatro para el desarrollo de las grandes facultades de dichas estrellas. ¿Qué menos se puede esperar? Pero he aquí que nuestras esperanzas quedan casi siempre defraudadas. El drama en que actúa un gran actor no vale por lo común más que los folletines de cargazón que se encomiendan a un actorcillo cualquiera; y en el caso presente, pues nos referimos a Elsie Ferguson, si se exceptúan Ojos del alma y algunas escenas de La Rosa blanca, los demás films que ha interpretado esta señora no pasan de diluidos melodramas. El resultado de esta falta de tino ya se conoce: El desprestigio del actor, en el aspecto más sensible; y la injusticia perfectamente excusable de aquel público que llevado a un salón por el renombre de la estrella, tropieza con uno de dichos malos films a los cuales no hay as de cine capaz de salvar.

Este estado de fatiga creciente, de disgusto progresivo por la decadencia del drama cinematográfico, tiene como única causa la superproducción, la que a su vez es motivada por el inmenso sueldo de que gozan los actores de nota. En efecto, no es con una o dos cintas, por extraordinarias que sean, que la empresa se va a resarcir de los 400 ó 500 mil dólares anuales exigidos por una estrella —y no de las más encumbradas. Se torna así indispensable aprovechar a ese valiosísimo diamante en 6 u 8 films, los que haya a mano en la dirección. Y como al parecer los asuntos buenos escasean en Norte América tanto como en Zululandia, nos encontramos al fin de año con un buen drama de los señores Hart, Pickford o Ferguson, y con 7 u 8 piezas inferiores.

La moraleja que se desprende de este conflicto de necesidades comerciales y aspiraciones artísticas es una sola: no ser injustos. Bien; comprendemos perfectamente la injusticia de pretender una obra de genio en el primer cartel de reclame. Pero hay algo con más derecho que todo

esto a nuestra consideración, y es la defensa de nuestro estado de ánimo y nuestros sentimientos de arte, ante el cansancio y la desesperanza que van acumulando día a día sobre nosotros las empresas de cine con sus justos intereses y las estrellas con sus 400 ó 500 mil pesos de pretensiones.

La señora Ferguson ha hecho en Ley de Herencia cuanto estaba de su parte para realzar la cinta, y desempeña en ella un doble papel, muy felizmente realizado. Lo único de lamentar es que no son estos trucos de psicología el elemento de triunfo de la rubia Elsie. En situaciones de alma normal, plácida o dolorosa sin recargo —no es posible olvidarse de Ojos del alma— Elsie Ferguson es y será siempre una de las tres o cuatro estrellas de verdad del cine.

Ley de Herencia: Elena (E. Ferguson) ex alumna en un convento, soporta en su sangre una muy cargada herencia: el juego. Los padres han pagado fuerte tributo a la fatal pasión. Tras una vida azarosa por los más fastuosos y sórdidos garitos de las capitales europeas, el padre de Elena paga con la vida su pasión del juego. La madre (la misma Elsie Ferguson) concentra en su tierna hija la desolación de su amarga vida, y decidida a librarla de la sed de ruleta que ha devorado su alma, encierra a la pequeña Elena en un convento de España, a fin de que jamás conozca a su madre. Le da por tutor a un viejo y honorable amigo suyo, y desaparece del mundo.

Por lo menos del Viejo Mundo, pues diez años después la volvemos a hallar en Nueva York, casada con un señor Delano, jugador de profesión que regentea una alta casa de juego. Pero Elena ha huido del convento, suspira por el mundo. Escribe a su tutor, llega a Nueva York, donde aquél le halla un hogar en el seno de una distinguida familia. Elena se halla muy a gusto, conquista a todos, y especialmente al hijo de la casa, novelista huraño y retirado de la sociedad.

Tras una lánguida luna de miel entre libracos y manuscritos de su esposo, que no cae en cuenta de que su joven mujercita no es novelista como él, Elena es solicitada por sus amigos mundanos a probar las emociones del juego, con el éxito que se supondrá. Y mientras su esposo hace una cura de salud en la montaña, Elena pasa las noches sobre el tapete verde, enfrente de su propia madre que la observa melancólicamente, y que ya una vez ha tratado de detener a la incauta joven en la pendiente que la perdió a ella misma.

Tan fuerte es la pasión, que Elena se encuentra de pronto con siete mil pesos en vales firmados, cuyo pago exige el croupier esa misma noche. Y esa misma noche llega el marido ausente. Aterrada, Elena pide a su esposo dicha cantidad, inventa pretextos, se turba, miente, vuelve desesperada a pedir una tregua al jugador. Y luchando por el aparato telefónico, el jugador pierde pie y se desploma por sobre la baranda —muere.

Pero la madre de Elena acaba de saber la verdad: corre a salvar a su hija, y sólo tiene tiempo de hacerla huir, entregándose ella a la justicia. Se suicida para concluir de libertar a Elena. Y la pequeña y aterrorizada jugadora halla por fin en brazos de su esposo la paz que no había querido conocer.

La Resurrección de Dorothy Phillips. —En pos de El corazón de la Humanidad, que esta estrella de la «Universal» nos dió a conocer hace ya largos meses, habíamos perdido todo rastro de ella. Salvo un breve dato sobre dificultades con su empresa, nada nos llegaba de sus tareas cinematográficas. Una casa local anuncia ahora su próxima reaparición con La bestia negra, acompañada de Priscilla Dean. Buena promesa, como se ve.

La circunstancia de ser Dorothy Phillips esposa del que escribe estas líneas, puede crear al cronista una situación embarazosa. Pero tratará de salvarla lo más humanamente posible, conforme a la imparcialidad que, a despecho de todo lazo familiar, se debe el cronista, de esta sección.

La Mutilación De “Detrás De La Puerta”

Cuando en números anteriores adelantamos una crónica muy elogiosa del film *Detrás de la puerta*, que acababa de ser pasada en privado, insistimos ex profeso en dos elementos de dicha cinta: una situación y una leyenda, por constituir ambos elementos el eje del drama. La situación era la siguiente: Cuando el capitán del submarino se rinde ante la resistencia de la náufraga, entrega a ésta a la tripulación. La escena no hace más que entereverse, y es salvada con todo decoro por el director Ince; pero el efecto no es menos poderoso, tan poderoso que desde ese momento la villanía del oficial levanta un soplo de indignación en el espectador: cuanto pueda acaecerle a ese miserable, está ya juzgado y aceptado.

Veamos el segundo punto: Al sumergirse de nuevo el submarino, el esposo cuya mujer acaban de robarle, golpea desesperado en los cristales del periscopio. Y ante la risa sarcástica del oficial, le grita a través del vidrio:

—¡Mírame bien, acuérdate de mí! ¡Porque el día que te encuentre te arrancaré la piel!

Pues bien: esta leyenda y la escena que acabamos de señalar han sido suprimidas. ¿Por qué? ¿Por ofender a la moral? No cabe otra suposición, por absurda que parezca. La escena es fugaz, y apenas está esbozada: no se ve más que el ansia brutal en el rostro de los marineros, y veinte manos que se apoderan de la infortunada joven. Bien poco cosa, en verdad, es la que ha asustado a la censura oficial o privada.

Pero aparte de este pueril escrúpulo, hay algo más serio en dicha mutilación. La obra entera se resiente de esta supresión, al punto de que queda desvirtuada e injusta. Recordemos que al final de la cinta el esposo despelleja literalmente al oficial. El acto en sí, aunque no se vea, es terrible; y su única justificación artística es que responde por su violencia a la violencia del ultraje. La acción de encerrar a la joven náufraga en el submarino, por cruel que sea, no alcanza a excusar el hecho de arrancar la piel con un bisturí, capa por capa, a un ser humano. Pero la

circunstancia de entregar a dicha joven a un tropel de bestias hambrientas, ahoga todo impulso de piedad, y el espectador admite realmente la atroz venganza. Una gran venganza pide una gran ofensa que la legitime; y de aquí que con la supresión de la escena consabida, el infernal suplicio del oficial no halle la simpatía debida. Lo cual cobra aspecto de crimen artístico, tratándose de una cinta de primer orden, como hace mucho tiempo no veíamos.

La leyenda de que hemos hecho referencia ha sido suprimida seguramente para no restar eficacia al acto que ella anuncia. Segunda falta de tino, pues la amenaza de arrancar la piel es un lugar común, como te asaré vivo o te romperé los huesos: nadie espera que la amenaza se cumpla. Y como esta vez se cumple, con todo el horror que encierra, viene así a constituir dicha leyenda suprimida el «ojo por ojo y diente por diente», que es la razón de la tragedia.

El Pase de las Cintas en Privado. —Aparte de la ventaja de ver los films tal como nos llegan, estas exhibiciones antes del estreno ofrecen una muy de tenerse en cuenta; y ella es la velocidad normal con que corren las películas. El tiempo no urge en estas exhibiciones; no hay programas excesivos que obligan a pasar en 45 minutos cintas que requieren una hora. Los movimientos tienen la lentitud o nerviosidad requeridas, sin esa velocidad epiléptica de los films en los salones, que ha concluido por hacernos perder la noción de la justa medida. Sólo dos remedios caben: restringir la extensión de los programas, o pasar las cintas en dos secciones. Podrá resultar más caro; pero es el único modo de apreciar el real movimiento de una cinta, placer éste que hoy sólo puede encontrarse en las exhibiciones privadas.

El Truc de los Escenarios Cinematográficos. —La catedral de San Patricio, en Nueva York, es característica, y no hay neoyorkino que no la conozca. Cuando se preparaba la cinta La chica de Pettigrew, con Ethel Clayton por protagonista, hubo necesidad de impresionar varias escenas en el interior de la catedral, y así se hizo. Los neoyorkinos admiraron y reconocieron muy bien las famosas naves y su suntuosa decoración. Pero pusieron el grito en el cielo al saber que la cinta entera había sido hecha en Los Angeles, donde, por lo tanto, habían construido, con madera y cartón, el interior de la famosa catedral.

Sorpresas como ésta ofrece a diario el cinematógrafo, aún para los expertos. Los interiores lujosos, los suntuosos salones de la quinta

avenida, que dan una tan perfecta ilusión de realidad, son asimismo obra improvisada en los estudios. No hay sala real de palacio que permita los juegos y efectos de luz indispensables. Como mucho, se obtienen fotografías de interiores elegantes, que los obreros del estudio reproducen. Pero las más de las veces resulta que como las empresas tienen un ejército de dibujantes, decoradores y estilistas, se confía a ellos el arreglo de un interior. Y tan bien lo hacen, que los decoradores de las grandes mueblerías y afines van a su vez a copiar las efímeras creaciones cinematográficas. A este respecto se cuenta que una estrella de la Paramount, en el estudio de California, exclamó un día al terminar de filmar una escena:

—¿Me parte el corazón ver estas encantadoras habitaciones arrasadas apenas ha concluido uno de trabajar en ellas. Hubiera deseado vivir toda la vida en éstas.

En la cinta Cada mujer figura una calle de Nueva York en plena nevada. Es víspera de Navidad. Parecería imposible trucar algo tan tumultuoso y conocido. Sin embargo, la decoración fue levantada en una ciudad-estudio del oeste.

Para una escena de mar tropical —en Macho y Hembra— el director Cecil B. de Mille transformó un árido islote en fantástica isla ecuatorial. Tuvo que transplantar a ella toda una flora y fauna de los trópicos; pero la ilusión resultó perfecta, y los gastos reducidos.

Para conseguir los sorprendentes efectos de submarino que obtuvo Ince en Detrás de la puerta, de que acabamos de hablar, debió valerse, y a peso de oro, de un verdadero estado mayor de técnicos. Como a su vez el director Ince parece ser un técnico en cuestiones de guerra naval, el resultado fue digno de toda ponderación.

William Hart, que como es sabido trabaja con compañía propia, suele internarse en los desiertos de Arizona a impresionar escenas preparadas, y de paso a tomar y estudiar paisajes que luego aprovechará. Viaja con una caravana completa de caballos, ganado, galeras, carretas, todos los elementos habituales de sus cintas. Al filmar Huellas de galera, por necesidades técnicas se comenzó por el final: es decir, fotografiando a las galeras embarradas y deshechas, cómo debían aparecer al final de la cinta. Y como para el primer acto era menester presentarlas recién pintadas y flamantes, al concluir la campaña hubo que perder tiempo y

dinero inapreciables para devolver las sucias galeras a su primitivo estado.

Pero a veces el realismo se impone. Por dificultades invencibles, la Paramount decidió filmar *Los anuncios se pagan solos*, con Bryant Washburn, en una fábrica de jabón de verdad. Tal se hizo. Pero algunos intérpretes —las damas, desde luego— llegaron al fin de la filmación enfermas y amarillas, a causa del insoportable olor de la fábrica.

—Yo me mareo mucho —murmuró desfallecida la protagonista al concluir la cinta—; pero prefiero dar siete veces la vuelta al mundo antes que volver a trabajar en una verdadera fábrica, sea de lo que fuere.

Ciertamente; y sobre todo si se considera que la más leve náusea de la persona que así se expresa está dulcificada con cientos o miles de dólares por hora...

Un Próximo...: «La Tierra De Promisión...»

Un Próximo Estreno Feliz: «La Tierra de Promisión». —Aún cuando no se trate de una obra maestra —y seríamos muy exigentes al pretenderlo en cada estreno— esta cinta merece ser elogiada por el espíritu que supone en la empresa filmadora. En efecto, la «Paramount» no se ha caracterizado por su amor a las obras de arte. Está sujeta, como toda empresa de espectáculos, a necesidades efectistas, cuando no desopilantes. Bien entendido; pero si de cuando se deja deslizar un film sin grandes efectos, pero con un par de personajes de carácter definido que imprimen al drama una marcha normal, sin pizca de aburrida, el balance económico de la empresa no habrá sufrido mucho a fin de año, y nosotros habremos añadido un punto a nuestro balance artístico.

Tal es el caso de La tierra de promisión. Nora Marsh (Billie Burke) es una bella y joven huérfana que está al servicio de una opulenta y enferma señora, en Inglaterra. Le sirve de dama de compañía, pero en verdad es su enfermera. Va perdiendo su vida y su salud velando noche a noche a la anciana. La dama muere por fin, y con gran sorpresa de todos, se halla que Nora no ha sido beneficiada en el testamento, como era de esperarse. Sola y desamparada, la joven va a refugiarse al lado de su hermano, en el Canadá. Antes de partir recomienda a su hermano por carta a un ridículo joven que acaba de conocer, y que quiere trabajar en América. La presencia y la actuación ultraridícula de este petimetre en la estancia canadiense, dará lugar a escenas cómicas de muy buena ley —lo que es extraño en las cintas de hoy día.

Nora llega mal a casa de su hermano. Está acostumbrada a una vida mundana, o por lo menos fácil, y en la pérdida estancia cada cual vale según el trabajo de sus puños; razón por la cual su hermano Eduardo (J. W. Johnson) se ha casado con Gertie (Mary Alden), muchacha tosca, pero capaz de cocinar y lavar a los diez peones de su marido.

Naturalmente, el aspecto elegante de su cuñada y los mimos de que pretende rodearla su hermano, exasperan a Gertie. Poco a poco logra imponerse a Nora, al punto que meses después la joven comprende que

no ha hecho más que cambiar de esclavitud: viste como una campesina, lava su ropa, etc.

En la estancia trabaja de peón Frank Taylor (Thomas Meighan), agricultor que se ha visto obligado a ganarse la vida al día por haber perdido sus cosechas. Llegado al fin de su trabajo cobra sus sueldos ahorrados seis meses, y se dispone a partir. Pero Nora, que acaba de romper violentamente con su cuñada, se ofrece a Taylor de esposa. Taylor concluye de expresar sus ideas al respecto: —Si yo me caso— dice a su patrón —lo haré por negocio; con una mujer que me cocine y me lave, y no con una muñeca inútil. Me importa poco amarla o que me ame.

Nora lo ha oído; pero desesperada de la ruina de su vida, se ofrece al rudo chacarero: —Yo cocinaré, lavaré y remendaré. Si es esto lo que usted desea, estoy pronta a ser su esposa.

Taylor se encoge de hombros y acepta.

Ya están casados, aunque sin hacer vida conyugal. Nora, decidida a cumplir su palabra, convierte el desmantelado rancho de su marido en un hogar. Taylor, entre tanto, trabaja en su chacra y espera una óptima cosecha.

Pasan seis meses. Sobreviene lo que debe esperarse. Sin confesárselo, el amor comienza a nacer entre ambos. Pero Taylor es rudo y es hombre, y un día exige de su mujer el cumplimiento de sus deberes. Nora le recuerda el tratado, resiste; en vano.

Pasan nuevos meses. La plantación de Taylor es arrasada por la Inspección Agrícola, a causa de hallarse en ella la mostaza silvestre, plaga nacional. En ese momento Nora recibe de Inglaterra 500 libras esterlinas, y se dispone a partir de ese infierno, loca de alegría. Pero ante la actitud de su marido, que le entera de su ruina definitiva; al ver a aquel rudo luchador aplastado, que rechaza el dinero que ella le ofrece, Nora comprende que al lado de aquel pionner enérgico aunque áspero, está su verdadero deber, y en la lucha contra la naturaleza, apoyando a su leal marido, está la Tierra de Promisión.

Esta pieza de un solo aliento, perfectamente caracterizada y desarrollada, tiene una virtud rara, y es la de ser moral. Entendemos por esto, no la decencia y las buenas costumbres, que son excelentes cosas, sino la

tendencia a demostrar que la vida es algo más que la elegancia y el buen tono; que en la contemplación dichosa del mundo cabe sentimentalidad, pero donde se siente la vida con su noble pulso es en la lucha, en la redención del corazón y la inteligencia por el trabajo, el carácter, la tenacidad, así se la halle al lado de un tosco y enérgico muchacho de campo, —como le aconteció a Nora Marsh.

Dorothy Phillips y William Stowell. —Esta pareja, disuelta por la muerte de Stowell, acaecida en el centro de África hace pocos meses, perdura aún como novedad en un reciente estreno, *La fuerza del Destino*, pieza que aunque de un solo bloque, consta de dos partes perfectamente diferenciadas: una primer mitad de drama magnífica, y una segunda deplorable. No lo recordaríamos tan netamente, a no tratarse de dos actores a quienes debemos algunas de las muy contadas obras de arte dramático en el film.

En un tiempo ya lejano, la «Universal» tuvo tres cosas de primer orden: libretistas, directores de escena y fotógrafos. Puede asegurarse —por lo menos entre nosotros— que aquella casa fue la primera en utilizar los crudos efectos de luz en los interiores, y los suavísimos de honda poesía en el paisaje. Los directores, a su vez, crearon la escena detallada, y esto sólo indica sus vistas sobre el porvenir dramático del cine. Y como si esto sólo no bastara, la empresa tenía a su servicio uno o varios libretistas de capacidad tal que no ha sido sobrepasada, salvo excepción. A tan feliz momento corresponden *Zulema la Hechicera* y *Las Orquídeas negras* como efecto, y *Lola Morgan* y *La gran pasión*, como dramas de caracteres. Recordamos sólo estas dos, por ser las más características. Y, ambas fueron confiadas a la Phillips y Stowell.

Recordamos asimismo que en aquel tiempo las revistas norteamericanas del ramo hacían notar con frecuencia el «exceso de figuras en primer plano» de la «*Blue Bird*» (Universal). Nada decían del carácter de los dramas; pero con seguridad debían de parecer «demasiado serios».

Esto es, en efecto, lo que ha desprestigiado a aquel sector de la «Universal». Los films eran obras de un arte que no tiene gran acogida en el término medio de los espectadores, como no la tienen en el teatro las obras de Ibsen, Hauptmann, Gorki, Suddermann, etc. Hasta hoy, el cine filma para un solo público, que es el público universal de los gruesos efectos. Cuantas veces pretenda un drama interior, no será comprendido, con la falta de difusión correspondiente. Por esta peligrosa pendiente se

deslizó la «Blue Bird», con el aplauso de pocos y el reproche de muchos, hasta convencerse de que si quería continuar viviendo como empresa comercial y ganar dinero, debía filmar dramas más o menos sensibleros, pero siempre de grueso efecto. Y producto de esta orientación parece ser La fuerza del Destino.

Puede también jurarse que el libreto filmado era muy distinto del que hemos visto. Se lo ha conservado tal cual, hasta la mitad, pero luego entra en consideración el grueso efecto indispensable, y el drama es retocado, rehecho —destrozado, en una palabra— para obtener aceptación ante la mayoría del público. Si la obtiene, es posible; pero no lo creemos.

El Segundo Film Humano

El Segundo Film Humano del Señor Griffith: Sonriamos a la Vida. —Cuando D. W. Griffith declaró que, sintiéndose muy cansado de las cintas de gran movimiento, iba a dedicar todas sus fuerzas al simple drama, más o menos trágico, pero encuadrado en la vida trivial, la expectativa fue muy viva en el mundo del cine. ¿Qué nos podía dar el celebrado director, él, que cuenta con los actores de más renombre y los más vastos recursos del studio?

El primer salto desde las epopeyas decorativas al drama elemental fue un pobre y lúgubre desacierto: Pimpollo rotos. En la ocasión analizamos ya este magnífico idilio en un acto, que el señor Griffith estiró hasta seis actos semi aburridos.

El segundo ensayo de vuelo que nos llega es ya otra cosa: Sonriamos a la vida. No es ni con mucho una obra maestra como dirección de conjunto, pero ciertamente lo es de detalle. No es posible pedir nada mejor que los dos primeros actos. El señor Griffith halla en ellos medio para poner en juego su capacidad poética para la composición de las escenas. Ningún director lo sobrepasa en el arte de filmar un idilio en la pantalla: actitud de los personajes, fondo, detalles, ambiente, dirección fotográfica; todo concurre a la creación de un bello cuadro poético.

Pero es más que seguro que no podemos ni debemos esperar más del señor Griffith. Consumado director de escenas, carece de visión del conjunto. Su obra más celebrada: El nacimiento de una nación, nos presenta nítida esta grande pero restringida cualidad de director: rigurosas escenas, bellos cuadros, pero sin un soplo que pase de uno a otro, encadenándolos.

Pero contentémonos con esto. Sonriamos a la vida es un derroche de poesía silvestre fragmentada en escenas encantadoras, en cuanto a sus dos primeros actos. Para mayor gala, el señor Griffith ha utilizado a dos actores maestros en el arte de los idilios deliciosos y torpes de la adolescencia: Lilian Gish y Charles Harron.

Es lástima, y muy grande, que el resto del film no responda a su comienzo. Intervienen luego elementos dramáticos de segundo orden, como aquel padre que súbitamente, de la mañana a la noche, se transforma en un ladrón asesino, tanteando en la oscuridad con un puñal en alto, la cama donde está durmiendo un forastero recién llegado que es... su hijo.

La súbita crisis es posible, e igualmente posible que un amantísimo padre robe y mate a su hijo; pero no ha de brotar seguramente tal sombrío y complicado problema del primaveral y campesino idilio con que comienza y se desarrolla el segundo de los films humanos del señor Griffith.

Teodoro Roberts. —Tiene la pretensión de ser el actor que ha interpretado más personajes en el cine. Si ello es verdad, habrá que agregar el abrumador número de creaciones durante su actuación de cuarenta años en el teatro. Lo que no obsta para que este gran actor, llegado tardísimo a la pantalla, cuente en su haber la adquisición de todos los secretos, todos los resortes y todos los trucos de un arte, como el cinematográfico, tan distinto del teatral.

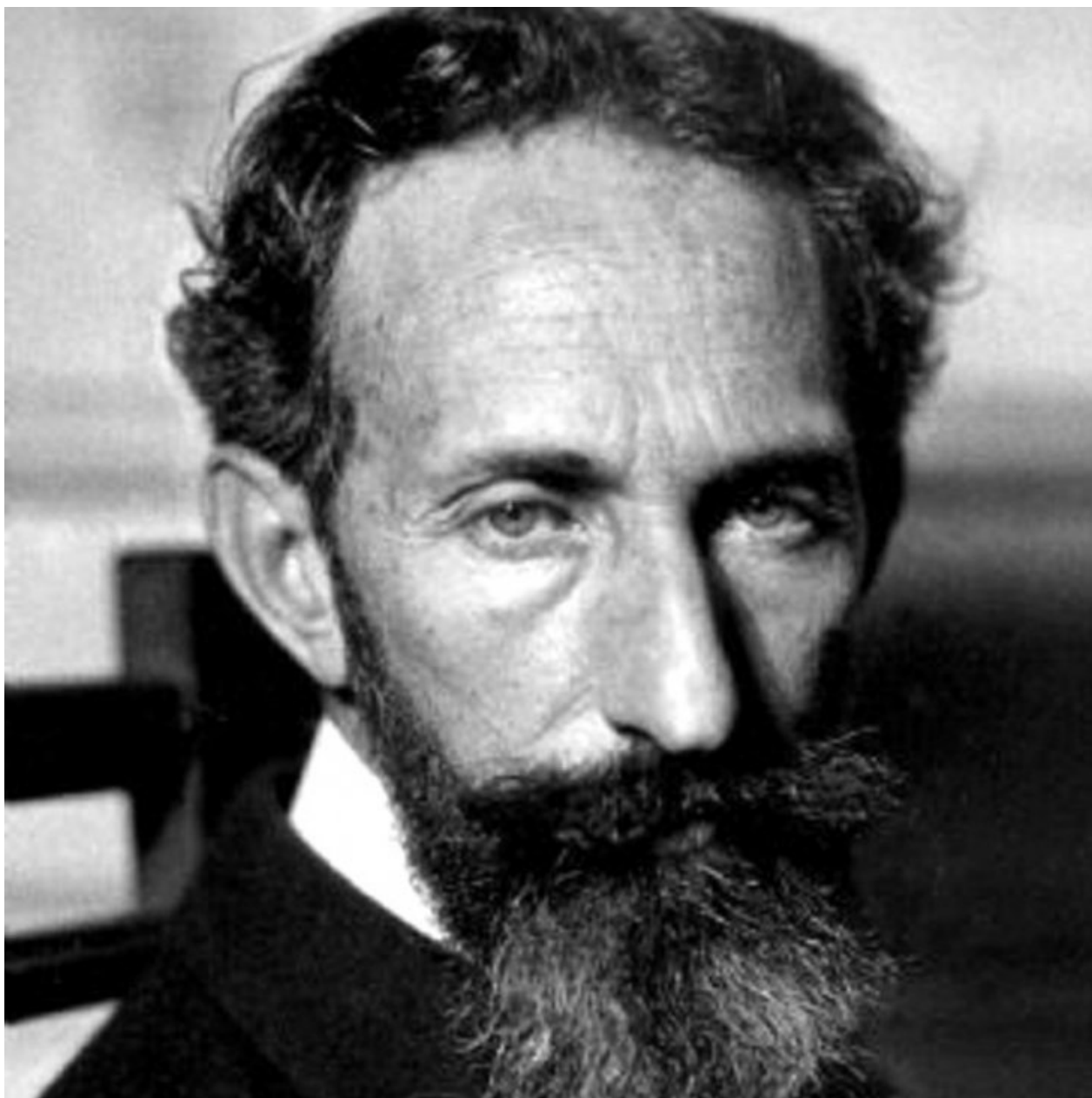
—Comencé mi carrera —dice él mismo— en 1880. He interpretado todos los personajes, desde Shylock a Simón Legree, y he recorrido toda la gama de caracterizaciones dramáticas y de la comedia. Hace sólo cinco años que ingresé en el cine. Por término medio, he interpretado un personaje por mes. Veinte veces se me ha hecho la pregunta —a mí como a todo grande o pequeño actor del cine— de qué personaje había caracterizado más a gusto. Yo desearía que el más inocente preguntón de revistas o la más bien encaminada chica en la senda de la ardorosa simpatía, se dieran bien cuenta de la dificultad de responder a estas preguntas. Del montón de cintas que el destino y los directores le encomiendan a un pobre diablo de actor, el noventa por ciento son hechas a disgusto. Quedan diez que nos ha agradado interpretar. Y entre estas diez, más fácil nos es volver a interpretar las noventa insulsas que decidirnos por una de aquéllas. Pero en suma: ¿qué caracterizaciones me agradaron más? Para el preguntón más o menos bobalicón, y para la misma señorita enamorada del amor al cine, responderé con el corazón en los labios que me agradó mucho hacer la Riqueza en Todas las mujeres; pero como realización de arte (no sé si me entenderán aquellas mismas dos personas), me hallé sumamente a gusto en el papel de viejo merodeador en Mujeres viejas por nuevas.

Hasta aquí el señor Roberts. Aparte de alguna impertinencia disculpable

en un hombre de su edad (esto, desde luego, por cuenta de aquellas mismas dos personas), al admirable actor le sobra razón, del mismo modo que le sobran actividades artísticas, pues pinta, dibuja, esculpe. Para sus ratos de descanso colecciona pinturas y muebles. Nada extraño, pues, que su mansión de Hollywood (las casas de los actores de cine son todas mansiones) sea muy interesante, donde sus vacaciones se deslizan al lado de su mujer y de sus gaviotas domesticadas.

En fin, hay para nosotros algo mucho más interesante que esto en el hombre que nos ocupa, y es la pulcritud de sus caracterizaciones. Nadie ha dejado de observar la concordancia perfecta de la vestimenta de Roberts en cualquiera de sus personajes: saco, pantalón, botines, aún su camisa más o menos desbordada del cinto, no hay detalle que el viejo Roberts no cuide rigurosamente. Pero nada refuerza lo anterior como la circunstancia de haber en cierta ocasión suspendido su trabajo en la pantalla durante tres meses, a fin de dar tiempo de crecer a su pelo y su barba, con el objeto de caracterizar en forma a tal personaje de que estaba encantado. Esto se llama honradez de actor, virtud poco difundida entre las estrellas de reciente constelación.

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)