

La Gaceta Literaria

AÑO II MADRID, 1.º DE OCTUBRE DE 1928 NÚM. 43

Dirección-Administración: Canarias, 41. Teléfono 72.030

Toda la correspondencia dirijase al

Apartado de Correos núm. 7.081

Se reciben suscripciones en las principales librerías

ibérica:americana:internacional

LETRAS-ARTE-CIENCIA

Periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)

DIRECTOR-FUNDADOR: E. Giménez Cáblero

SECRETARIO: Guillermo de Torre

30 CÉNTIMOS

SUSCRIPCIÓN ANUAL..... España y Países del Convenio postal Hispanoamericano. 7,50 ptas. Extranjero..... 10,00 —
TARIFA DE ANUNCIOS... 75 céntimos la línea del cuerpo 8 Poliza de suscripción. Descuentos: trimestre, 10 % semestre, 15 % anual, 20 %

EL SEPTIMO ARTE

CINEMA, 1928

UNAS PALABRAS DE JUSTIFICACION

He aquí un número monográfico de Cinema. No pretendemos que sea definitivo, permanente. Al contrario, la fecha: 1928, le da un imprescindible carácter transitorio. Tiene que ser así. El Cinema está desarrollándose, perfeccionándose, alcanzando nuevas, y maravillosas, conquistas.

No hay más remedio que enfocarle con precipitación de instantánea. Y esperar. Y seguirle con nuestra cámara fotográfica al hombro. Todos los años el Cinema tendrá nuevos aspectos, nuevas sugerencias. Es un arte que avanza. Hay que tener mucho cuidado de no perderle de vista. Ni por distracción ni por falta de fuerzas para seguirle.

Por nuestra parte, pretendemos continuar siempre fraternalmente unidos. Mu-

cho más ahora que hemos creado la Capi-lla del Cineclub para dedicarnos—un poco—a prácticas exóticas. Aparte de la atención habitual que dedicamos al Cinema en nuestras páginas, haremos, con oportunidad, números monográficos donde puedan recogerse los últimos aspectos, los últimos alcances de sus conquistas.

Nuestra juventud nos exige de justificar nuestros entusiasmos. Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro. El, es un poco nosotros.

LA GACETA LITERARIA, periódico de juventudes, nunca ha salido con más alborozo, y seguridad, que ahora. Porque sabemos bien, que la inmensa mayoría de nuestros lectores tienen la espiritual juventud de amar el cine.

HARRY LANGDON

El film se frunce, se impacienta, y la pantalla se disloca de risa. Harry Langdon atraviesa la tela con una ampolla de vida, ampolla de lágrimas peligrosas, y parece decir al mundo:

—Heme aquí: Soy el nuevo gran cómico del cinema...



Harry Langdon

Había dos: era necesario un tercero para la formación del triunvirato. Evidentemente.

Ahora el telescopio descubre a Harry Langdon (cuando el "nova pictoris" se

rompe en cuatro) en la célebre constelación donde Chaplin y Buster Keaton reiban desde hace siglos.

Es divertido como un niño. Natural en el gesto cómico como Douglas en el atlético. Sin complicación, su risa llega a alcanzar la frescura bíblica. Es joven como Adam y tan fotogénico como Eva. Es el circo entre el Tigris y el Eufrates.

Ha perdido el paraíso y lo busca por las calles de New York o en su bolsillo. Juglar: con la vida y con la muerte, con la alegría y con el dolor, con la riqueza y la miseria como con platos, y se pasea por el peligro como por un campo de flores.

Puede mataros con una patata frita, pero resucitáis con miradas llenas de ruidos.

Nada tiene importancia ni nada es transcendente. Todo muere al terminar un suspiro, todo recomienza en el pliegue de un beso y sabe saludar al público cruzando los pies para presentar en su mano derecha el ramillete de su sonrisa.

Mi ahijado, Harry Langdon, trabaja para las fieras, sin miedo porque es inocente. Inocente hasta matar las fieras. hasta no sentir ni frío ni calor, ni hambre ni sed; inocente hasta llegar a hacer oír a los sordos, hasta enamorar a la ciegueta y puede ser que algún día hasta resucitar a los muertos.

VICENTE HUIDOBRO.

LA POBRE LITERATURA

Si me siento en el Cinema, con mi amigo, y el film es conmovedor, lindo, elegante y triste, en seguida comienza a exclamar: "Esto no es film, esto es literatura."

(Mi amigo—hay que advertirlo—es pintor.) Si me detengo ante un lienzo en una Exposición y hallo en él una pareja de amor divagando a lo largo del mar crepuscular, en seguida él comienza a exclamar: "esto no es un cuadro, esto es literatura."

Si me paro ante una desnuda muchacha de bronce, que al jugar con un gatito muestra en alto sus puras rotundeces, él comienza a exclamar en seguida: "Esto no es una forma plástica, esto es literatura."

Si al salir de la Exposición me quedo contemplando una vieja callejuela alemana, con casas de voladizos y lucernarios sobre polvorientos saucos, comienza en seguida a gritarme: "Pequeña, tienes un gusto de hace quince años, cuando se construía una arquitectura-literaria."

Al llegar a casa me voy a la librería y cojo un bello libro nuevo, una novela detectivesca. Me acomodo a mi placer en el diván, cerca de Pitzel, mi camino, unos bombones y un poco de coñac.

Pero mi amigo llega, coge el libro y me lo arroja a la chimenea: "¡Qué estás leyendo, eso no es literatura!" Y me quedo perplejo, esperando las explicaciones de mi amigo pintor, seguro de que no llegarán.

Ayer me presentaron en el Molino rojo, un director de Banca. Tal vez él hubiera podido darme una explicación lógica sobre qué cosa es literatura.

KATE STEINITZ.

CONVOCATORIA A LOS CINEASTAS

CINECLUB ESPAÑOL (C. E.)

LA GACETA LITERARIA, en su tarea de encauzar corrientes del mundo nuevo en nuestro país, va a realizar—entre otras iniciativas semejantes—esa que apuntó ya de antemano: instauración de un CINECLUB en Madrid—(y probablemente en Barcelona)—para minorías, para cineastas, para todo aquel público que, no pudiendo viajar por estudios y sociedades extranjeras de Cinema, desearía contemplar films superiores, de estricto circuito o de rápido tránsito por el mercado mundial.

Para tal instauración hacemos la presente llamada a los Amigos del Cinema, con objeto de que—desde este instante—, enterados de las bases necesarias, comiencen a inscribirse en las listas de socios.

BASES

Programas

El "Cineclub Español" dará, mensualmente, una sesión por la tarde en local adecuado. Anunciará con cinco días de anticipación a los socios la composición del programa, hora de la sesión y local.

Los programas se compondrán ordinariamente de: a), un film documental; b), un film de repertorio; c), un film nuevo, pero que por exigencias del mercado no llegue a las salas de producción, y—eventualmente—d), conferencia breve por técnico o escritor de vanguardia. (Si por cualquier dificultad en el transporte de programas no pudiera celebrarse un mes la sesión fijada, se darían dos en el siguiente. Los meses de Julio, Agosto y Septiembre no tendrán sesión ni se pagará cuota.)

Films inéditos en España que compondrán los programas del Cineclub Español, organizado por LA GACETA LITERARIA

Algunos de estos films, muy pocos, fueron proyectados ya en España; sin embargo, creemos se impone una revisión, porque el público no podía contemplarlos hace unos años, como hoy los contemplaría; además de que algunos de ellos marcan momentos definitivos en la evolución del Cinema. Esta revisión no hará más que completar y explicar los grados de aquella evolución.

AMERICA

Allan Dwan: "Robin de Bois".—Fred Niblo: "El signo del Zorro".—Chaplin: "Revisión de sus antiguas bandadas".—Buster Keaton: Idem.—D. W. Griffith: "Le lys brisé".—James Cruze: "La caravane vers l'ouest".—"Le capitaine Blake".—Flaherty: "Moana".—Schoedsack: "Chang".

CINEMA AMERICANO-ALEMAN

F. W. Murnau: "Le dernier des hommes".—Paul Leni: "Hintertreppen".—"Figures de cire".—Ernst Lubitz: "Comediennes".—Eric von Stroheim: "Greed". (Los Rapaces.)

ALEMANIA

Robert Wiene: "Le docteur Caligari".—"Les mains d'Orlac".—G. W. Pabst: "La rue sans joie".—"Le trésor".—"Le cas du professeur Mathias". (Film de psicoanálisis.)—Rittman: "Film absoluto".—"Sinfonía de una gran ciudad".—Wiking Egge-ling: "Sinfonía diagonal".—Reiniger: "Las aventuras del Príncipe Ahmad". (Film de siluetas.)—Ewald A. Dupont: "Baruch".—Gerhardt Lamprecht: "117 bis, Calle Mayor".—Karl Grune: "La calle".—Geszinner: "Nju". (¿Quién tiene la culpa?).—Bruno Rhan: "La tragedia de la rue".

ESCAN DINAVIA

Victor Sjöström: "La charrete fantome".—Stiller: "Le trésor d'Arne".

FRANCIA

Abel Gance: "La roue".—Epstein: "Coeur fidèle".—"La belle nivernoise".—Mace L'Herbier: "Eldorado".—"Feu Mathias Pascal".—René Clair: "Entr'acte".—"Paris qui dort".—"Le voyage imaginaire".—Jacques Feyder: "L'Image".—Autant Lara: "Faits divers".—Henri Chomette: "Reflets de la vitesse".—A. Cavalcanti: "Rien que les heures".—Kirsanoff: "Menilmontant".—Jean Renoir: "La fille de l'eau".—Germaine Dulac: "La coquille et le clergymán".

RUSIA

Eimstein: "Le croiseur Tcheia Potemkine".—Podowkin: "La madre".—Iwanowski: "Los Decembristas".

VARIOS

Carl Dreyer: "Le maitre du logis".—Lupu Pick: "Le rail".—"La nuit de la Saint Silvestre".—"La peniche tragique".—Fritz Lang: "Les trois lumières".—Bouchowitzki: "Los hermanos Karamazov".—Robertson: "Le cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde".

Cuotas

Habrà una cuota general de entrada de 5 pesetas. Y una mensual de 3 pesetas para mujeres, y cuatro pesetas para hombres.

Se irán a cobrar a domicilio y se exigirá el recibo del mes—como billete—para asistir a las sesiones.

Para casos eventuales de invitados o socios transeúntes deberá consultarse el Estatuto del Cineclub Español.

Fecha de inauguración

La inauguración del Cineclub Español desea ser fijada para el próximo mes de Noviembre. Rogando, por ello, a los cineastas, que se inscriban durante el presente mes de Octubre.

Puntos de inscripción de socios

Los amigos del Cinema que deseen pertenecer al Cineclub Español deberán indicar su nombre y domicilio en las siguientes listas:

LA GACETA LITERARIA, Canarias, 41. (por Correo).—Librería Fernando Fe (Puerta del Sol).—Lyceum Club Femenino, Infantes, 31.—Casa del Libro, Avenida Pi y Margall, 7; León Sánchez Cuesta (Librero, Mayor, 4, y Librería Internacional, Caballero de Gracia).

Para cualquier consulta,

"LA GACETA LITERARIA", CANARIAS, 41. MADRID

"DECOUPAGE" O SEGMENTACION CINEGRAFICA

¿Haremos de excusar previamente el empleo de la palabra *decoupage* por el de su equivalente castellano *recortar*? Aparte de que nuestro vocablo no es tan específico como el francés, se adapta menos aún que aquél a la acción que intenta representar. Además, *decoupage* es voz consagrada por el uso, adquiriendo una intención adecuada cuando se aplica a designar esa previa operación fundamental en cinema, consistente en la simultánea separación y ordenación de fragmentos visuales contenidos informalmente en un "scenário" cinematográfico. Ciertamente que la terminología técnica francesa, aplicada al cinema, adolece de graves defectos y mixtificaciones de vocablos, mas no puede negarse que desde hace años una minoría cultivada se interesa allí por el cinema, preocupada por la creación de un vocabulario específico, seleccionadora de sus voces técnicas, y que comienza por desterrar las viejas, tomadas casi en su totalidad del teatro. Nada decimos de América, en donde la terminología técnica resulta tan adecuada y útil como su misma técnica cinegráfca. Pero, ¿y en España? Nuestro vocabulario fué improvisado por la masa neutra, de más insolencia intelectual e industrial. Por tanto: o acontece en España lo que en Francia, y mejor aún que en América, y entonces usaremos de voces vernaculares, o nos vemos precisados a tomar vocablos extranjeros en calidad de préstamo, si ya no improvisamos, como en el presente caso, de nuestra propia cosecha; todo menos aceptar los *castizos* términos de nuestra cineasta militante, como "guion", "rodar", "copión", o aun peor, "actor"—en cinema no existe el actor—y "decoración"—ni la decoración.

La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *decoupage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación. Ese paisaje, para ser recreado por el cinema, necesitará segmentarse en cincuenta, cien o más trozos. Todos ellos se sucederán después vermicularmente, ordenándose en colonia, para componer así la entidad film, gran tenia del silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*decoupage*). Segmentación de segmentación.

Film = Conjunto de planos.

Plano = Conjunto de imágenes.

Una imagen aislada representa muy poco. Mónada simple, sin organizar, en donde la evolución se detiene y se continúa a la vez. Transcripción directa del mundo: larva cinegráfca. La imagen es elemento activo, célula de acción invisible, pero segura, frente al plano que es el elemento creador, el individuo apto para especificar la colonia.

Mucho se habla del papel del plano en la arquitectura del film, de su valor "absolutamente espacial" y del "relativo-temporal": de su representación y de su economía en el tiempo, por subordinación a los otros planos. Incluso hay quien llega a radicar cualquier virtud del cinematógrafo en eso que suelen llamar *ritmo* de un film. Si esto puede ser exacto aplicado a las tentativas de film-musical, no lo es tanto aplicado al cinema en general, a un cine-drama, por ejemplo. Pues sucede que al hablar por sinécdoque se hace de una calidad adjetiva—por excepción llegará a ser fundamental—la esencia, la cosa misma, y así se iguala *ritmo* con *decoupage* o se subvierte el valor del contenido. No era difícil encontrar el truco cuando de continuo se quiere endosar al cinema la estructura, las normas o al menos el parecido con las artes clásicas, especialmente con la música y poesía. Cuestión ésta tan elástica como la de las influencias en arte. Para establecer una noción aproximada de fotogenia es necesario contar con dos elementos de condición diferente, pero de simultánea e inseparable representación. Fotogenia = Objetivo + *Decoupage* = Fotografía + Plano. El objetivo—"ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo"—ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días.

Rescatado el cinema de la simple fotografía de imágenes animadas por esa operación de segmentar, puede llegar a afirmarse que un film de buena fotografía, cuyos ángulos tomavistas e interpretación fueran excelentes, resultaría en conjunto, sin un buen *decoupage*, algo extra-fotogénico, como un buen álbum de fotografías animadas, mas tan alejado de la noción film como los sonidos que se producen en una gran orquesta antes de comenzar la ejecución están lejos de componer la sinfonía misma. Mas si sucede el fenómeno inverso: un

film sin intérpretes, a base de objetos naturales, de mediana técnica fotográfica, puede llegar a ser un buen film. Esto es lo que hicieron los llamados "cineastas de vanguardia" en Francia.

El cineasta—conviene dejar ese nombre exclusivamente para el creador de films—no lo es tanto en el momento de la realización como en el instante supremo de la segmentación. Todos pueden llegar a conocer más o menos bien la técnica fotocinegráfca: sólo los elegidos llegarán a componer un buen film. Por la segmentación, el "scenário" o conjunto de ideas visuales escritas deja de ser literatura, para convertirse en cinema. Allí las ideas del cineasta se precisan, se recortan, se subdividen indefinidamente, se agrupan, ordenándose. La realización hará luego sensibles esos planos ideales, del mismo modo que la obra musical existe ya en la partitura, íntegra y determinante, aunque ningún músico la ejecute. En cinema se intuye por metros de celuloide. La emoción se desliza serpentinamente como una cinta métrica. Un adjetivo vulgar puede romper la emoción de un verso: así dos metros de más pueden destruir la emoción de una imagen.

Prácticamente, la operación de segmentar precede a cualquier otra en la realización de un film. Es un trabajo que no requiere otro instrumento que la pluma. Todo el film, hasta en sus menores detalles, quedará contenido en las cuartillas: interpretación, ángulos tomavistas, metraje de cada segmento; aquí un "fondu renché" o una sobre-impresión para un plano americano, italiano o "long-shot", y éstos ya fijos, en panorámica o en "travelling". Fluencia milagrosa de imágenes, que espontánea e ininterrumpidamente van clasificándose, ordenándose, en las celdillas de los planos. ¡Pensar en imágenes; sentir con imágenes! Esos ojos, empapados de tarde, nos miran un instante, menos de un segundo; se extinguen, desvaneciéndose en sombras, en... "dos vueltas de manivela, cerrar fundiendo". Esa mano, huracán de pelos, preñada de intenciones inéditas, de alma, desaparece del campo: un golpe de panorámica, como un golpe de mar, nos arroja entre los siete vicios capitales de unas miradas. El Universo, lo infinito y lo minuto, la materia y el alma, pueden navegar entre las reducidas márgenes de la pantalla—océano y gota—, que rectángula en el cerebro del cineasta como una nueva dimensión del alma.

André Levinson publicó hace algún tiempo un estudio sobre el estilo en cinema, en el que atribuía al montaje cuantas virtudes hemos establecido nosotros para la segmentación. Debido, sin duda, al confusioismo existente en materia de voces técnicas, al conocimiento incompleto de los procedimientos cinegráficos. ¿Qué importa que a veces, casi siempre motivado por un *decoupage* insuficiente, se complete en la póstuma operación de montar deficiencias y errores que debieron preverse en un principio? Incluso existe quien comienza a filmar sin haber trazado una sola línea de su *decoupage*, y esto, en la mayoría de los casos, por supina ignorancia del oficio, y otras, las menos, por exceso de práctica, de suficiencia, por haber pensado mucho en lo que va a emprenderse, existiendo de antemano un *decoupage* mental. El hecho solo de que alguien se instale con su aparato frente al objeto filmable presupone la existencia de un *decoupage*.

Suele suceder también que en el momento de la realización, por exigirlo así las circunstancias, es necesario improvisar, corregir o suprimir cosas que antes se habían tenido por buenas. Escrito o sin escribir: la idea del *decoupage* es inherente a la noción del film, como lo es también la del objetivo. En cuanto al montaje, no es otra cosa que el "manos a la obra", la materialidad de acoplar unos trozos a continuación de los otros, concordando los diferentes planos entre sí, librándose, con ayuda de unas tijeras, de unas imágenes inoportunas. Operación delicada más puramente manual. La idea directriz, el desfile silencioso de las imágenes, concretas, determinantes, valoradas en el espacio y en el tiempo; en una palabra, el film se proyectó por primera vez en el cerebro del cineasta.

Por lo que llevamos dicho, se comprenderá que sólo una persona muy enterada de la técnica y procedimientos cinematográficos podrá encargarse de realizar una segmentación eficiente, aunque muchos profanos en materia de cinema se crean con aptitudes suficientes por la simple imposición de números de orden delante de cada párrafo de su "scenário". Lo triste es que entre profesionales—nada digamos en España, y aun con excepción de seis o siete en Francia—se tiene la misma idea sobre el *decoupage* que entre profanos.

LUIS BUNUEL.

UN CINEASTA FRANCÉS

ALGUNAS IDEAS DE JEAN EPSTEIN

Epstein ha sido—en Francia—uno de los primeros teorizadores del cine. En general: uno de los primeros teorizadores. "La poesía d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence". La Sirène, 1921—del arte nuevo. Epstein es un escritor apasionado, profuso de ideas y de reflejos. Si la auténtica sirena del cine no le hubiese seducido hacia su mar—verde de sugerencias, Epstein podría ser hoy—en la literatura—uno de los teorizadores más lúcidos, más clarividentes y—por su pasión—uno de los más necesarios.

Pero el cine—amplios horizontes—absorbió por completo sus actividades. Tiene realizados bastantes films, todos ellos esforzados en perseguir la pureza, la experiencia, el avance, en suma. Y al margen de esta labor creadora, ha seguido—en conferencias, en libros, en revistas—su labor teórica, llena de convicción y de fervor. De ella, entresacamos algunas de sus ideas.



Jean Epstein

Una de las más grandes potencias del cine es su animismo. En el écran no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas resaltan. Cada accesorio es un personaje. Los decorados se dividen, y cada una de sus fracciones toma una expresión particular. Su patetismo asombroso renace en el mundo y le llena de crujiendo. La hierba de la pradera es un espíritu sonriente y femenino. Las anémonas, llenas de ritmo y de personalidad, evolucionan con la majestad de los planetas. La mano se separa del hombre y, sola, sufre y se alegra. Y el dedo se separa de la mano. Toda una vida se concentra, de súbito, y encuentra su expresión.

El cine deberá evitar toda relación—siempre funesta—con un tema histórico, educador, novelesco, moral o inhumano, geográfico o documentario. El cine debe buscar, poco a poco, el fin únicamente cinematográfico, es decir, a no utilizar más que los elementos fotogénicos. La fotogenia es la expresión más pura del cine.

El cine es el más poderoso medio de poesía, el más real medio de lo irreal, de lo subreal, como ha dicho Apollinaire.

El cine está en esta época feliz en que una expresión nueva del pensamiento y de los sentimientos humanos sufre las contradicciones. Si yo digo que el nuevo arte, las nuevas ciencias, las nuevas filosofías se han fortalecido en los sucesos fáciles, no me creerían. Fueron siempre los sucesos difíciles, es decir, los sucesos mezclados de un cierto insuceso los

que templaron los caracteres. Yo quiero decir que el cine está en su período de apostolado, en una época que se corresponde con la época de las religiones, en su época militante. Y si yo llamo feliz, muy feliz, a estos tiempos difíciles que el cine atraviesa, es que ellos solos, por sus dificultades mismas, permiten la explosión de los grandes entusiasmos. Ellos solos, sobre todo, suscitan a las voluntades y los talentos, que son el aspecto más alto, el aspecto individual de estos entusiasmos. Estos individuos precursores son los misioneros que la Causa envía para preparar sus triunfos y para evangelizar a los bárbaros.

Canudo ha sido el misionero de la poesía del cine. Deducir, el misionero de la fotogenia. Si Canudo mide, de súbito, las profundidades de los horizontes cinematográficos, Deducir descubre esta fotogenia, que es como el índice de refracción moral de esta época nueva.

El cine está hecho para narrar con las imágenes, y no con las palabras. Solamente que no conviene ir demasiado lejos con las teorías; sus puntos extremos son siempre puntos débiles. Pues no se puede negar que la visión de un film absolutamente privado de títulos es, por razones fisiológicas, deprimente; el subtítulo es, ante todo, un reposo para la vista, una puntuación para el espíritu. Un título evita convenientemente una larga explicación visual, necesaria, pero enojosa o banal.

La pintura es una cosa; el cine, otra. Si el "Teatro de Arte" ha declarado en sus orígenes: "La palabra crea el decorado". El "Cine de Arte"—naciente—declara: "El gesto crea el decorado". El decorado, estilizado cinematográficamente, no debe ni puede ser.

Si yo critico tres procedimientos técnicos, particularmente abusivos en el cine moderno—procedimientos que proceden todavía de una moda retardataria—, es que estos procedimientos son puramente físicos, puramente mecánicos. Pues el estado mecánico del cine ha pasado. El cine debe ser llamado hoy: la fotografía de las ilusiones del corazón.

Los señores graves e insuficientemente cultivados aplauden los films de la vida de las hormigas o las metamorfosis de las larvas. Exclusivamente. Para instruir la "juventud de los otros".

El cine es sobrenatural por esencia. Todo se transforma según las cuatro fotogenias. Raimundo Lulio no conoció tan bello polvo de proyección y de simpatía. Todos los volúmenes se transforman y maduran hasta estallar. Vida recóndita de átomos, el movimiento browniano es sensual como una cadera de mujer o de hombre joven. Las colinas se endurecen como los músculos. El Universo está nervioso. Luz filosófica. La atmósfera hinchada de amor.

El film de paisaje es actualmente una multiplicación por cero. Se busca en él el pintoresco. Lo pintoresco en el cine es cero, nada, la nada. El film no es susceptible más que de fotogenia. Pintoresco y fotogénico, no coinciden más que por azar.

Durante los films, el viejo señor repite a su mujer: ¡Cuidado que es estúpida esta historia, mi buena amiga!—Eh, sí, señor viejo, todas las historias son estúpidas en el écran. Créame, esto es lo que es admirable. Queda el sentimiento. Pero el sentimiento no os interesa nada.

JEAN EPSTEIN.

Tradujo: Ar.

Ante la actualidad cinematográfica

Fono contra Silencio

Pugna.—El combate, ahora, debería ser bastante desigual. Fono comienza. Silencio (pueden decirlo incluso los más exigentes) se halla en un alto estado de perfección y sus graduaciones superiores la ha ido consiguiendo precisamente a fuerza de hacerse más mudo. Substituir, simplificar, ha sido la más eficaz labor de los realizadores de cine. Los extensos letreros, las interminables series de movimientos



Janet Gaynor

bucuales aburrían, afeaban, pesaban en los párpados del espectador. Cine se ha mostrado, hasta el momento, como un arte visual dinámico que, para su agilidad, para su dinamismo, ha necesitado el perfeccionamiento de su esencia silenciosa por medio de mayor silencio. Alquitara. Depurado. Ningún arte es débil cuando se ofrece como resultado de la simplificación, en cambio puede serlo, y lo suele ser mucho, cuando, directamente, previene de la simplicidad. Los mejores films actuales, casi sin lectura, casi exentos de gestos, y muy llenos de sugerencias de ellos, colocan al cine en su caso—hasta el instante del Fono—en el primer caso. Pero el Fono aparece en campo abierto llamando prosélitos y tratando de disponerlos

para la lucha. No es una consecuencia natural acordada, ni siquiera esperada. Es una gran sorpresa, un grito para poner en guardia al buen gustador, al buen artista, al director de sensibilidad.

Fono es el salto a otra parte. Se trata de voces que le gritan al cine que ha equivocado su camino y le quieren apuñalar para que se detenga en su marcha. Quien realizar ahora que la dirección es acertada, cuando existe una auténtica vitalidad. Luego, con el cadáver, y a fuerza de profanarlo, no sería difícil obtener la fórmula del viejo teatro, porque ni a la apariencia ni a la excelencia de teatro nuevo—bueno—se podría aspirar. Cine y teatro son, por sí mismos, desde sus principios fundamentales y formales, cosas muy distintas. Un pintor ha de sacar, éste es uno de sus principales cometidos, profundidades del lienzo en que pinta; esas profundidades bien logradas (y conte que no trato de hablar de realismo ninguno), ejercerán importantísimo influjo en la valorización de la obra pictórica. Un realizador cinematográfico, un cineasta, ha de sacar del film que confeccione parlamentos visuales, sinfonías de palabras no dichas.

Si las palabras se dicen, el asunto es otro: desaparece la más seleccionadora dificultad y el cine—el arte del cine—deja de serlo. Al actor se le prueba entonces como a un tenorio, y la palabra en un momento culminante produce—lo produce sólo de pensarlo—derrapero en el corazón y en la sensibilidad; ¡deseo de taparse los oídos! El corajón, contador de emociones, se ahoga en el ruido pertinaz de emociones, se ahoga en el ruido pertinaz de emociones, no se acelera, no hace—en distinto momento—más pausado su tic-tac. Como ya de nada le sirve al espectador, se sale del bolsillo del chaleco y se pone a dar vueltas en tierra, con borrachera de peón sin fuerza, sin pulso. Hay inmensidad de sangre de tomate pisoteada. Las personas que no usan del corazón como tomate de jugo, como contador de emociones, como visera reguladora, como acríico de miradas y, también, como tanque visual, las que lo utilizan únicamente de bolsa de lágrimas para apretones de palabras, acaso sientan la caricia, el arrullo del Fono. (Al menos hoy el explicador

PRIMER CONGRESO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

El 12 de Octubre—coincidiendo con la Fiesta de la Raza—se inaugurará en el Palacio de Cristal del Retiro el Primer Congreso Nacional de Cinematografía. Lamentamos mucho—nosotros—que la falta de espacio nos impida dar una información completa y amplia de este importante certamen, que puede ser el comienzo de una época próspera para nuestra naciente cinematografía.

El Congreso está organizado por el semanario "La Pantalla". Hemos hablado con don Gonzalo R. España, hombre entusiasta, propulsor y animador—con los señores Barbero y Montiel—de este Certamen.

—Efectivamente—nos dice—confío mucho en la eficacia del Congreso. No sólo en su aspecto industrial, sino también en su aspecto intelectual, cultural. Desde luego, a la Exposición han concurrido todas las más importantes entidades cinematográficas. El local resulta reducido. Además, hemos procurado instalar la Exposición con cierto gusto, con cierta modernidad. El gran Almada ha hecho los carteles murales, que colocaremos uno de estos días. Es un cartel magnífico.

—¿Y ese otro aspecto intelectual?

—Ahí es donde tengo mayor confianza, más seguridad. Esta parte la hemos organizado con un gran criterio de amplitud. Para que usted juzgue su importancia, basta saber que hemos nombrado a más de 500 congresistas. A la mayor parte de nuestros intelectuales, de nuestros técnicos. Como las materias que han de tratarse son muy diversas, también hemos tenido que dar diversidad a los miembros del Congreso. De este modo, todas las Secciones estarán constituidas por personas competentes que podrán aportar—con eficacia—sus conocimientos y sus experiencias, a las deliberaciones.

—¿Cómo estarán organizadas estas Secciones?

—Mire usted. Hay dos grupos. Uno de siete Secciones: La Cinematografía aplicada a la Política, a la Historia, a la Prensa, a la Enseñanza, a la Aviación militar, a la Propaganda mercantil y la Diversión pública.

El segundo grupo tendrá otras siete Secciones: Aplicaciones a la Cinematografía: de la Literatura, de la Música, de la Pintura y del Dibujo, de la Arquitectura, de la Mecánica, de la Electricidad y de las Artes decorativas.

Pretendemos, además, que se extienda la acción del cinematógrafo—igual que en el extranjero—a las Escuelas, a las Facultades, por medio de películas instructivas. También el cinematógrafo tiene un eterno campo de acción—instructivo—por las prácticas de ciudadanía, de profilaxis e higiene social, de métodos modernos de cultivo a los agricultores, de sistemas de ahorro, previsión, etc.

Otra de las misiones del Congreso es la de establecer una Cinemateca o Filmateca de la Raza, en que puedan archivarse los films naturales que han de servir a los historiadores futuros de fuente de información para reconstituir los hechos contemporáneos.

Quisiéramos también—continúa diciéndonos el Sr. España—que de este Congreso saliese la fundación de un Conservatorio de artistas cinematográficos y una Cátedra oficial de operadores y técnicos de laboratorio. Con esto, indudablemente se mejorarían mucho las condiciones de la producción del film en España.

Felicitemos a los organizadores del Primer Congreso Nacional de Cinematografía—especialmente a nuestro amigo Gabriel R. España—por la oportunidad y el acierto de su iniciativa. Nosotros—que también somos congresistas—prometemos contribuir, desde nuestra extrema posición, al éxito de este interesante Congreso de Cinematografía.

Hemos hablado con Menjou, quien niega rotundamente su participación en el adulterio de su deliciosa amiga Greta Nissen.

—Sin embargo, se dice que usted... Menjou sonríe enigmático. De su americana extrae una magnífica pitillera de oro, regalo del ex Kaiser. La abre y nos la presenta repleta de bigotes. Tomamos uno, que le agradecemos muy cordialmente, pero volvemos a insistirle:

—Dícen que le vieron a usted... Menjou tiene un gesto sincero de extrañeza: —Me vieron; entonces, ¿quién sabe? Es muy posible. Ando tan distraído estos días.

El escándalo del otro día en el "Coolidge's Bar", el mejor frecuentado de Hollywood, lo constituyó el extraño ataque que sufrió Clara Bow, la que impetuosamente comenzó a dar gritos llamando a su mamá. Todos se levantaron horrorizados de aquel atrevimiento, e incluso hubo algunas, como Douglas Fairbanks, que lo calificaron de "shocking". Durante dos horas continuó llamando a la autora de sus días, sin tener siquiera un recuerdo para su progenitor, y esto es lo que no le han perdonado. Como consecuencia del suceso, Clara Bow ha dejado de pertenecer a la Metro, y treinta y dos "stars" han pedido su inmediato divorcio, como signo de adhesión a su amiga y a las respectivas mamás.

Alarmados, nos escriben gran número de lectores para certificar de la noticia respecto del denigrante empleado por Mary Pickford. Tranquilícese los tales, porque no había nada cierto. Lo que sucedió fue que por no encontrar en la tienda del que suele emplear, se vio forzada a comprar un tubo de la marca "sol". Mas desde ayer, la simpática Mary ha recomendado con el empleo de su antigua pasta. Quedan complacidos los admiradores de la gentil Mary.

Bertrán y Massés ha terminado su retrato de Jhon Gilbert. Lo ha realizado casi mejor

que una fotografía, y muchos invitados llegan a confundirlo con el original y hasta le ofrecen pitillos. Como detalle curioso, daremos el de que en el traje que representa el conocido de Enrique VIII de Inglaterra se han incrustado brillantes auténticos por valor de 10.000 dólares. Ayer, Jhon Gilbert organizó una reunión en honor del ilustre pintor, digno sucesor de Velázquez, en la que se hallaba presente Mr. Nicholson, profesor de Arte de la Universidad de Pensilvania. Le fué pedido su parecer sobre el retrato. Después de meditar un instante, respondió:

—¡Magnífico retrato! Parece que va a hablar. Fué muy comentada esta sentencia, pues corren rumores de que Mr. Nicholson se halla preparando un nuevo aparato que permitirá al adelante dialogar en los Museos con los cuadros.

El papá de Jannings no se llamaba Emil, sino Andrew. Ya se han remitido telegramas a todo el mundo dando cuenta de la noticia.

Corren rumores de que el Ministro de Instrucción pública va a impedir en lo sucesivo toda clase de información cinematográfica y, aun, según dicen, de revistas dedicadas al séptimo arte. Parece ser que el Ministro califica las tales de pornográficas, de embrutecedoras del gusto público, de alimentar la idiota banalidad de admiradores y admiradoras de estrellas, de atentar continuamente contra la inteligencia de la masa. Ha impuesto gruesas multas a importantes periódicos, porque, según él, resultaba inhumano, dado el carácter de seriedad de que hacían gala, la inserción de tan viles páginas cinematográficas. Para corroborar estas noticias, nos llegó ayer la que Baltasar Fernández, que había sido detenido en su domicilio. Protestamos energicamente contra esas disposiciones draconianas y remitimos a los no iniciados en estas lecturas a la de una revista profesional cualquiera o a la página cinematográfica de uno cualquiera de nuestros grandes rotativos. El lector juzgará de las injustas disposiciones ministeriales.

El hombre artista—cualquiera que sea su actividad artística—toma de la Naturaleza los elementos precisos para la acción. Y el arte, representado por dos grandes artistas, dió lo que la Naturaleza no podía dar: E. Keitshelut y K. Volbreich abocetaron y construyeron en la Neuhabelsberg de la UFA el bosque ideal, realizando uno de los decorados más bellos que registra la historia del cine.

El hombre artista—cualquiera que sea su actividad artística—toma de la Naturaleza los elementos precisos para la acción. Y el arte, representado por dos grandes artistas, dió lo que la Naturaleza no podía dar: E. Keitshelut y K. Volbreich abocetaron y construyeron en la Neuhabelsberg de la UFA el bosque ideal, realizando uno de los decorados más bellos que registra la historia del cine.

NOTICIAS DE HOLLYWOOD

(ÚLTIMA HORA)

que una fotografía, y muchos invitados llegan a confundirlo con el original y hasta le ofrecen pitillos. Como detalle curioso, daremos el de que en el traje que representa el conocido de Enrique VIII de Inglaterra se han incrustado brillantes auténticos por valor de 10.000 dólares. Ayer, Jhon Gilbert organizó una reunión en honor del ilustre pintor, digno sucesor de Velázquez, en la que se hallaba presente Mr. Nicholson, profesor de Arte de la Universidad de Pensilvania. Le fué pedido su parecer sobre el retrato. Después de meditar un instante, respondió:

—¡Magnífico retrato! Parece que va a hablar. Fué muy comentada esta sentencia, pues corren rumores de que Mr. Nicholson se halla preparando un nuevo aparato que permitirá al adelante dialogar en los Museos con los cuadros.

El papá de Jannings no se llamaba Emil, sino Andrew. Ya se han remitido telegramas a todo el mundo dando cuenta de la noticia.

Corren rumores de que el Ministro de Instrucción pública va a impedir en lo sucesivo toda clase de información cinematográfica y, aun, según dicen, de revistas dedicadas al séptimo arte. Parece ser que el Ministro califica las tales de pornográficas, de embrutecedoras del gusto público, de alimentar la idiota banalidad de admiradores y admiradoras de estrellas, de atentar continuamente contra la inteligencia de la masa. Ha impuesto gruesas multas a importantes periódicos, porque, según él, resultaba inhumano, dado el carácter de seriedad de que hacían gala, la inserción de tan viles páginas cinematográficas. Para corroborar estas noticias, nos llegó ayer la que Baltasar Fernández, que había sido detenido en su domicilio. Protestamos energicamente contra esas disposiciones draconianas y remitimos a los no iniciados en estas lecturas a la de una revista profesional cualquiera o a la página cinematográfica de uno cualquiera de nuestros grandes rotativos. El lector juzgará de las injustas disposiciones ministeriales.

Bertrán y Massés ha terminado su retrato de Jhon Gilbert. Lo ha realizado casi mejor

que una fotografía, y muchos invitados llegan a confundirlo con el original y hasta le ofrecen pitillos. Como detalle curioso, daremos el de que en el traje que representa el conocido de Enrique VIII de Inglaterra se han incrustado brillantes auténticos por valor de 10.000 dólares. Ayer, Jhon Gilbert organizó una reunión en honor del ilustre pintor, digno sucesor de Velázquez, en la que se hallaba presente Mr. Nicholson, profesor de Arte de la Universidad de Pensilvania. Le fué pedido su parecer sobre el retrato. Después de meditar un instante, respondió:

El escándalo del otro día en el "Coolidge's Bar", el mejor frecuentado de Hollywood, lo constituyó el extraño ataque que sufrió Clara Bow, la que impetuosamente comenzó a dar gritos llamando a su mamá. Todos se levantaron horrorizados de aquel atrevimiento, e incluso hubo algunas, como Douglas Fairbanks, que lo calificaron de "shocking". Durante dos horas continuó llamando a la autora de sus días, sin tener siquiera un recuerdo para su progenitor, y esto es lo que no le han perdonado. Como consecuencia del suceso, Clara Bow ha dejado de pertenecer a la Metro, y treinta y dos "stars" han pedido su inmediato divorcio, como signo de adhesión a su amiga y a las respectivas mamás.

Alarmados, nos escriben gran número de lectores para certificar de la noticia respecto del denigrante empleado por Mary Pickford. Tranquilícese los tales, porque no había nada cierto. Lo que sucedió fue que por no encontrar en la tienda del que suele emplear, se vio forzada a comprar un tubo de la marca "sol". Mas desde ayer, la simpática Mary ha recomendado con el empleo de su antigua pasta. Quedan complacidos los admiradores de la gentil Mary.

Bertrán y Massés ha terminado su retrato de Jhon Gilbert. Lo ha realizado casi mejor



Greta Garbo

comenzar—a suavizarse la garganta con clara de huevo por traspasar el umbral de los triunfadores.

Elegía de las artistas mudas.—Janet, Greta: dos nombres espigados de entre tantos otros. Dos nombres. Dos mujeres.

Janet, Greta, con lágrimas en los ojos. El corazón apretado. El seno palpitante. Hay que decir palabras para que las oigan todos, para que todos sepan a lo que suena el cine. El cine va a abrirse, no como una flor vulgar, sino como una vulgar caja de música. Anacrónica. Las lágrimas no sirven, el gesto patético,

LA DECORACIÓN EN EL CINEMA

NATURALEZA REAL Y NATURALEZA FALSA

El principio aristotélico de que el arte es superior a la Naturaleza nunca tuvo tanta efectividad como en el cinematógrafo. El film puede vencer—y las ha vencido muchas veces—las leyes naturales, y la naturaleza creada por la fantasía de artifices extraordinarios del nuevo arte es, a menudo superior a la que habitualmente contemplan nuestros ojos. Porque la Naturaleza—preciso es reconocerlo—resulta en ciertos casos poco fotogénica, y sólo gracias a la atenta y hábil colaboración artística puede incorporarse a la vida de este mundo recién nacido, y ya mayor de edad. (Ejemplo bien elocuente: la necesidad molesta del maquillaje en los artistas; hasta ahora, aun utilizando abundantemente negativo pancromático, no ha sido posible suprimir su uso. Los intentos renovadores no han dado resultados eficaces.)

El cine se ha enriquecido en múltiples ocasiones con bellos paisajes, con troyos maravillosos de Naturaleza real. No hablemos ya de los films informativos y documentales; "Chang", "Nanuk el esquimal" y "Moana" son obras maestras de este género. Hablemos de las películas corrientes, películas de asunto, y encontraremos en ellas innumerables representaciones del culto a los elementos naturales, significadas por una escrupulosa selección de exteriores: recuérdense las visiones marinas de "La fiera del mar", o los paisajes de nieve de "La montaña sagrada" y del principio de "La quimera del oro", o los campos agrestes de las cintas de cow-boys elevadas a su máxima categoría en las obras inolvidables de William S. Hart y en "La caravana del Oregón", de James Cruze.

Pero, a veces, la Naturaleza no basta a satisfacer las exigencias imaginativas de los directores cinematográficos, y entonces se hace precisa la superación o, cuando menos, la creación de una naturaleza especial, fingida por audaces reproducciones o invenciones. ¡Inventar la Naturaleza! ¿Y por qué no? ¿Dónde encontrar, por ejemplo, un paisaje que llenase las necesidades concebidas por Fritz Lang y por su esposa Thea Von Harbou—su escenarista—para desarrollar en él la emocionante escena de la muerte de Sigfrido en "Los Nibelungos"? Ningún bosque de Alemania ni de otro país reunía en determinado espacio todos los elementos precisos para la acción. Y el arte, representado por dos grandes artistas, dió lo que la Naturaleza no podía dar: E. Keitshelut y K. Volbreich abocetaron y construyeron en la Neuhabelsberg de la UFA el bosque ideal, realizando uno de los decorados más bellos que registra la historia del cine.

El hombre artista—cualquiera que sea su actividad artística—toma de la Naturaleza los elementos precisos para la acción. Y el arte, representado por dos grandes artistas, dió lo que la Naturaleza no podía dar: E. Keitshelut y K. Volbreich abocetaron y construyeron en la Neuhabelsberg de la UFA el bosque ideal, realizando uno de los decorados más bellos que registra la historia del cine.

FUNDICION TIPOGRAFICA NACIONAL, C. A.

Instalación rápida y económica de imprentas para revistas, periódicos y obras con materiales inmejorables.

Representantes exclusivos de la máquina de doble revolución

MIEHLE

y de los fabricantes de rotativas modernas

MARINONI

Ronda de Atocha, 15.-MADRID

a medias con el hombre. El pitillo sonríe y quemadura profunda de lumbre diminuta. ¿Y los brazos blancos de Greta? Los espectadores se llevarían las palabras para repetirlas en borrachera de faroles y de esquinas, pero se habrán dejado en el cine los brazos blancos de Greta, rodeando el cuello del protagonista verdadero. Y en el séptimo cielo, piso último, rincón último (hay que guardar el equilibrio en una tabla acostada en el vértigo) se habían dejado a la mujer para llevarse el altavoz.

Piso último. Rincón último... A los más nuevos les van a llamar conservadores. Janet y Greta lloran. ¿De veras? ¿Quién sabe!

Alusión a una sala para minorías.—Una sala para minorías, en Madrid. No en la Sociedad de Cursos. Sin filología, sin historia, sin conferencias de divulgación de ciencias físicas, a título de ayuda. Por sí sola, una sala de cine. Esto lo va a hacer LA GACETA LITERARIA.

En la pantalla de esa sala aparecerán aquellas novedades e incluso aquellas vejeces que no puedan exhibir otros cinemas, otras empresas popularmente acreditadas. Por razones de excesiva modernidad, de antigüedad excesiva, de tendencia en cualquier sentido, considerada perjudicial al lucro mirando al gran público. LA GACETA LITERARIA va a intentar, además, adelantarse en muchas ocasiones, ofrecer antes que nadie las mejores novedades: el film de muy reciente y sólido éxito fuera de España. A esta sala, pues—a su elemento director—, debe hacerse, con motivo del tema en estas líneas abordado, algunas observaciones, algunas peticiones, más bien.

Que traiga el film sonoro, si nadie lo ha traído aún, cuando la sala se inaugure. Que traiga el primer film con sonoridad española, porque, seguramente, el público abonado—minoría selecta y minoría snob—lo rechazará de plano, y luego ese público lo combatirá al traerlo cualquier otra empresa. (La minoría que va captando adeptos y llega a dirigir la gran masa.) Y si, por el contrario, se han hecho aquí o fuera intentos españoles para ser explotados en cinemas de gran público, que esa sala para minorías lo combata eficazmente, con fuerza. Que sepa su elemento director que Cinema es Mudez, Silencio. Y que Silencio debe luchar donadamente porque no le cubran con hojarasca seca de palabrería.

MIGUEL PEREZ FERRERO.

"JUANA DE ARCO" DE CARL DRAYER

Seguramente el film más nuevo e interesante de la próxima temporada cinematográfica. Basado sobre un "escenario" original, de Delteil, comienza en el momento en que Juana comparece ante sus jueces y termina con la hoguera. Realizado a base de grandes planos, su autor emplea muy raramente, casi nunca, la vista de conjunto y aun el primer plano. Cada uno de ellos se halla compuesto con tal cuidado y arte que muchas veces llega a ser "cuadro" sin dejar de ser nunca "plano". Excepcionales ángulos toma-vistas en violentísimos escorzos, desnivelado casi siempre el aparato.



Juana de Arco, de Carl Drayer

Ni uno solo de sus intérpretes se ha marcado: en la geografía dolorosa de sus rostros—poros como pozos—resalta más la vida, la vida de carne y hueso. A veces, toda la pantalla con el muro blanco de una celda, y en un ángulo la frente vindicativa de un fraile, sólo una frente. Pueden verse sus tempestades con exactitud meteorológica. Narices, ojos, labios que explotan como bombas, tonsuras, índices arrojados contra el pecho inocente de la Doncella. Ella responde o llora o llorando se distrae como una niña, con sus dedos, con un botón, con la mosca que se posa en la nariz de un fraile.

Los intérpretes hubieron de tonsurarse previamente o se dejaron crecer las barbas, porque las postizas fueron ya definitivamente relegadas al teatro. Y lo genial de Drayer consiste en cómo ha sabido dirigir a sus intérpretes. En ese sentido nada parecido nos ha dado el cine. La humanidad de los gestos desborda la pantalla y llena la sala. Todos sentimos aquella verdad en la garganta y en la medula de los huesos. ¡Antídoto contra la morderuda de las serpientes y contra el histrionismo! El juego de Jannings comparado con el del más modesto de los frailes de Juana de Arco, resulta tan blando como la manteca y tan teatral—no tanto—como el de Ludmila Pitóef.



Juana de Arco, de Carl Drayer

Y la humanidad de la Doncella transcende más de la obra de Drayer que de cualquier otra de las interpretaciones que conocemos. Todos sentiríamos ganas de propinarle unos azotes para darle en seguida un dulce. Haberle quitado el postre, por su terquedad infantil, por su obstinación exasperante, sí; pero, ¿por qué quemarla? Constelada de lágrimas, lamida por llamas, pelada al rape, sucia como una niña, aún cesa un momento de llorar para ver unas palomas posándose en la cúpula de la iglesia. Luego, muere.

Hemos guardado una de sus lágrimas, que rodó hasta nosotros, en una cajita de celuloide. Lágrima inodora, insípida, transparente, gota del más acendrado manantial.

LUIS BUÑUEL

CINEMA Y NOVISIMA LITERATURA

El cinema proyecta sus angulares rayos luminosos, sus imágenes palpitantes y su vital ritmo acelerado sobre nuestras letras de vanguardia. Elemento afín y generador, a veces, de la poesía novísima es el cinema. Entre ambos hay una corriente osmótica de influencias y sugerencias. Lo revelan, en sí más lejos, la técnica de ciertas obras como "La fin du monde" de Cendrars; "La Chapliniade" de Ivon Goll; "Donogoo-Tonka" o los milagros de la science, por Jules Romains, y algunos dramas cómicos de Pierre Albert-Bisot (quien, por otra parte, en su plaquette "Cinema" ha propuesto algunas fórmulas de innovación técnica, más curiosas que eficaces). Existe, pues, una interpretación de elementos, una suma de esfuerzos entre la poesía novísima y el cinema que comienza.

Cuestión sobremanera más sugestiva que la habitual colaboración cine-literario-teatral, única dividida hasta ahora. Precisamente los partidarios más iluminados de que el cinema—decima musa, según Cocteau—logre su cuarta dimensión repudiando el ascendente modificador que sobre él han venido ejerciendo los estereotipos procedimentales teatrales-literarios. Y sosteniendo que sólo cuando se aleje de ellos—lentitud, prolifidad, afán explicativo, efectos dramáticos, tópicos sentimentales—se irá definiendo acendradamente su verdadero carácter. El cinema no es, no puede ser, en modo alguno, el teatro fotografiado. Ese es el error en que se ha venido incurriendo y que es urgente extirpar radicalmente. El cinema ha de ser, puramente fotogénico, un "moving picture", como dicen los norteamericanos: pinturas efímeras, plásticas, de relieve. ¡No más traslados teatrales ni adaptaciones imperfectas de obras que excluyendo la sugerencia muda acartonada carecen de suficiente fuerza para ser documental o accional para interesarlos en su traducción cinematográfica! Así Jean Epstein, en su "Precisado y revelador libro "Cinema", escribe: "Generalmente el cinema asimila mal la anecdota. Yo no deseo films donde no pase nada, pero tampoco gran cosa". Y agrega: "Fotografía, fotografía pura, movilidad con ritmo. El más humilde detalle facilita el sonido del drama entrevistado".

GUILLERMO DE TORRE

EL ACORAZADO POTEMKIN

El film Potemkin es un grito: un grito que hace daño.

Sus características de realización son: ausencia de "vedette" y juego de las masas. El escenario es un acorazado, el valor plástico más completo que da el cinema. Contraste del claro-oscuro, superficies lisas y frías, rutilantes y perfectas: la proa brillante, ávida, entre vaharadas de humo densas y sensuales. La mecánica implacable de los cañones mudos, monstruos con un ojo en la frente. Einstein, el realizador, ha sacado de todo ello el mejor partido posible. Los grandes planos, las bielas de las calderas—mecánica del amor—, los ojos azules de los marineros, el horizonte repleto de humo, la estela en el agua como una cabellera, el lento alzamiento silencioso de un cañón, tienen todo el valor poético del cinema puro.

Los rusos, en pleno período de transición, poseen del cine un concepto relativo. Hacen de él un instrumento de consolidación revolucionaria, de educación de masas, de estimulante de la producción. Derivación excusable, ya que persigue la realización social que ha de crear la religión del hombre.

El acorazado Potemkin es un episodio de la revolución de 1905, expuesto según un proceso hallado en 1920 en el almirantazgo ruso.

Los marineros protestan de la alimentación. La carne está podrida. El comandante ordena la formación de marineros y oficiales a babor y estribor del acorazado, invitándoles a la reconciliación. ¡Los que se hallen contentos, que den un paso al frente! En medio de una quietud impresionante los oficiales avanzan. Ni uno solo de los soldados se ha movido. Sus filas permanecen compactas, herméticas, rectilíneas. Cólera terrible del comandante, que a gritos ordena la formación de la guardia, unos marineros azules con gorra blanca. Se diezman las filas. Se cubre a los condenados con una gran lona y frente a ellos forma el piquete de fusilamiento. Gran plano del clarín tomado bajo cinco ángulos y la angustia en el rostro de los marineros. Uno tras otro, van cayendo todos de rodillas. Un pope afectado y velludo muestra a un Cristo negro sobre un cielo claro.

¡Fuego! No hay descarga; un grito, sólo un grito: ¡¡Hermanos!!! El piquete duda. ¡¡Hermanos!!! ¡¡Fuego!!! ¡¡Hermanos!!! ¡¡Fuego!!! ¡¡Hermanos!!! ¡¡Hermanos!!!

El comandante, el capitán, los oficiales, el pope y el Cristo son precipitados al mar. Una víctima entre los marineros: aquel que lanzó el grito de hermanos. Por la noche es conducido a Odessa, y en el puerto dejan el cadáver con un rótulo en el pecho: "Muerto por un bocado de carne putrefacta." Odessa en pleno desfile por el puerto; millones de puños densos y de apretadas mandíbulas. Las gentes de la tierra se han hecho solidarias de las del mar.

Por las inmensas escalinatas de la ciudad descienden ahora los cosacos. Huye la multitud atomizada. Por los rellanos mueren mujeres, niños y viejos. Los soldados avanzan en un "ballet" macabro. Responde el acorazado y algunos edificios públicos de Odessa se derrumban.

El estado mayor del almirantazgo comienza las represalias; una escuadra ordenada y fría sale al encuentro del Potemkin. Una fila impenetrable de acorazados pone en el cielo una tempestad de amenazas. Los ojos inquietos de los revoltosos no saben dónde mirar; alguien da la orden de prepararse a la lucha. Entonces aparece la sorpresa de la anatomía del barco. Su fuerza es potencia, la suprema razón de su indiferencia, de su concentración: las bielas, los engranajes, los reguladores, las correas, válvulas, pistones, volantes, los dinamos, las granadas en fila que esperan su turno, toda la selva misteriosa de la mecánica, de ese mundo científico y supersticioso.

El Potemkin se halla cercado. Toda la escuadra está allí mirando con ojos metálicos al hermano rebelde. Retrocede el acorazado, llevando al cielo el morro de sus cañones como un animal en celo. Los marineros miran al agua verde. Uno de ellos, desde el palo mayor, agita unas banderas: "Solidaridad." Milagro. Se distienden los músculos, se extingue el fuego en las calderas. Un volante se para. La escuadra rehúsa el combate.

Desfile de la escuadra delante del acorazado victorioso; cañones bajos, mandíbulas apretadas.

JAIME MIRAVITLES.

UNA PELICULA RUSA

Es una película muy humana. Teníamos ya noticias de que se trataba de una producción de calidad y las esperanzas concebidas no quedaron defraudadas. "El fin de San Petersburgo" es una película excelente, en su aspecto artístico, y original, en su técnica.

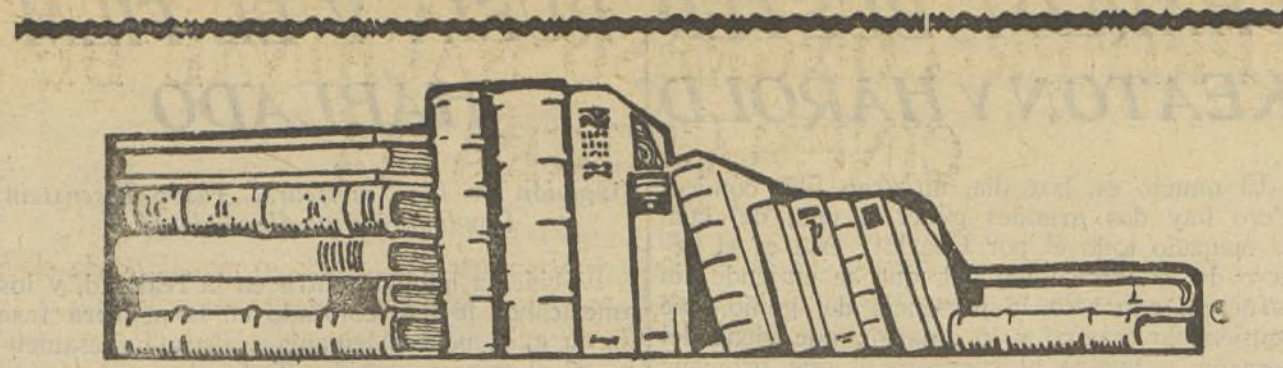
La dirección, digna de todo elogio, alcanza la mayor exaltación en las escenas de guerra. Estas son tratadas con una sobriedad admirable, es, quizás, en esta cinta, en la que se condena más sinceramente, en ella, sólo se pintan sus horrores, no hay victorias, sólo hay miseria, dolor y muerte; no hay rusos ni alemanes, sólo hay hombres que luchan y dan su vida sin provecho; los gestos heroicos quedan ahogados entre el fango de las trincheras..., y en tanto, allá, en la capital, otros van al asalto: los piratas de la Bolsa, que, cual aves de rapina, luchan voraces por satisfacer su codicia, mientras que al frente sólo hay abnegación y sacrificio estériles.

Viene luego el grito de espanto, de rebelión; ¡No más guerra!, y a esto sigue rápidamente el desmoronamiento de un Imperio. ¡Y el pueblo eleva, una vez más, su voz potente..., y se asusta de su propia audacia!

Y, finalmente, sólo nos resta referirnos a la fotografía. Basta decir que sólo aquellos que conozcan las dificultades que encierra ésta podrán concederle la importancia que merece. ¡Esos fotógrafos a quienes se debe, en mayor parte, los éxitos de las películas, más admirable es su labor que la de tantas estrellas! Y, sin embargo, permanecen pacientemente en el ánimo, cuando son merecedores también de una parte de gloria; bien ganada la tienen.

En resumen, se trata especialmente de una película para un público culto; éste hallará en ella un manjar delicado para su paladar refinado, pero también aquellos que no lleguen a alcanzar en toda la intensidad su grado artístico, hallarán, en su emotividad sentimental, suficiente satisfacción a sus esperanzas.

Pudovkin consigue llegar, no tan sólo al cerebro, sino también al corazón.



LIBROS NUEVOS

LA FIESTA DEL LIBRO debe celebrarla adquiriendo un buen libro.

He aquí unos cuantos libros que debe poseer:

CONDE DE KEYSERLING DIARIO DE VIAJE DE UN FILÓSOFO

La obra más interesante de estos tiempos. El libro que todo hombre culto debe conocer. Dos volúmenes. En rústica, 26 pesetas. En tela, 32 pesetas.

DICCIONARIO MANUAL DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 4.000 ilustraciones. 2.012 páginas. En tela, 12 pesetas.

COLECCION UNIVERSAL

La biblioteca que abarca el universo literario. Lo mejor de todos los tiempos y países. Las obras maestras. Los escritores más célebres. Mensualmente se publican cinco números. Suscripción trimestral (15 números) 6 pesetas. Publicados 1.062 números.

EN ESTA SEGUNDA EPOCA ACABAN DE APARECER		
Autores y títulos	Números	Pesetas
JOSE ORTEGA Y GASSET (J.): <i>Notas</i>	1.001-1.002	1
SANTA TERESA: <i>Su vida</i> . Tomo I.....	1.003-1.005	1,50
— <i>Su vida</i> . Tomo II y último.....	1.006-1.008	1,50
SHAKESPEARE (W.): <i>A buen fin no hay mal principio</i>	1.009-1.010	1
POE (E.): <i>Aventuras de Arturo Gordon Pym</i>	1.011-1.013	1,50
GOETHE: <i>Afinidades electivas</i> . Tomo I.....	1.014-1.015	1
— <i>Afinidades electivas</i> . Tomo II y último.....	1.016-1.017	1
CONDE DE GOBINEAU: <i>Renacimiento</i> . Tomo I.....	1.018-1.019	1
— <i>Renacimiento</i> . Tomo II.....	1.020-1.021	1
— <i>Renacimiento</i> . Tomo III.....	1.022-1.023	1
— <i>Renacimiento</i> . Tomo IV y último.....	1.024-1.025	1
HECTOR MALOT: <i>Sin familia</i> . Tomo I.....	1.026-1.029	2
— <i>Sin familia</i> . Tomo II y último.....	1.030-1.033	2
CALDERON DE LA BARCA: <i>La vida es sueño</i>	1.034-1.035	1
TIRSO DE MOLINA: <i>Los cigarrillos de Toledo</i> . Tomo I.....	1.036-1.037	1
— <i>Los cigarrillos de Toledo</i> . Tomo II.....	1.038-1.040	1,50
LOPE DE VEGA: <i>La Dorotea</i> . Tomo I.....	1.041-1.043	1,50
— <i>La Dorotea</i> . Tomo II.....	1.044-1.045	1
MANUEL Y ANTONIO MACHADO: <i>Julianillo Valcárcel o Desdichas de la fortuna</i>	1.046-1.047	1
DOSTOIEVSKY: <i>Stepanchikovo</i> . Tomo I.....	1.048-1.049	1
— <i>Stepanchikovo</i> . Tomo II.....	1.050-1.051	1
GOETHE: <i>Campaña de Francia</i> . Tomo I.....	1.052-1.053	1
— <i>Campaña de Francia</i> . Tomo II.....	1.054-1.055	1
LOPE DE VEGA: <i>La discreta enamorada</i>	1.056-1.058	1,50
CALDERON DE LA BARCA: <i>Guárdate del agua mansa</i>	1.059-1.060	1
STENDHAL: <i>Vida de Napoleón</i> . Tomo I.....	1.061-1.062	1

PIDA EL CATALOGO COMPLETO

Envíe este boletín de suscripción a su librero o a ESPASA-CALPE, S. A. Sea la fecha de la *Fiesta del Libro* la iniciación de su gran biblioteca.

D., de profesión
 dirección pueblo o ciudad provincia
 por a la COLECCION UNIVERSAL, al precio de
 SEIS PESETAS el trimestre (15 números), o sea a razón de sólo 40 céntimos número.
 (FIRMA.)

Obra monumental. Grabados y litografías de Goya. 289 grabados al tamaño de los originales. Un volumen de 40 X 50 centímetros. En tela, 25 pesetas.

UN BELLO LIBRO DE ARTE

AUGUSTO L. MAYER

Historia de la Pintura española

La más moderna y admirable historia. Un volumen bellissimo, ilustrado con 414 reproducciones de arte y 24 tricromías. Papel de lujo. Espléndida encuadernación. 50 pesetas.

BIBLION.—La revista que le informa del movimiento bibliográfico. Suscripción gratuita.

UNA SELECCION DE LIBROS MODERNOS

	Pesetas.
PROUST (MARCELO): <i>Por el camino de Swann</i> . Dos tomos; cada uno.....	5
— <i>A la sombra de las muñecas en flor</i> . Dos tomos; cada uno.....	5
QUIROGA (HORACIO): <i>La gallina degollada</i>	4
REYES (ALFONSO): <i>Cuestiones gongorinas</i>	5
SIGHELE (ESCIPION): <i>Eva moderna</i>	5
— <i>La mujer y el amor</i>	4
SCHNITZLER (ARTURO): <i>Anatol</i> y "A la cacaúta verde".....	3
THARAUD (J. y J.): <i>Un reino de Dios</i>	3
VALERY-LARBAUD: <i>Fermina Márquez</i>	3,50
VIVANTI (ANA): <i>Los devoradores</i> . Dos tomos; cada uno.....	4,50
ZANGWILL (ISRAEL): <i>Los hijos del Ghetto</i> . Dos tomos; cada uno.....	4
LYNCH (BENITO): <i>El inglés de los güesos</i>	5
MADARIAGA (S.): <i>Guía del lector del "Quijote"</i>	5
MACHADO (ANTONIO): <i>Poesías completas</i>	7
MANN (TOMAS): <i>La muerte en Venecia y Tristán</i>	5
MANN (ENRIQUE): <i>Las diosas</i> . Tomo I: <i>Diana</i>	5
MAEZTU (RAMIRO DE): <i>El Quijote, Don Juan y La Celestina</i>	5
NOEL (CARLOS M.): <i>La boda de Don Juan</i>	5
NOEL (EUGENIO): <i>España, nervio a nervio</i>	5

PIDA EL NUEVO CATALOGO DE LITERATURA

En su librería y en
ESPASA-CALPE, S. A.
 RIOS ROSAS, 24
 Casa del Libro: Av. Pí y Margall, 7
 Apartado 547-MADRID
 ENVIOS A REEMBOLSO



UN LIBRO DE CHARLES CHAPLIN

Charlie Chaplin, el genial intérprete del séptimo arte, posee, entre otras, la cualidad de una afición literaria bien orientada y, sobre todo, muy desprovista de efectismos. Amasada con sinceridad y nobleza de artista.

Y aquel su famoso viaje a Europa en 1922, que pocos recuerdan, le dió motivo a escribir un libro, al que vamos a referirnos. Publicado por una editorial londinense. Su título es "My Wonderful Visit".

He aquí, en un apretado haz de páginas, condensada la técnica de su propio arte de cineasta.

El libro de Charlie es una acertada prolongación de cualquiera de las películas famosas de Chaplin.

Charlotescos, pues—sin tono despectivo—, como sus gestos, como su hongo y su caña, sus botas y su pantalón.

El estilo de la obra es la concisión alada—la eterna inquietud de los expresionistas—, potenciada al máximo, sabiamente urdida con greas de ingeniería. Un fruto, en resumen, más sazonado del dinamismo genial de sus ademanes.

En el hotel le saltaron las avanzadillas del reportismo. Llovían preguntas. Se cernían porqués. Le atosigaban con agudas demandas. Uno le preguntaba el porqué de su viaje a Europa. Otro deseaba saber si impresionaría una cinta nueva. Alguien, más curioso, se preocupaba por los destinos del minúsculo bigote de Charlot. Al fin, el más decidido, le asalta, preguntándole si es bolchevique.

"Soy sólo artista—responde a esto—y me interesa la vida. El bolcheviquismo es una nueva fase de aquella. Luego me interesa."

Y escapó a Nueva York.

Peor. Allí se encuentra al membrudo Douglas y a la grácil Mary. Se invitan a todas partes. Y viven unos días en los que son espectadores del propio film de sus actos.

Para su viaje, lleva un libro de Wells. Y zarpa para Europa.

La llegada a Londres es imponente. Pero es que, además, le brotan conocidos de todas partes. Aquella toma mal cariz. Huye de la gente y se adentra por Kennington Cross, Chester-Street y barrios aledaños. Es en estas calles, sucias y babilónicas, donde pasó su infancia. Allí aprendió música, y allí, después de tres lustros, recuerda la vieja melodía de la canción aquella que oyó a un clarinete del barrio. El capítulo en que esto refiere lo titula "Fantasmas de mi niñez". Es evocador y amargo. Algo parecido al sabor de su película magna "El Circo".

En unos días de estancia en Londres, recibe millares de cartas. La mitad de ellas pidiéndole dinero. Como buen yanqui, aficionado a estadísticas, descubre que en Inglaterra el número de sus parientes suma algunos centenares.

Se encuentra a Wells, con el que departe.

De Londres a París. También aquí magna acogida. La capital le encanta. Goza de la "Bonhomie" parisién y, sobre todo, goza de su libertad. Valido de ella, sube al boulevard Clichy y a la place Pigalle. Y visita sus "cabarets". Finalmente, toma el tren para Alemania.

Paris-Colonia-Berlín.

"Alemania es hermosa—escribe—. Todo el mundo trabaja febrilmente: hombres, mujeres, niños."

Un gran pueblo, al que unos pocos desvian de su misión. Saben ver sus problemas y aspiran a rehacerse.

Berlín. Postdamerbahnhoof. Unter den Linden. Hotel Adlon.

Nadie le conoce. Ni el portero se asombra. Esto le sorprende. En el fondo le molesta un poco.

Al anochecer va al "Scala", donde ahora (1928) va a actuar Raquel Meller. Local de diversión. Grandioso. Pero el público se conduce como en familia.

De allí, al Palais Heimroth. Encuentro con Pola Negri. Luego, a Krögel. Quiere conocer los suburbios berlineses. La Ackerstrasse y los barrios del Norte de Berlín los encuentra interesantes.

Una noche, en un club de bailes, cuyo erotismo pervive como en 1922, no se encuentra a gusto. Pero conoce a una "girl" que se peca por Schopenhauer y Nietzsche. En el fondo, le confesó un anhelo difuso de hacer dinero, como base de su filosofía.

Charlie pensaba continuar a Rusia, pero volvió a París. Una rusa notable, "Skaya", le cuenta cosas del bolchevismo.

De París a Londres, y a descansar en una granja sus vacaciones.

La niña es hija de una familia de artistas que van en segunda clase.

Charlie intima con ella. Al despedirse, la pequeña le entrega un sello para que lo ponga en la primera carta que le escriba.

—¡Good bye Charlie!

Pero cuando él está solo en su camarote, irrumpe la niña diciendo:

—¡Charlie, no podía besarte delante de tanta gente! ¡Hasta la vista!

Le besó en la mejilla y escapó a cubierto.

Unas páginas más sobre Nueva York. Con Frank Harris, visita Sing-Sing.

Al ver la sala con el sillón eléctrico, se inquieta.

—Y willsee it for a long time."

Y vuelta al trabajo.

Este es, en rasgos complejos y sucintos, el libro de Charlie Chaplin. Todo él emana ironía y puerilidad, como tonalidades vivaces de un carácter a la vez ingenioso y trágico. Porque tras de la máscara charlotescas hay algo más que risotada y banal regocijo. Eso es lo externo. Arañando la corteza surge lo otro. Lo que hasta ahora nadie sabe explicar, aunque espíritus avizores lo presentían. El gesto ya consagrado lo llena todo e impide ver el fondo. Humorismo, en fin.

M. GARCIA-BLANCO.

NUESTROS PINTORES Y EL CINE

El cinema tiene su paleta adecuada y justa: el blanco y el negro. No será la más rica, pero sí la más sintética, la de valores más puros y auténticamente plásticos. El color, como todo, entra de lleno en el dominio artístico cuando es creado, ordenado en el mundo libre de la fantasía. Y este orden, impregnado de lirismo, no lo creemos propio del cinema. Diferencia que no es fotogénica, para no decir nada.

Las artes plásticas nos habían dado siempre una naturaleza quieta, dócil. El cinema nos la presenta inquieta, viva, bulleante. Totalizada en el fragmento. Múltiple y barroca. El pintor podía ordenar, dando a sus seres forma, peso y medida. Porque podía prever nada había de quedar inseguro; la mansa quietud de su mundo garantizaba esto. Nada quedará flotando, a no ser la consecuencia plástica, la poesía del cuadro. Si en una composición un rojo de primer plano queda equilibrado por un negro y un verde, este equilibrio será eterno, inamovible, perdurado por la sola virtud estética del cuadro.

Pero en cinema... Vemos en la pantalla una "girl" en mallot azul colgando con un banquero vestido de frac; al fondo, la madre, envuelta en su chal verde, prepara unas tazas de té. Estos tres colores podrán equilibrarse con los otros, es decir, con el piano, con el cántaro, con el diván rojo. Mas de pronto la "girl" se desliza, yendo al encuentro de su madre, mientras el negro se mueve en el zigzag de la impaciencia. ¡Catástrofe! ¡Caos políptico! ¿Quién será capaz de calcular, prever, equilibrar las infinitas posiciones de esas masas coloreadas? Y esto en una escena o plano. Cuanto más en la totalidad del film, al pasar la puerta, al apoyarse en la mesa "renacimiento español modernizado", al besar la cabeza del caballo y luego la del amado, etcétera, etc.

Sabemos, desde luego, que lo que preocupa a los partidarios del cine colorista no son esas consideraciones puramente pictóricas, sino la de acumular medios expresivos al caudal cinematográfico para, en suma, llegar a un verismo perfecto, a una cabal imitación de la realidad, de la vida; a un absoluto realismo. Terminarán por animarse los viejos cromos. Y vosotros, viejos y venerables cromos, sois los que saldréis perdiendo.

FRANCISCO G. COSSIO.

PANORAMICA

La minoría ha clavado su inquietud en el Cinema. Arte de mezclar con todas sus iniciativas: diversidad y conjunto. A veces—como en el "caso Norteamérica"—predomina el dulzón del vermuth italiano. Otras—Rusia—, la crudeza alcohólica nos araña el paladar con grave peligro de la borrachera emocional. Pero mojadas en aguas de espiritualidad superior y a base de elementos ingeniosos—las masas—sus cintas forman las filas de la vanguardia actual. Aún sangra en la Oceanografía de París el estremo de "El acorazado Potemkin".

¡Lástima que su pronunciado color rojo haya destrozado las alas cosmopolitas y divinas! Alemania pudiera ser un término medio si no careciese de ese ritmo telegráfico, esencialmente dinámico que en teatro se llama Lope de Vega.

Pocas figuras se salvarán del naufragio individualista. Entre ellas, tal vez la primera, André de Beranger. Flotará, abrazado a su sonrisa, tantas veces acariciada por las máquinas. Hecha de luz y aire, no deja rastro. Huye por la chimenea con una gracia ligera y pueril.

PINTURA Y CINEMA

CHARLOT, BUSTER KEATON Y HAROLD

RUSIA Y EL FILM

MUSICA Y CINEMA

—Mándenme usted un artículo sobre las relaciones de la pintura con el cine—me dice César M. Arconada.

Confieso que la invitación de mi admirado camarada me produce de momento una impresión desagradable. ¿Pintura y cine? ¿Cine y pintura? Pienso involuntariamente en la confusión de géneros, en las soluciones híbridas, en las mezclas adulteradoras y desnaturalizadoras. Pienso, involuntariamente también, en el desdichado procedimiento técnico, definitivamente arrinconado, por fortuna. Y pienso involuntariamente, sobre todo, en ese famoso cine sonoro, hórrida mescolanza, que acabará decisivamente con el cine si llega a prosperar e imponerse.

Después de la sorpresa inicial, sin embargo, han bastado breves momentos de reflexión para darme clara cuenta de que un artículo sobre las relaciones de la pintura con el cine no ha de resultar tan descabellado como había tenido en un principio. Y una reflexión más madura me ha demostrado que es posible incluso establecer una verdadera tabla de comparaciones al margen de las relaciones de la expresión pictórica con la expresión cinematográfica.

Las coincidencias, en efecto, son numerosas. Hablo, claro está, no de coincidencias queridas, sino de coincidencias involuntarias. Coincidencias constatadas *a posteriori*, cuya búsqueda no ha atormentado la imaginación del cineasta ni del pintor al concebir sus producciones, regidas por leyes específicas y libres por completo de toda tutela de cualquier otro modo de expresión. Y ni que decir tiene que, al hablar de pintura, me refiero, claro está, a la pintura nueva, única pintura que, a causa de las inquietudes—comunes a varias actividades artísticas—que se agitan en el ambiente, puede ser felizmente comparada con una producción tan nueva como el cine: ya vieja apenas traspasado el umbral de sus treinta años.

Veamos, pues, en qué consisten esas coincidencias.

En primer lugar, el ritmo. El ritmo, base ineludible de toda verdadera obra plástica. El ritmo, necesidad de los ojos y del espíritu. El ritmo o la muerte, como le ha calificado justamente León Moussinac en su fundamental *Naissance du cinéma*.

El ritmo es uno de los principales elementos, o mejor dicho, el elemento primordial del cine. Gracias al ritmo, la sucesión de las imágenes cinematográficas se desarrolla ordenadamente. Gracias al ritmo, se logra el ponderado encadenamiento de las imágenes, tan necesario para nuestros ojos como el ritmo musical lo es para nuestros oídos.

Naturalmente, se nota el mismo deseo exacerbado de ritmo en toda la pintura nueva. El ritmo, materializado, sensibilizado, traducido plásticamente por la composición, ha sido una de las primeras preocupaciones de la pintura joven. El cubismo, en sus comienzos, no fue otra cosa que la desesperada búsqueda de la composición; la composición, que había desaparecido bajo el montón de calidades extraplásticas que varias generaciones con vocación de simio habían amontonado sobre ella, hasta escamotearla definitivamente; la composición, enterrada por muchos años de afán imitativo bajo una densa estratificación de un naturalismo antipático.

Volviendo al ritmo cinematográfico, nadie ignora que no es hijo del azar, ni es hijo del capricho. Que no es una erupción inconsciente, ni una evacuación instintiva, ni un suspiro de la sensibilidad. El ritmo cinematográfico, aunque su necesidad es tan perentoria que algunos cineastas lo hallan a veces instintivamente, es establecido generalmente por medio de relaciones matemáticas de duración. Idénticas leyes matemáticas rigen la composición en la pintura nueva. Son muchos los pintores actuales que, para conocer mejor su oficio, para poder componer sus cuadros más exactamente, se han dedicado al paciente estudio de las matemáticas. En este aspecto, es preciso citar a Gino Severini, tráfaga del futurismo y convertido hoy en uno de los más rigurosos pintores cubistas, que ha resumido en un libro excelente—*Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*—el resultado de sus investigaciones por el campo de las matemáticas, relacionándolas con la plástica. Relaciones matemáticas simples traducidas en trazos gráficos, proporciones, sección dorada, excelencias de los triángulos para componer (triángulo egipcio, triángulo equilátero), construcción por las proyecciones ortogonales conjugadas, etc. Severini observa una identidad de origen entre la música y la pintura, regida ambas por las leyes de composición, coincidiendo así plenamente con Vuillermoz, quien afirma, refiriéndose al cine, que un film se escribe y se compone como una sinfonía. Ozenfant y Jeanneret se han distinguido también por el profundo estudio que han hecho de las leyes de composición, basada, como dicen los dos famosos pintores teorizadores, sobre números, sobre cánones. Y más recientemente, todas esas investigaciones han sido concretadas admirablemente por Matila C. Ghyka en su libro *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, libro de gran seriedad científica, en el que se estudian detalladamente las relaciones de la geometría con la plástica.

Analicemos ahora otras coincidencias del cine con la pintura. La imagen cinematográfica tiene dos valores: un valor de espacio y otro de tiempo. La imagen en sí, imagen estable, y la imagen parte de un todo y subordinada a la armonía del conjunto. El cineasta ha de tener en cuenta la belleza de la imagen en sí, condiciones de plasticidad y fotogenia de la imagen estática y la sucesión ordenada de dichas imágenes. Espacio y tiempo.

Idénticas palabras pueden ser aplicadas a la pintura nueva. En primer lugar, condiciones plásticas de los elementos que el pintor pone en juego para construir su obra. Nadie ignora las preocupaciones del malogrado Juan Gris. Sus esfuerzos para escoger objetos estrechamente relacionados con las formas y los colores primarios, base de toda obra pintada.

La elección de la botella por sus afinidades con el cilindro, del blanco que puede ser convertido en papel, del negro que ha de llegar a ser una sombra. Pero el pintor, además de preocuparse del valor plástico de los objetos que emplea, ha de considerarlos también como parte de un todo. Estos objetos, escogidos por sus propiedades plásticas, no han de ser colocados sobre la tela caprichosa, fantásticamente.

Han de ser ordenados por un ritmo inflexible, por una composición sabiamente establecida, que sirve para fijar las relaciones que existen entre ellos y las relaciones que existen entre cada uno de ellos y el conjunto.

El cine coincide aun en otros aspectos con la pintura. El cine, con la yuxtaposición de imágenes, llega a darnos una idea completa de las personas y cosas representadas. He aquí un ejemplo. Para evocar un bandido en su totalidad, el film nos ofrece, en primer lugar, un *gros plan* de la cara feroz del forajido, otro de su mano crispada que aprieta la culata del revólver, otro de sus pies que se agitan nerviosamente, y finalmente una imagen de la figura entera del personaje. Idéntica yuxtaposición de imágenes se observa en las telas cubistas de la primera época. Es lo que se ha llamado la síntesis óptica. Es decir, la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; esto es, el mismo objeto visto de frente, de espaldas y de perfil. Este procedimiento, que tiende a definir las cosas de modo absoluto, no es nuevo: los egipcios ya introducían un ojo visto de cara en una cabeza vista de perfil. Los cubistas no han hecho más que llevar este sistema a las últimas consecuencias.

Y, finalmente, lanzados ya por la pendiente de las comparaciones, notemos que el cine llamado de vanguardia es el que coincide más plenamente con la pintura nueva. El expresionismo alemán tiene su equivalencia en el *Gabinete del Dr. Caligari*, y otros films del mismo género. Y el cubismo francés ofrece varios puntos de contacto con los films abstractos de Léger y Dudley Murphy, y con los films de objetos de Chomette y Man Ray.

Pero es preciso terminar. Hemos empezado teniendo la confrontación de la pintura y el cine, y hemos visto que el tema, rico de infinitas posibilidades, se presta a copiosas exploraciones. Tantas y tan interesantes, que desistimos ya de agotarlas todas, en la imposibilidad de detallarlas en el espacio que nos ha cedido tan generosamente LA GACETA LITERARIA.

SEBASTIA GASCH.

Creación de un romanticismo de Post-Guerra

La mayor parte de los hombres de Europa lamentan confusamente que el cielo no se despoje sobre su cabeza, para poner fin, según las grandes tradiciones de la historia, al inextinguible desorden del cual ellos son autores. El cine, que es buen conductor de las fuerzas sociales más sutiles, no puede dejar de interesarlos, teniendo en cuenta el gusto medio de estos innumerables espectadores, este estado de espíritu, rico en posibilidades a la vez fantásticas y decorativas. Como es peligroso explotar el dominio de la anticipación, este impetuoso al porvenir se transforma en movimiento lateral y permite realizar el aspecto de nuestro tiempo bajo aspectos infinitamente complicados.

Por mi parte, si yo estuviese en el momento en el cual un hombre dirige el medio de expresión que le parece más cerca de la perfección para lo que él desea realizar, yo elegiría la profesión de "meter en escena". Sin embargo, ella no es, por el momento, compensadora. Si hasta hoy ningún genio ha dado al cine su verdadera significación, esto acaso obedezca a la fragilidad de la materia sobre la cual se fijan las imágenes. La duración relativamente corta de una obra profundamente pensada puede alejar instintivamente a los creadores. El día que se encuentre el procedimiento que permita conservar esta duración de los films, yo creo que los genios se aplicarán al asunto y darán un sentido más puro de la palabra que todos buscamos. Un hombre de genio termina siempre por percibirse que tiene algo dentro. Desde el día en que el genio se le revela, exige para sus obras una inmortalidad relativa. El estado actual de la industria cinematográfica no puede garantizar esta inmortalidad.

Los elementos del romanticismo actual, del cual el cine ha sido, si no el creador, al menos el revelador más poderoso, son:

- 1.° Las luces—publicidad luminosa—, arcos voltaicos en el Bosque—con asociación de ideas sobre la desvergüenza de nuestros contemporáneos.
- 2.° La miseria, con sus elementos pintorescos. El pueblo de la sombra. Sus hombres, sus mujeres y sus niños.
- 3.° Las muchachas cerebrales y letradas.
- 4.° El viento, la lluvia, la desaparición del sol en Francia.
- 5.° La inestabilidad del cambio.
- 6.° Los desequilibrios de la sensualidad.
- 7.° El misticismo (adoración a la moneda latradora—la cifra 7—al Elefante blanco con la trompa baja—San Cristóbal, etc.). Tendencia hacia una creación de religión personal.
- 8.° El campo inmovilizado por los soldados moviéndose, bajo su aspecto de guerra.
- 9.° La deprecación de la palabra "muerte".
- 10.° El miedo—si se quiere, un miedo de bolsillo fácilmente transportable con uno mismo, y que no es, acaso, más que un desenvolvimiento súbito y prodigioso del instinto.
- 11.° La velocidad.

Con todos estos elementos, y con otros, el romanticismo contemporáneo busca, como un animal en la noche, la puerta que le permita una entrada en escena. Adornado de todas las felicidades, yo no hablo del éxito, sino del hecho.

Se encuentran los elementos que he indicado, ya con algunos vestigios, en los films "La noche de la Silbestre", en "Las tres luces", en "El último de los hombres", en "La Rueda", en "La Inhumana", de Marcel L'Herbier; en general, en la producción de los artistas como L'Herbier, René Clair, Epstein, etcétera. En todos estos films hay imágenes que tienden a crear el miedo por medios infinitamente delicados. Pues el miedo es la razón de la inteligencia. La inteligencia es como una red: deja pasar todo. Es ella la que hace llorar al niño cerrado en la cueva... Nadie está allí para hacer en ese momento el espantoso film que su imaginación desarrolla en la sombra. En este momento algunos estamos a la puerta de la cueva... y nadie estará allí para rodar el film y sacar provecho.

P. MAC-ORLAN.

El mundo es, hoy día, un gran film cómico. Pero hay dos grandes géneros, uno, del cual es ocupado todo el por Charlot: éste es el género de lo cómico natural, que se entiende sin esfuerzo, con sólo la presencia del genio, que contiene lo trágico y lo amargo, que viene del corazón y vuelve al corazón, el que proviene de la emoción cuando ella ofrece un detalle psicológico que es gracioso. Y después hay otro género que es el que proviene del desenvolvimiento de un tema absurdo, que no se produce sin cierta acrobacia, como en Harold Lloyd, o, al contrario, de la acrobacia, sin una impassibilidad inverosímil, como en Buster Keaton, o, aún, sin una cierta beatitud pueril, como en Ben Turpin. Este género cómico, en el cual falta, corrientemente la unidad de estilo y encadenamiento de las imágenes, no puede ser obtenido más que en la pantalla, y no puede lograrse más que por la inspiración de los artistas o la ciencia de los truchos. Buster Keaton se mueve en lo absurdo; es el hombre frío que no es gracioso en el primer momento; está paralelamente al escenario, y no se extiende más de lo que se extiende el escenario. Se ha dicho que su fuerza cómica es igual a la de Charles Chaplin, pero de otra naturaleza.



Charlot en "La Quimera del Oro".

Buster Keaton es una idea, el *leit-motiv* del escenario, en el cual él se emplea; es un personaje que no debe existir más que entre el comienzo y la terminación de un film. El va y viene, y los acontecimientos le tiran a la derecha o a la izquierda. Es un truco dotado de movimiento. No tiene el hábito de pensar. Charles Chaplin tiene el sentido del natural, hace el film delante de nosotros, y su seguridad psicológica es tan grande que se puede juzgar de la perspectiva de la gente preguntándole si le anran o no. Buster Keaton se hace y se deshace con el film. Su éxito y el éxito de Harold Lloyd, que ha hecho una bella pirueta de music-hall en el bello medio de la pantalla, proviene de que las grandes leyes de lo cómico no son nunca interrumpidas sino, al contrario, enajenadas hasta el límite de lo inverosímil, en sus excepciones, en sus explicaciones o en sus consecuencias más peligrosas. Nuestros sentidos están dispuestos, veloces, a la exageración de la mecánica social, porque ellos admiten por intuición que lo cómico es conseguido cuando la conducta normal cede el paso al automatismo en el ser humano. En los films de Buster Keaton o de Harold Lloyd, es una asamblea de hombres, porque éste desea mejor reír que llorar. Harold Lloyd añade aún a lo cómico su flexibilidad de acróbata y los hallazgos que hace a cada instante. Si él se halla contento en los films de truchos, es que su mecanismo personal y su automatismo son los mejores truchos del film. Tienen esa suerte de los grandes artistas, de ser en seguida familiares con su público, y parece que cada instante él lo toma como testigo de sus actos. Harold Lloyd vive en un mundo trastornado, y los efectos más graciosos provienen de que desea siempre vivir allí, de una manera tranquila, sin querer nunca destacarse.



Buster Keaton

Cuando se pregunta a un niño si le gusta el cine, responde: Charlot. Charles Chaplin es, en efecto, el que más profundamente ha conmovido al público. Todo el mundo no lo admira por las mismas razones, pero su gracia es de esencia tan humana que se podría decir que es el genio del cine. En todo caso, de insensibilidad profunda, en todos sus enemigos; pero éstos no tienen importancia, y es preciso esperar que él los hará, algún día, reír. Hay, en efecto, un Charlot en todos nosotros, puesto que el mismo no pertenece a nadie y no depende de nada.

Ha sido siempre muy difícil cerrar lo cómico en una definición precisa; lo cómico es un fenómeno complejo y las explicaciones más justas no pueden ser válidas más que en el momento de su duración. Cuando se trata de Charles Chaplin, el problema resulta aún más complicado, porque él no es solamente un actor, sino un pensador, y ocupa en el mundo cinematográfico un sitio aparte. Charlot obtiene también los efectos cómicos de un cierto número de situaciones tan graves que no se sabe a qué causas aplicarlas. Y él escapa a la crítica porque se explica a sí mismo. Ninguno ha podido prever la naturaleza y el grado de comicidad que ha revelado, y esto es, al mismo tiempo, el origen, bien simple y bien común, de que nadie haya tenido el propósito de pensarlo; y como todo es momentáneo en sus films, no se puede hablar más que de él. Ha hecho obras, en el verdadero sentido de la palabra. Si los otros dependen, en alguna manera, del escenario donde ellos juegan y se sitúan al actuar, Charles Chaplin vive, parece como si se le ha filmado en trance de vivir.

En los films que ha hecho, todo arranca de una idea, y una parte del valor de la obra proviene de que ella sigue también una base sólida. Cuando esta idea es encontrada y la desmenua delante de nosotros a su manera,

(Opinión de los "metteurs" rusos Eisenstein, Poudovkine y Alexandroff.)

El cine hablado entra en la realidad, y los americanos le han colocado en la primera fase de su existencia. Alemania trabaja intensamente en el mismo sentido. Todo el mundo habla ahora de este Mudo, que ha dejado de serlo. Nosotros, aislados en la U. R. S. S., nos damos cuenta de los medios técnicos de que disponemos y que no nos permiten seguir esta voz. Sin embargo, creemos que el momento es propicio para publicar una serie de proposiciones fundamentales y técnicas. La necesidad es tanto más inmediata cuanto, después de lo que sabemos, se intenta falsear la significación y el empleo de este perfeccionamiento.

Esta concepción, equivocada, contra los recursos del nuevo descubrimiento técnico, puede, no sólo retardar el desenvolvimiento y el progreso del cine como arte, sino amenazar a largo plazo las conquistas actuales.

El cine, en el momento actual, eficaz por sus impresiones visuales, ocupa, con derecho, uno de los primeros lugares de la actividad espiritual. Se sabe que la "mise en scène" es el medio primordial y "único de acción, y sobre este postulado se funda la influencia intelectual mundial del cine. El éxito internacional del film soviético es debido, en una parte importante, a una serie de procedimientos de "mise en scène" que los rusos han descubierto y han sido los primeros en practicar.

He aquí por qué los factores esenciales del desenvolvimiento ulterior del cine son precisamente aquellos que han aumentado y enanchado los medios de la "mise en scène", que obra eficazmente sobre el espectador.

Examinando, desde este punto de vista, toda invención nueva, es fácil ver la débil significación del cine en colores y del cine silencioso, comparado a la gran transcendencia del cine sonoro.

El cine hablado es un arma de doble filo, y la explotación del film perfeccionado por este procedimiento seguirá la línea de la menor resistencia, no satisfaciendo más que la simple curiosidad.

Ocupémonos primero de la explotación comercial de aquellos films hablados, en los cuales el registro del sonido se haga imitando a la Naturaleza, es decir, coincidiendo de una manera exacta con el movimiento en la pantalla. Así se creará una cierta "ilusión" de gentes en rumor, de objetos bulliciosos, etc.

El primer período de este invento no perjudicará mucho al desenvolvimiento del nuevo arte, pero el segundo período puede ser horroroso, cuando se debilita la pureza de la primera impresión y se crea una especie de utilización automática del invento para los dramas psicológicos y otras representaciones fotográficas de orden teatral. El sonido así utilizado matará a la "mise en scène". Toda audición de la palabra en una escena filmada, aumentará su importancia propia en perjuicio del conjunto que procede, sobre todo, por yuxtaposición de escenas separadas.

Los primeros trabajos experimentales del cine hablado deben ser dirigidos hacia una discordancia neta con los cuadros visuales.

Solamente el "choque". Dará la sensación deseada, la que inducirá ulteriormente a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de los cuadros visuales y auditivos.

El nuevo descubrimiento técnico no es obra del arte en la historia del cine, sino una salida natural, para la vanguardia cinematográfica, de toda una serie de cuestiones que parecen tener salida. Es preciso considerar como primer callejón los títulos y todas las tentativas infructuosas de introducirlos en la composición de un film como elemento de "mise en scène" (partición del título, agrandamiento o disminución de la escritura, etc.).

El segundo callejón se presenta en forma de escenas explicativas, entorpeciendo la composición del film, y retrasando el tiempo. De día en día los asuntos de los films son más complicados, lo mismo que los problemas que se presentan a los "metteurs en scène". Las tentativas de resolverlos únicamente por los medios visuales de la "mise en scène", conducen, o bien a problemas insolubles, o bien engendran "mises en scène" barrocas, próximas a la demencia y a la decadencia reaccionaria.

El sonido, tratado como un nuevo elemento de "mise en scène", como un factor independiente de la imagen visual, introducirá necesariamente nuevos medios de una fuerza inaudita para la resolución y realización de los problemas más complicados.

Estos problemas nos habían desanimado por la imposibilidad de resolverlos por los medios imperfectos del cine, operando únicamente como las imágenes visuales.

El método del contrapunto utilizado en la construcción del film sonoro, no solamente debilitará el alcance internacional del cine, sino que llevará a este arte a una altura y a un poder no alcanzados todavía.

Gracias a esta forma de realización, la expresión del film no será limitada a los mercados nacionales, como ocurre ahora con las piezas teatrales y como ocurrirá con las películas, sino que, al contrario, habrá posibilidad de lanzar la idea incluso en el film a través del mundo, conservando su capacidad de difusión.

organiza su conjunto, reduce el escenario a lo simple, le somete en la idea en la cual comienza a explicar las metamorfosis, pues el mismo resulta el cuerpo de esta idea.

La dificultad de explicar su juego o su arte proviene de que él tiene una noción íntima de la inhumanidad. Entre una obra maestra y un hecho diverso, no hay más que la diferencia del genio y la facultad de adoptarse en poeta a las circunstancias de un hecho cualquiera. Chaplin es un poeta; juega con su corazón, y su imaginación sentimental es una de las más poderosas que se han visto.

A cada instante, por poco que se reflexione, se pregunta por qué él es cómico y es irrisible. Una de las razones de su éxito es su truco, su gusto. Ha adoptado una manera que no se parece a nada conocido, y por tanto, no choca con nadie. No es ni pesado ni grotesco; él gusta, él es atractivo, y es cierto que siempre ha decepcionado ligeramente al público—después de largo tiempo habituado a sus maneras—cuando se ha presentado en la pantalla como todo el mundo, corrientemente. Tiene tanta gracia que ha llegado a componer un tipo único que entra ya en la leyenda universal. Y es inteligente. Bajo su excentricidad hay siempre un buen sentido, muy sólido, que le aconseja en cada ocasión; sabe como han de pasar las cosas, y se aprovecha de todo. Es uno de sus medios, y extrae todas las consecuencias cómicas que tiene con un sentido de la medida y una ciencia del gesto, incompatibles.

Chaplin posee igualmente el corazón humano, hasta tal punto que da la expresión absolutamente original de todas las manifestaciones humanas posibles de los sentimientos. El efecto no es nunca afectado, extraído por un detalle, comprometido con la vulgaridad. ¿Esto es en el cálculo o lirismo, o la existencia, la revelación absoluta y perfecta de un don completo? Hombre de genio, no inventa su genio, sino que le explota con una facilidad seductora.

Es, aún, un caricaturista, en el pleno sentido de la palabra. No hace visible más que el movimiento importante. Pero la grandeza de su arte viene de más lejos. Es sensible, y su mecanismo afectivo vibra tan bien que nosotros le sentimos, a pesar de la distancia que nos separa de la pantalla. No es un ardoroso; sólo en algunos gestos, en algunas indicaciones muestra el lado caricatural del ardor. La verdadera comedia reposa sobre los sentimientos humanos, y es jugando con el corazón del hombre, como hace reír.

Chaplin es un contemplativo y un vagabundo. Ha hecho todos los oficios y es encontrado en todas las situaciones posibles del repertorio humano. De esto proviene su saber. Ha sentido, igualmente, todas las emociones conocidas,

Si la música es un diagrama de sonidos incrustados en el silencio, el cine es un diagrama de luces incrustadas en la sombra. El fondo de ambos artes—silencio y sombra—tiene esto de común: su blanda materia, su poética substancia, su atmósfera diluida y desmedida. Al fin, el silencio—transportado en imagen—no es sino una sombra entre el sonido, y la sombra, a su vez, no es sino un silencio entre la luz.

El cineasta aprovecha las sombras como el músico los silencios, y como el incrustador los intervalos de la propia madera donde incrusta. Es decir, la sombra y el silencio son, no solamente fondos—débiles, pasivos—sino, al mismo tiempo, valores, realidades, actividades. Así, en música, el silencio tiene valor de sonido, y en el cine, la sombra tiene—también—valor de luz.

La bifurcación—elementos del cine, elementos de la música—comienza aquí, en este ángulo: la sombra es servicial a la materia. Al contrario, el silencio es servicial al espíritu. La diferencia es muy grande—contacto de los dos extremos—: el cine es materia. La música es esencia.

Cada época tiene—con el arte—relaciones amorosas distintas. El ochocientos está espasado con la música. El setecientos, con la arquitectura. El seiscientos, con la pintura. El novecientos, con el cine. (¿Y la literatura? Edad Media. El juglar, correo poético. Arte necesario. Después, la literatura ha ido, cada vez más, justificándose. Hasta hoy, que está completamente injustificada. Hasta hoy, que la literatura no existe sino como proximidad del cine.)

La primogenitura de la música en el siglo pasado tiene explicación: era el vehículo de los anhelos. La gente acude al arte, aparentemente para distraerse, pero en el fondo, acude para justificarse. Tenemos tantas cosas truncadas, tantas direcciones sin enlace, tantos vagos anhelos flotando a nuestro alrededor, que necesitamos buscarles una salida, una resolución, una justificación. Por esto, la música—ayer—y el cine—hoy—dan, en su estado de espectáculo—multitud. Absorciones—sensación religiosa, primitiva, mítica.

La exégesis de Maclaurin, la música como religión—"religión de la música"—la estamos viendo prolongada—y razonada—. Ahora estamos percibiendo cómo, también el cine—igual que antes la música—tiene en espectáculo—su grandeza religiosa y, en función individual, su satisfacción de espíritu. El romanticismo fue un serio enemigo de las religiones, por lo que él mismo tema de religión. A su vez, toda religión es un romanticismo. Sin duda alguna, el romanticismo del cine—indiscutible—proviene de ahí: de lo que el cine tiene de religiosidad.

Sólo en estas condiciones—religiosas—se puede producir un gran arte. (León Moussinac, un poco más tímido, dice que algún día el cine vencerá a la literatura y se colocará en primer lugar. Yo sigo en mi obstinación de que la literatura no existe como gran arte. De que la literatura—hoy—no es nada. Ni, además, puede ser nada, lo cual quiere decir que huelgan todas las predicas y todas las lágrimas. La única literatura que existe—la nueva—está al servicio del cine, de los deportes, de la vida—de la vitalidad—. Humilde cronista de la época. Poca cosa—nada, si se quiere—, pero es lo único posible.

Pretender una gran literatura es absurdo. Hoy sólo es posible, por el lado religioso—espiritual, un gran cine—. Por el lado religioso—industrial, una gran arquitectura.)

En el siglo pasado, la música justificaba mejor que ningún otro arte, el sentido espiritual de la vida. Lo mismo que hoy el cine justifica el sentido material de la vida. La gente veía en la música el cordón de oro de sus sueños. En un siglo de hipersensibilidad, de frenesí, de irrealizables ambiciones, la música era la concreta escala de la evasión. Lo maravilloso del arte es que, siendo él mismo trasunto de la realidad, es evasivo de la realidad. (Todo arte, por el hecho de ser arte, es romanticismo.)

El cine representa hoy en nuestra vida ese ventanal de evasión, de transfiguración, de irrealización. Acaso más determinadamente que la música. (Porque la música irrealizaba al

y su corazón está henchido de pena. De aquí proviene su poder sentimental. Es un sensible. A cada instante, nos hace ver el amor que lleva a las cosas. Esta dulzura y la flexibilidad física que le permite explicar hasta sus más sutiles preferencias, parecen indicar que no está situado, como se podía creer, entre el deber que la sociedad exige de nosotros y la negligencia que reclama nuestra inercia natural. No es ni sospechoso ni mecánico; no se le puede reprochar ninguna habilidad, ningún abuso de su mismo. Vive desencantado, con tal indiferencia, que si los acontecimientos no se sucediesen a lo largo de un film, bastaría que él recorriese de un extremo a otro la extensión de la película, sin hacer nada. Otros necesitan aventuras, cuentos corrientes, posiciones sociales, un domicilio. Charlot no tiene nada. El mundo se reduce a las proporciones de la pantalla, y él se divierte allí a su manera, buscando la expresión definitiva de la verdad cómica. Por esta razón, su juego no depende de ninguna regla conocida y él no está cerrado en ningún procedimiento. Limita y poco; no remedia las deformidades de sus compañeros; no explota la distracción, no busca la risa, adoptando una actitud

contraria a su encanto; no se entrega nunca a la copia mecánica, en el clisé de su modo de andar. Lucha contra toda instalación de un automatismo cualquiera. Expone una cualidad moral con un gesto que tiene, en él mismo, una medida cualitativa. Nunca da la impresión de ser un objeto o un sistema—esto que es una fuente conocida de lo cómico—sino al contrario, da la impresión de un personaje absolutamente evidente. El triunfo, en fin, a cada instante por la articularidad sobre la movilidad; consciencia que es para las tres cuartas partes de los artistas, la fatidicidad cómica.

El hombre moderno—cansado de un propio movimiento—se acomoda en la butaca y le gusta ver pasar las cosas. Verlas suceder, desfilan. Nunca, como ahora, el mundo y la vida y todo es una larga calma, bulente de imágenes, que desfila—ejército de cosas—ante nuestros ojos, acomodados en el margen de la butaca. La música toca para dar más emoción al desfile. Desde las aceras, todos agitamos pañuelos de entusiasmos.

CESAR M. ARCONADA.

Sólo el cine es—propriadamente—desfile. El hombre moderno—cansado de un propio movimiento—se acomoda en la butaca y le gusta ver pasar las cosas. Verlas suceder, desfilan. Nunca, como ahora, el mundo y la vida y todo es una larga calma, bulente de imágenes, que desfila—ejército de cosas—ante nuestros ojos, acomodados en el margen de la butaca. La música toca para dar más emoción al desfile. Desde las aceras, todos agitamos pañuelos de entusiasmos.

ANDRE BEUCLER.

El cine es un diagrama de sonidos incrustados en el silencio, el cine es un diagrama de luces incrustadas en la sombra. El fondo de ambos artes—silencio y sombra—tiene esto de común: su blanda materia, su poética substancia, su atmósfera diluida y desmedida. Al fin, el silencio—transportado en imagen—no es sino una sombra entre el sonido, y la sombra, a su vez, no es sino un silencio entre la luz.

La bifurcación—elementos del cine, elementos de la música—comienza aquí, en este ángulo: la sombra es servicial a la materia. Al contrario, el silencio es servicial al espíritu. La diferencia es muy grande—contacto de los dos extremos—: el cine es materia. La música es esencia.

Cada época tiene—con el arte—relaciones amorosas distintas. El ochocientos está espasado con la música. El setecientos, con la arquitectura. El seiscientos, con la pintura. El novecientos, con el cine. (¿Y la literatura? Edad Media. El juglar, correo poético. Arte necesario. Después, la literatura ha ido, cada vez más, justificándose. Hasta hoy, que está completamente injustificada. Hasta hoy, que la literatura no existe sino como proximidad del cine.)

La primogenitura de la música en el siglo pasado tiene explicación: era el vehículo de los anhelos. La gente acude al arte, aparentemente para distraerse, pero en el fondo, acude para justificarse. Tenemos tantas cosas truncadas, tantas direcciones sin enlace, tantos vagos anhelos flotando a nuestro alrededor, que necesitamos buscarles una salida, una resolución, una justificación. Por esto, la música—ayer—y el cine—hoy—dan, en su estado de espectáculo—multitud. Absorciones—sensación religiosa, primitiva, mítica.

La exégesis de Maclaurin, la música como religión—"religión de la música"—la estamos viendo prolongada—y razonada—. Ahora estamos percibiendo cómo, también el cine—igual que antes la música—tiene en espectáculo—su grandeza religiosa y, en función individual, su satisfacción de espíritu. El romanticismo fue un serio enemigo de las religiones, por lo que él mismo tema de religión. A su vez, toda religión es un romanticismo. Sin duda alguna, el romanticismo del cine—indiscutible—proviene de ahí: de lo que el cine tiene de religiosidad.

Sólo en estas condiciones—religiosas—se puede producir un gran arte. (León Moussinac, un poco más tímido, dice que algún día el cine vencerá a la literatura y se colocará en primer lugar. Yo sigo en mi obstinación de que la literatura no existe como gran arte. De que la literatura—hoy—no es nada. Ni, además, puede ser nada, lo cual quiere decir que huelgan todas las predicas y todas las lágrimas. La única literatura que existe—la nueva—está al servicio del cine, de los deportes, de la vida—de la vitalidad—. Humilde cronista de la época. Poca cosa—nada, si se quiere—, pero es lo único posible.

Pretender una gran literatura es absurdo. Hoy sólo es posible, por el lado religioso—espiritual, un gran cine—. Por el lado religioso—industrial, una gran arquitectura.)

En el siglo pasado, la música justificaba mejor que ningún otro arte, el sentido espiritual de la vida. Lo mismo que hoy el cine justifica el sentido material de la vida. La gente veía en la música el cordón de oro de sus sueños. En un siglo de hipersensibilidad, de frenesí, de irrealizables ambiciones, la música era la concreta escala de la evasión. Lo maravilloso del arte es que, siendo él mismo trasunto de la realidad, es evasivo de la realidad. (Todo arte, por el hecho de ser arte, es romanticismo.)

El cine representa hoy en nuestra vida ese ventanal de evasión, de transfiguración, de irrealización. Acaso más determinadamente que la música. (Porque la música irrealizaba al

y su corazón está henchido de pena. De aquí proviene su poder sentimental. Es un sensible. A cada instante, nos hace ver el amor que lleva a las cosas. Esta dulzura y la flexibilidad física que le permite explicar hasta sus más sutiles preferencias, parecen indicar que no está situado, como se podía creer, entre el deber que la sociedad exige de nosotros y la negligencia que reclama nuestra inercia natural. No es ni sospechoso ni mecánico; no se le puede reprochar ninguna habilidad, ningún abuso de su mismo. Vive desencantado, con tal indiferencia, que si los acontecimientos no se sucediesen a lo largo de un film, bastaría que él recorriese de un extremo a otro la extensión de la película, sin hacer nada. Otros necesitan aventuras, cuentos corrientes, posiciones sociales, un domicilio. Charlot no tiene nada. El mundo se reduce a las proporciones de la pantalla, y él se divierte allí a su manera, buscando la expresión definitiva de la verdad cómica. Por esta razón, su juego no depende de ninguna regla conocida y él no está cerrado en ningún procedimiento. Limita y poco; no remedia las deformidades de sus compañeros; no explota la distracción, no busca la risa, adoptando una actitud

contraria a su encanto; no se entrega nunca a la copia mecánica, en el clisé de su modo de andar. Lucha contra toda instalación de un automatismo cualquiera. Expone una cualidad moral con un gesto que tiene, en él mismo, una medida cualitativa. Nunca da la impresión de ser un objeto o un sistema—esto que es una fuente conocida de lo cómico—sino al contrario, da la impresión de un personaje absolutamente evidente. El triunfo, en fin, a cada instante por la articularidad sobre la movilidad; consciencia que es para las tres cuartas partes de los artistas, la fatidicidad cómica.

ANDRE BEUCLER.

Sólo el cine es—propriadamente—desfile. El hombre moderno—cansado de un propio movimiento—se acomoda en la butaca y le gusta ver pasar las cosas. Verlas suceder, desfilan. Nunca, como ahora, el mundo y la vida y todo es una larga calma, bulente de imágenes, que desfila—ejército de cosas—ante nuestros ojos, acomodados en el margen de la butaca. La música toca para dar más emoción al desfile. Desde las aceras, todos agitamos pañuelos de entusiasmos.

CESAR M. ARCONADA.

Sólo el cine es—propriadamente—desfile. El hombre moderno—cansado de un propio movimiento—se acomoda en la butaca y le gusta ver pasar las cosas. Verlas suceder, desfilan. Nunca, como ahora, el mundo y la vida y todo es una larga calma, bulente de imágenes, que desfila—ejército de cosas—ante nuestros ojos, acomodados en el margen de la butaca. La música toca para dar más emoción al desfile. Desde las aceras, todos agitamos pañuelos de entusiasmos.

ANDRE BEUCLER.

Sólo el cine es—propriadamente—desfile. El hombre moderno—cansado de un propio movimiento—se acomoda en la butaca y le gusta ver pasar las cosas. Verlas suceder, desfilan. Nunca, como ahora, el mundo y la vida y todo es una larga calma, bulente de imágenes, que desfila—ejército de cosas—ante nuestros ojos, acomodados en el margen de la butaca. La música toca para dar más emoción al desfile. Desde las aceras, todos agitamos pañuelos de entusiasmos.

ENCUESTA A LOS ESCRITORES

¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cine?

Durante muchos años (después de todo no sabría decir por qué) mantuve una actitud de indiferencia frente al cine. Hoy puedo contar entre los buenos aficionados; soy un buen "asistente". Le debo al cine la dicha de haber recuperado el puro placer de la diversión espectacular, eso que el teatro me niega y que la literatura novelesca no me proporciona hace ya mucho tiempo. ¿Novelas? En realidad las leemos como una obligación; con la falta de cariño con que tomamos una medicina que dicen que es reconstituyente.

Novelas psicológicas, novelas transcendentales... Pero la *Odisea* se escribió para divertir a los griegos desocupados, la *Divina Comedia* recoge todos los chismes de la buena sociedad contemporánea y todos los cuentos o alucinaciones del vulgo medieval, y el *Quijote*, ¡qué diablo!, está compuesto exclusivamente para hacer reír al público.

Después se inventó la novela transcendente, y ya no existe el cine como el único propósito de tomar placer. El cine me hace posible la vuelta a las novelas de aventuras, con las cuales, naturalmente y como todo quisque, debí de vivir la vida literaria. Hoy no puedo leer novelas de aventuras, porque suelen estar francamente mal escritas; el cine, en cambio, me permite "verlas". Pues el cine, en resolución, es la cosa que más se aproxima al arte puro, desde que suprime la materialidad del lenguaje y deja la narración entregada a ella misma, obrando por ella misma; suelta, libre y poderosa, sin el fardo del lenguaje, o sea sin lo peor (discúlpame el sacrilegio) de la literatura imaginativa: la palabra escrita.

Le debo al cine la vuelta a la adolescencia, la restitución de la novela de folletín, la recuperación del ingenio placer del espectáculo. En cuanto al cine de gran aliento, creo que ni la literatura, ni la pintura pueden llegar a la representación de formas, misterios expresivos, alucinaciones e imágenes superreales como la película, en efecto, lo logra. En este sentido, diríamos que el cine realiza en el mundo de la realidad lo que la música intenta en el mundo de la abstracción.

José María Salaverría.

El punto de vista literario es mal punto de vista para el cineasta. Nuestros autores teatrales creen que el cine es un teatro imperfecto porque falta la palabra. Esta imperfección—que constituye precisamente su gran elocuencia—ha engendrado nada menos que un nuevo organismo expresivo: la palabra para el ojo.

¡Ojo! La palabra para el ojo no implica el reduccionismo de la dicción visual. Sino también el del verbo visual. Y por ende, el más complejo de la idea visual. El sonido de la palabra para el ojo se oye con el ojo del ojo, o sea que se oye racionalmente con musiquismo de fotografía y por los ecos de la geometría.

El cine no tiene nada que ver—esto es, que oír—con el teatro.

El teatro le roe los zancajos al cine. (Pero el teatro, amigos míos, es algo muy hermoso que tiene mucho que roer y que debemos empezar a roer nosotros, amigos cofrades, nosotros, la nueva literatura. E inmediatamente.)

En la gran cuartilla vertical, que es la pantalla, hay cierto incierto pero enorme porvenir casi literario. A condición de escribir con chorros de luz en vez de hacerlos con gases y estrobo. El proyector ultramoderno (dicharachero) deviene vocabulario simpático del imaginismo moderno.

A) El paisaje de las desintegraciones. Claves riquísimas del turbio y del desenfocado. B) La integración de raros protagonismos. El protagonismo del subconsciente, el de la naturaleza inanimada, el del átomo acrobata, el del absurdo, el de la idea cóhete; y C) La Vida.

La vida sorprendente en sus más delicados resortes, por medio de la introspección, la periscopía y la espectroscopia, combinadas.

Nos hallamos en una época soberbia que inaugura con la cineística un orbe de sensaciones y descubrimientos. La cineística será al siglo XX lo que la Imprenta fue al siglo XIX. La Imprenta parió letras como la Matemática números.

(La Virgen parió a Jesucristo, como la Lintera a Charlot.)

El cinematógrafo ha parido un ser extraordinario: el Angulo vivo. Y oruscante.

El Angulo, que es letra y número al mismo tiempo.

Antonio Espina.

Se ve que las metáforas, hace tiempo desechadas por el arte de escribir, puede ahora utilizarlas el cine. Y con éxito: nos parecen nuevas. Hay ejemplos en la admirable película "Amanecer".

Por eso los cineastas desafiados, unilaterales, comienzan a decir que el cine dejará muy retrasadas a las demás artes. Sobre todo a la literatura. Creen que el cine, como Ruth, después de recoger lo que dejaron caer los segadores, se meterá en la cama de Booz... y se hará única dueña del granero, casándose con el amo.

No haya miedo. Ni Wagner logró expulsar a Schopenhauer en tresillos, ni el más astuto cineasta logrará expresar nunca, fielmente, una teoría de pensamientos. Véase "Metropolis", donde se quisiera representar una formidable, una *colossal idea*, y sólo se consiguió desarrollar una cadena de símbolos, con toda su pesadumbre—"polvo, sudor y lágrimas"—con toda su vetustez, con toda su ingenuidad. (Símbolo es una idea al alcance de los niños, un espectáculo mental a precios populares.) ¡Justo castigo a su ambición!

La literatura debe cederle al cine todos sus adelantos usados. No podrá nunca cederle una idea. Podrá cederle el argumento de "Lo rojo y lo negro", no el mecanismo, el estúpido mecanismo espiritual de Julián Sorel. Al cine le basta con la "historia externa". Podemos ver gesticular, no razonar, en la pantalla. El más inteligente—Charlot—expresará emociones sencillas, fáciles, menudas: la genialidad del cine va por otro camino. El cine tiene que contentarse con recoger espigas sentimentales, plásticas, simbólicas, emotivas, alusivas... La gran cosecha del cerebro humano quedará siempre en los graneros del arte de escribir. Después de contemplar la película, habrá que leer de nuevo el libro.

Ni "Lo rojo y lo negro", ni "Euphonia" podrán ser nunca vistos a precios populares. Ningún espectáculo plenamente humano, es decir, mental.

El encanto del cine es otro. Precisamente se funda en haber hallado la raíz del verdadero encanto: es, a saber, abandonar las raíces—las esencias—de las cosas, y saber andarse por las ramas. Claro es que saltando graciosamente. En el cine vemos todos los alrededores de las cosas, todas las irradiaciones, todos los ademanes del espíritu. Casi llegamos a conocer espíritus, aunque, por dentro, no podamos verlos funcionar. Vemos resultados, no principios; piel, no estructuras. En el cine no puede desnudarse un espíritu, como puede desnudarse en la novela. Y el espectáculo más alto del arte, es ver un espíritu desnudo, abierto de par en par ante la luz cruda, bajo la lente.

El encanto del cine es otro. Posee, quizás, las últimas reservas de ese hazar con que las artes han podido ir engañando a los hombres desde que uno de ellos se construyó un caracolillo o dibujó en la curva unas patas de rana. Posee todo el instrumental preciso para hacer saltar nuevas chispas de los más viejos pedernales dramáticos. Hijo del Sentimiento y de la Máquina, le han llamado. Y bien llamado. La madre conseguirá lo que el padre ya no logró. El viejo clown, tan cansado de brochazos patéticos, de faldas engoladas, de procesionales

cuartetos, ya mandado retirar, contrajo últimas nupcias con la impetuosa y lozana adolescente, virgen de todo pecado. No faltan quienes todo lo esperan de tan intrépida walkiria. Llegan a pedir el matrimonio prodigioso: el arte integral. (No tanto, camaradas! La doncella perderá toda su gracia si en el festín de bodas se engulle a sus maduras compañeras. Aunque algo fatigadas, seguirán viviendo muchos años, seguirán dando a luz robustos niños.)

El cine es encantador. Debe ser encantador, o nada. Y su principal encanto lo comparte con la música. Ni uno ni otro duran. Arrebatan, fascinan, arroban—si queréis—pero no duran. Pasan por el espíritu como un vendaval—o como una ráfaga—pero no dejan nada en él. A lo más, un poco de temblor. Son buenas para esos momentos en que el hombre se siente un poco viejo y abre su balcón al aire, al sol, a las fuerzas primeras, a un revólver niño: a un tiranuelo que hace retemblar toda la casa con un desordenado y pío futuro, esperanza de auténticas alegrías en el antiguo recinto de las Musas.

Benjamín Jarnés.

Querido Arconada: El cine, tú lo sabes, es nuestra gran—tal vez nuestra excesiva—preocupación, y a juicio de la gente, nuestra mayor manía.

Siendo así, advierte que es mucha tu pregunta y poco tu espacio. Para decir algo, tendrías que llenar un plano de La Gaceta Literaria, y ahogar en prosa a todos sus lectores. Prefiero recomendarles la asistencia al cine, que es el sacramento artístico de las multitudes nuevas, según mi punto de vista literario. Y según trato de mostrar en un ensayo próximo a publicarse.

Francisco Ayala.

El cinematógrafo, alta escuela de besos, tiene para el literato el encanto de no ser nunca—cuando es verdadero cine (arte)—literatura. No ser literatura, he aquí el problema, la cuestión. Escapar a la palabra y de la palabra. Ser, como es el cine, plasticidad, cubilidad, sensualidad. Cosa que se mete por los ojos. Reivindicación—no exaltación—del gesto. Es decir: reivindicación de los ojos, de la nariz, de la boca, de la barbilla, de las manos. Reivindicación del hombre y de la mujer como especies. Vuelta firme, sin sentimentalismo, a la Naturaleza. Exposición perfecta de los valores físicos, vitales. Restitución del hombre al hombre, de la mujer a la mujer. Afirmación poderosa de la fuerza, del lujo, de la belleza paisajal de la tierra, del caballo, del perro, del gato.

El cine es la más formidable lección de cosas, el método y el procedimiento pedagógicos magistrales. El cine, su pantalla, vuela en la sala en sombra de sus espectadores una lección cordial de vida; descurre en su cinta cuanto en el mundo es serio y codiciable, amable, por fuerte. El cine es una escuela de ambición. Despierta el apetito, crea necesidades. Las mujeres de Oriente leían hace poco tiempo, encerradas en sus harenes, los libros europeos, las novelas occidentales, donde la mujer occidental no era la esclava, sino la señora. Imagino la potencia en aquellos espíritus de mujer reclutas, ahorrados. De súbito, les llegaba en el arte de la novela la bocanada espléndida de un mundo existente, magnífico por libérrimo. Pues bien: ese sacudimiento, ese modo de despertar, ese trallazo saludable—efectivo—que no llega nunca del discurso político, ni del artículo político, ni del libro político, sino del arte—lo experimenta ahora toda la gente, grande y pequeña, con el cine. Es una sensación fenomenal de libertad, una explosión de las fuerzas elementales prístinas—la tempestad, el fuego, el mar, el odio, el amor, la envidia, el dinero, el crimen. Del teatro se ha dicho: "una casa, a la cual le falta una de sus paredes". Del cine hay que decir más: un mundo prieto e íntegro, al cual no le falta nada, ni paredes siquiera.

Sobre el cine se echan muchas y diminutas florileas de papel (pobre disfraz de mala literatura) que el cine recibe con la ironía de su fuerza avasalladora, sonriendo. Hay que ver esa espléndida cinta titulada "Amanecer", en la cual existe un arco triunfal de pasión vigorosa, sobresaliente, allí potente, descrito por el corazón de un hombre. Pasa este hombre del rojo criminal al rojo criminal opuesto, impelido por un viento huracanado del espíritu. Arco fantástico, terrible. A cuyo amparo se desliza aterrizada primero, subyugada y encantada después, una figura de mujer irreal, casta y blanca. ¿Qué puede la palabra con ese mundo que nos gana con la atracción irresistible de la realidad y nos vence luego, pero que plenamente, con la gracia de su irrealidad, de su arte?

E. Salazar y Chapelá.

Este número ha sido visado por la Censura.

ODOL es el mejor dentífrico, porque

ODOL es fuertemente antiséptico

ODOL es de acción persistente

ODOL conserva el esmalte

ODOL blanquea los dientes

ODOL es agradable

ODOL es refrescante

ODOL y nada hay mejor que

ODOL que se vende en todas las farmacias, droguerías, perfumerías, etcétera, de todo el mundo.

¡Editores: "La Gaceta Literaria", es vuestro periódico, anunciad vuestros libros!

Las posibilidades que ofrece el Cine en el terreno artístico son incalculables.

Yo pienso que ninguna de las artes conocidas hay hoy: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, etc., podrán llegar en su desarrollo a lo que este nuevo arte del Cine.

Concha Méndez.

Desde mi punto de vista literario, opino que no se puede dar una opinión—así, breve y general—sobre el Cine. Ahí es nada, ¡el Cine! Un algo muy complicado en que el cine, el minorista de selección fina y el participante de gran público libran batallas encarnizadas (aunque luego venga Charlot y a su modo los reconcilie). Igualmente me parece que el escritor nuevo, de nueva formación y sensibilidad, debe intervenir en las cuestiones cinemáticas, y el escritor viejo—vejestoriano, andreniano—debe quedarse en los bastidores del teatro para engrosar las filas de los que en nuestro país impiden todo intento de renovación de la escena—la pobre escena—. Asimismo, opino que los cineastas españoles—exceptuando algún emigrado o algún posible incógnito—deberían comprender que su porvenir está en dedicarse a otra cosa.

Miguel Pérez Ferrero.

El Cine es iniciación, bautismo. Si todavía—cosa improbable—se realizan las invasiones de otros tiempos y razas bárbaras asaltasen nuestra cultura, afirmo la eficacia del Cine para domesticar sus ímpetus. Haríamos entrar a los invasores en grandes salas de Cine, de donde saldrían convertidos y mansos. Todas las grandes culturas afirman su continuidad flameando un recurso. Frente a los dorios, en Grecia, el arte micénico. Frente al alud de bárbaros, en el siglo V, los Padres de la Iglesia. Y, por último, frente a la posible invasión de ajenos del espíritu, el Cine. No es muy distinta, en realidad, la función que hoy le señalamos. Esos grandes públicos que entregan su atención ingenua a los Cineastas, se inician en su saber en los ritos de la novísima religión del Motor y de la Máquina. Los nuevos tiempos son abstractos, complicados y difíciles. Al menor descuido, perdemos su significación y su valor. Que se quede rezagado y a obscuras. Así se impone la implantación severa de jerarquías. Comenzando por el Cine: bautismo, iniciación.

El Cine, al nacer, venía ya provisto de ejemplaridad. Quintesencia de luces, fotografías y gestos. Articulada y unificada por una máquina. El cine, en cambio, reconoce un origen de espontaneidades insipidas. A un grácil se le ocurrió una vez decir cosas graciosas delante de las gentes. Que proclamado el Cine como el legítimo espectáculo de nuestro tiempo.

R. Ledesma Ramos.



Lilian Gish en "Le lys brisé", film que se proyectará en el Cine Club

COMPañÍA IBERO AMERICANA DE PUBLICACIONES (S. A.)

Librería: FERNANDO FE, Puerta del Sol, 15

Oficinas: San Marcos, 42.-MADRID

LOS CLÁSICOS OLVIDADOS

(Nueva Biblioteca de Autores Españoles.)

Publicada bajo la dirección de D. PEDRO SÁINZ Y RODRÍGUEZ

Catedrático de la Universidad de Madrid.

Esta Biblioteca, continuación de la que publicaba el insigne Menéndez Pelayo, no aspira, sino alguna vez como excepción, a reimprimir los clásicos divulgados de nuestra literatura, y sí a ofrecer al mundo culto las casi desconocidas riquezas que todavía pueden espigarse. Es, en fin, la Nueva Biblioteca de Autores Españoles que hubiera formado Menéndez Pelayo si hubiese logrado dar cima a su generosa empresa.

VOLUMENES PUBLICADOS

I.-II.—Obras escogidas de Don Bartolomé Gallardo.—Edición y estudio por D. Pedro Sainz Rodríguez, Catedrático de la Universidad de Madrid.—Dos tomos.

III.—Dramáticos del siglo XVII: Alvaro Cubillo de Aragón.—Prólogo, edición y notas de D. Angel Valbuena Prat, Catedrático de la Universidad de La Laguna.

IV.—Obras completas de Alvarez Gato.—Edición y estudio por don Jenaro Artilles, Archivero del Ayuntamiento de Madrid.

V.—Desengaño del hombre en el tribunal de la fortuna y casa de descontentos, ideado por Don Juan Martínez de Cuéllar.—Edición y estudio por D. Luis Astrana Marín.

V.-VI.—Philosophia secreta del bachiller Juan Pérez de Moya.—Estudio preliminar por D. Eduardo Gómez de Baquero, de la Real Academia Española.

VII.—Las Apologías de la Lengua Castellana en el Siglo de Oro (Antología).—Selección y estudio por D. José Francisco Pastor, lector de español en la Universidad de Estrasburgo.

APARECEN OCHO TOMOS AL AÑO

Precio en Librería: 7 pesetas.

Precio por suscripción: 6 pesetas.

Desde su punto de vista literario, ¿qué opinión tiene usted del Cine?

Que es el arte del porvenir, puesto que consigue más fácilmente que ninguno hacer de la mentira y la verdad reales, verdades y mentiras de cristal, anhelo de las artes "contrarrealistas" de hoy.

Y que es necesario hacer literatura para el Cine, si se quiere salvar al Cine de la literatura.

Felipe Ximénez de Sandoval.

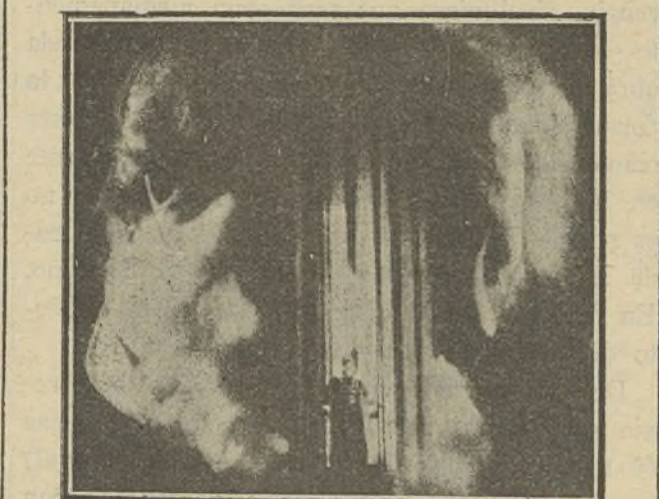
NUESTROS POETAS Y EL CINE

Se habla mucho sobre el porvenir del cine. Pero aún existen gentes de buena voluntad que discurren sobre el porvenir del teatro. Tránculos a continuación un párrafo escrito de uno de esos discursos, y damos nuestra palabra de honor de que no lo inventamos, de que no es caricatura ni remedo mal intencionado de ninguno de aquellos deliciosos apólogos: sería una venganza excesiva. Para que conste: ese párrafo forma parte de un artículo de Antonio Machado, titulado, ¡ay!, "Sobre el porvenir del teatro". Heo aquí:

"La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y—dígase también—su reducción al absurdo, a la hienza puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es, estéticamente, nada. Ni siquiera expresión de la vida, porque lo mismo puede ser movido y cambiar de lugar el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa."

¿Cuántos de nosotros no habremos pensado esto mismo hacia el año del Señor de 1908, cuando nuestros papás nos llevaban de la mano al cine para ver al inolvidable Toribio entrado por una chimenea, saliendo por un balcón, arrojándose luego a un estanque! Antonio Machado nos ha retrotraído a los ingenuos y líricos tiempos de "Llévame al cine, mamá, mamá...". Pero, por desgracia, están ya muy lejos. Vaya ahora al cine y denos luego su parecer. Ahí tiene dos films que le recomendamos calurosamente: "La moneda rota", con Lucille Love y el conde Hugo, y mejor aún "El beso fatal", por Francesca Berini.

L. B.



"El último de los hombres", de Murnan (UFA), film que se proyectará en el Cine Club

DERECHOS DE TRADUCCIÓN

Para los derechos de traducción de todos los libros anunciados en el presente número, dirigirse a La Gaceta Literaria. (Servicio de la Agence Littéraire Internationale)

Agence Littéraire Internationale Representante en España: LA GACETA LITERARIA

ENCUESTA A LOS CINEASTAS

¿Desde su punto de vista cinematográfico, qué opinión tiene usted de la literatura?

La literatura—novela y teatro—ha sido casi siempre el stock que ha nutrido de asuntos al cine. Opino que continuará siéndolo. Pero no como hasta ahora—de manera integral en sus clásicas formas—, sino que servirá solamente de "guion" espiritual o ideal sintético a los moldes tan propios y definidos ya del "film".

Exactamente, como un tema de pura estructura cinematográfica, puede ser motivo de un libro o de un drama teatral.

Focus.

En contestación a la pregunta con que me honra LA GACETA LITERARIA sobre la opinión que me merece la literatura, desde el punto de vista cinematográfico, contesto muy gustoso, reproduciendo algunos párrafos de mi libro de ensayos cinematográficos, que con el título de *El lienzo de plata*, daré al público en estos días.

Dicen así: "Indudablemente, aunque no quieran los detractores del cinematógrafo, éste constituye un mundo de expresión nueva."

Y esta expresión nueva, que podría tener su precedente genético en aquellas palabras de Goethe: "Deberíamos hablar mucho menos y dibujar mucho más", no es que esté en frente de la literatura, como se pretende, sino que influye en ella, prestándole su ritmo acelerado, sus imágenes deslumbrantes, su movimiento, en fin, en tumultuosa sucesión de líneas, de ángulos y de planos.

De aquí ha resultado lo que se ha dado en llamar la literatura cinematográfica, que no es otra cosa que una reacción natural por la que se intenta convertir el movimiento en algo plástico.

Se escribe ya en planos. Ved este pequeño cuadro de Barbuse en que nos pinta una población:

"A lo lejos, abajo, aparecen multitud de minúsculas casas cuadradas, que se convierten en rosadas; después, en rojas. Techos; las casas, dispuestas en el interior de los casilleros de las encrucijadas, se colocan ellas mismas regularmente. Unas luces puntillan sobre este damero en relieve; en esta casita, en aquella, se pone la noche al alcance. Más lejos, filas y enlaidos de álamos se elevan de la sombra, y el último álamo de un sendero, con un sólo mazo, al final, parece un palo de cuña. Más cerca, en medio del grueso de la población (la parte llana formada del juego de cubos), se distingue la plaza, y se distinguen, además, en torno de esta plaza, los marcos de las tiendas."

¿Qué falta para que esta descripción sea perfecta? La pantalla, únicamente la pantalla. Yo no me atrevo a afirmar que la realidad cinematográfica de la batalla de Tolón, por Abel Gance y Edward Scholl, sea más perfecta y más artística que una descripción de Stendhal, pero...

Ramón Martínez de la Riva.

La cuestión puede—y debe—considerarse desde dos puntos de vista, o, ya que hablamos de Cine, desde dos ángulos de visión.

1.º La literatura como valor independiente. Por mi doble aspecto de cineasta y de escritor, la literatura tiene que parecerme, necesariamente, bien. Sin acordarme de que soy escritor, no me cuento entre los cineastas emigrados que afirman la inferioridad de la literatura frente al cine. Y como escritor, tampoco soy de los que predicán la superioridad de las letras sobre las imágenes. (Entre paréntesis: no debe ser argumento para éstos la juventud del Cine; ningún arte, a los treinta y tres años de edad, ha dado obras tan perfectas como "Amanecer", "La quimera del oro" o "Los Nibelungos".) La literatura, para mí, es el único arte que puede enfrentarse con el Cine, sin desmerecer, pero también sin superarle.

2.º La literatura como elemento cinematográfico. Por ahora, y así seguirá durante mucho tiempo, hasta que (si es posible) las utopías librerías de los Man Ray, Germaine Dulac, Walter Ruttmann o Fernand Léger se realicen, el Cine no puede prescindir de la literatura, por mínima que sea la cantidad que de ésta tome. Los films más bellos y de más valor fotogénico de los vanguardistas más avanzados, nacen precisamente de obras literarias: "La caída de la Casa Usher", de Jean Epstein y Edgar Poe; "El difunto Matías Pascal", de Marcel L'Herbier y Pirandello; "Un hombre de paja", de René Clair y Labiche... Y en los films vanguardistas que no son adaptaciones de obras célebres, el elemento literario hace también su aparición, más o menos velada. Cine y literatura, en resumen, son hermanos, no olvidemos la aparición del elemento cinematográfico en la literatura actual, y esta hermandad, lejos de perjudicarles, les favorece mutuamente.

Carlos Fernández Cuenca.

El cinematógrafo ha sido, hasta hace poco, un espectáculo para niños; hoy lo es de multitudes, y, naturalmente, las masas están integradas por una mayoría poco cultivada, y, en algunos casos, por una minoría selecta. La tendencia del cine es a crear "géneros", a semejanza del teatro. Cuando esto se consiga, el cinematógrafo presentará diversas clases de películas para el gran público fácil de contentar; cine para el burgués, siempre amante del espectáculo sentimental y patético, y cine artístico de expresión psicológica para las selecciones.

Las masas seguirán admirando a la ingenua y emocionados ante las hazañas del traidor; el burgués admirará la ciencia del cine, es decir, las maravillas técnicas, aunque el "secundario" sea banal; pero el espectador intelectual, el hombre superior, irá a ver una película literaria, con o sin efectos de luz deslumbrantes, se retirará ante el drama vulgar y se estremecerá cuando vea una tragedia que no se expresa en imágenes, sino que se sugiere.

El cinematógrafo es el más maravilloso instrumento psicológico; ahí están las cintas de Chaplin: arte puro, arte sugestivo. Y la expresiones sugerentes de este genio de la pantalla equivalen al más delicado poema. Esto es el cine: un nuevo medio de expresión literaria y poética de horizontes insospechados.

Pero no hemos de pensar que la literatura del teatro ni la de la novela sean el alimento espiritual del cine. No; lo serán la literatura y la poesía cinematográficas creadas por escritores nuevos, imaginativos, que huyan de los lugares comunes hoy tan empleados en las películas.

Francisco Ginestral.

La literatura ha sido y puede seguir siendo motivo para el cine, siempre que se varíen y asocien los medios de expresión que éste tiene con el asunto literario. Lo mismo que en las artes plásticas, para que la obra esté conseguida hace falta una relación entre idea, materia y procedimiento. En novelas sin acción externa, los procesos psicológicos de sus personajes encontraron figuras en la pantalla sin que aquéllos se modificaran. Siguió existiendo la novela, pero se creó la película.

CHARLOT, el más cinematográfico de los actores, no es todo gesto y movimiento del que fluye la gracia; hay, además, algo pasado y literario en sus sentimientos, sus acciones y su manera de vestir. Es un hombre del otro siglo. ¿Quién no le ha visto acercarse a una muchacha que llora y con la punta de su pañuelo hacer que le quita una mota del ojo, la muchacha sonreír y no acordarse de sus lágrimas? Pero pone algo más: donde él está existe el cine.

La calidad de la obra literaria para nada interviene en la perfección de la película. Hay muchas que sin valor en sus decorados, sin interés en su asunto, nos hacen sentir una emoción estética: el movimiento de sus imágenes y el valor de la sucesión.

La literatura expresada por el poder de la imagen, para volver a ella por emociones subconscientes, que el espectador viva el dinamismo de la pantalla: espectador y protagonista. ¿Debe crearse una literatura para el cine? ¿Qué será éste con el tiempo...? Aumentará su poder de expresión... Ningún decorado... Tal vez unas figuras que están en luz, luego en sombra, para volver otra vez a la luz...

Francisco Santa Cruz.

Si el cinematógrafo puede apuntar al objeto representado, como la literatura, por medio de la metáfora—la metáfora es la técnica de la literatura que merece tal nombre—, sus naturalezas son tan substancialmente distintas, que no cabe una aproximación o emparejamiento entre ellas. En este sentido, el mecanismo artístico de cine y literatura son, formal y esencialmente, distintos.

El género folletín no sirve para demostrar lo contrario, ya que debe ser utilizado sólo en la porción alteraria que posee como escipiente en sus valores meramente narrativos (argumento), y aun éstos deben sufrir la trasmutación específica que la práctica y el superrealismo cinematográfico exigen. La superación de esta realidad la consiguen por medios que bien podemos llamarlos de "estética" entre literatura y cine. Hay en aquella una verdadera evasión, mientras que en éste un adentramiento, una microtización emparejable a la del microscopio, que, sin salirse de la realidad contingente, la supera o desrealiza en fuerza de desmenuzamiento.

Lo esquemático de la respuesta parecerá hartamente unilateral. Su desarrollo, con todas las perspectivas, podría llevarnos a una persuasión mayor de que cinematógrafo y literatura son fundamentalmente distintos, en cuanto pretenden ser substancias estéticas.

Juan del Breso.

UN FILM DE LA UNIVERSIDAD

"EL HOMBRE QUE RÍE"

Hace seis años que Carl Laemmle, Presidente de la "Universal", concibió el proyecto de hacer una serie de películas que tenían que proporcionar un éxito aún mayor que toda la producción anterior salida de sus estudios. "El jorobado de Nuestra Señora de París" y "Los Miserables".

Se buscaron hombres capacitados, que fueron enviados a los grandes centros de estudio para buscar los datos correspondientes, con objeto de hacer esta producción lo más fielmente posible, con arreglo a la época y costumbres del tiempo en que se desarrolló.

Los especialistas escogidos para este difícil cometido, fueron: el doctor Bela Sekley, ilustre historiador europeo; el profesor R. N. Newlander, catedrático de la Universidad de California; Paul Leni, director de la Universal; Paul Kohner, supervisor, y J. G. Alexander, adaptador.

Noticias recibidas de Ciudad Universal dicen que el director Paul Leni fue secundado en la producción "El hombre que ríe" por una competente dama inglesa muy conocedora de las costumbres cortesanas de Europa, por haber vivido mucho tiempo en contacto con nueras Cortes, y que, además, posee una gran cultura histórica.

DOS AÑOS PARA HACERLA

No obstante hallarse empezados los trabajos preliminares hace dos años, se empleó un año en la busca de datos. Una vez estuvo todo preparado, se empezó a filmar, terminándose en un período de cinco meses, ahorrándose más de un mes por medio de un procedimiento empleado por Mr. Paul Leni, que consistió en nombrar seis directores auxiliares que ayudaban a conducir la multitud.

La forma en que Leni distribuyó el trabajo a estos directores le permitieron tomar cuadros de estos actores simultáneamente, evitando así que permanecieran ociosos días tras días devengando un sueldo, como venía sucediendo hasta ahora. Los directores de las demás compañías de Hollywood, quedaron asombrados del procedimiento empleado, el cual ha sentado un precedente en la tierra de las películas.

CONRAD VEIDT

Nació en Berlín el año 1894. Estuvo asociado con Max Reinhardt, Ernest Lubitsch, Emil Jannig y Paul Leni en asuntos del teatro y películas.

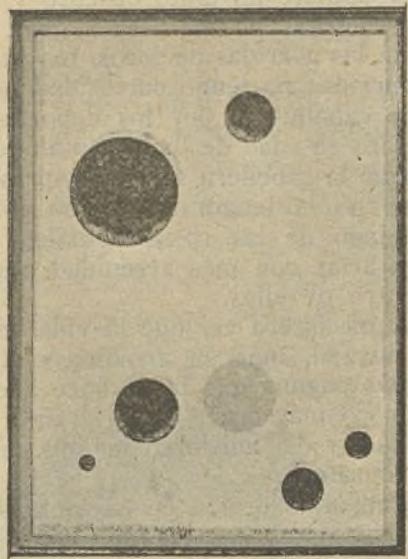
La película en la cual fué primeramente conocido en América, es titulada "El gabinete del Dr. Caigari". Las otras películas en las cuales fué también protagonista, se titulan: "El hombre ciego", "La máscara viviente", "Ivan el terrible", "El estudiante de Praga", otra película exhibición en Berlín, en la cual también fué protagonista, es "La fuga nocturna". Teneos entendido que algunas de estas películas y dos de sus más recientes producciones titul

12.302 KMS. LITERATURA

El mundo de las máquinas.

La intersección en mi viaje de mi hermano, hombre negociante y goloso de máquinas nuevas, hizo desviar accidentalmente mi ruta literaria al mundo mecánico. Desviación riquísima. El mundo de las máquinas siempre será el del paraíso para un poeta nuevo, por mucho que las nuevas corrientes antimecanicistas y puras le arrastren a vagos cansancios.

El mundo de las máquinas en Alemania es el mejor de sus mundos posibles. Lo que en otros campos pierde y se borra este país, aquí se reduplica e incrementa.



Composición abstracta

Es curioso que sea precisamente en ese orbe y no en otro donde la Alemania moderna tiene radicada su aristocracia. El aristócrata alemán viste de color azul mahón. Sus salones, son esos bruides de níquel, porland y acero, de las dinamos, de las salas de distribución, de los cuadros de alto voltaje.

Salid a la calle, a la vida social en Alemania y encontraréis la antiaristocracia: la vida más burguesa, gruesa y grosera imaginable. Cuando el ingenio meridional que llega por vez primera a Alemania, con la cabeza llena de feudalismo, mitología escandinava y sentido heroico de la historia busca en su torno casos concretos de perduración de esos sublimes valores tradicionales se queda atónito al observar todo lo contrario: democracia, colectivismo, vulgaridad.

Hay que ascender al mundo de la técnica (y técnica pura es una Universidad, un Laboratorio, un taller de Ingeniería) para volver a hallar potencias primates y soberbias.

Walter Rathenau—otra víctima del Dämmerung—quiso superar la máquina postulando una vida ulterior para el alma



El hispanista Jeschke.

alemana. Y lo curioso es que ese sistema que postuló, su nueva economía, adquirió automáticamente los caracteres de una nueva máquina espiritual.

Como los ventrílocuos, el alemán deja hablar a sus muñecos por él. Deja expresar sus intimidades al artefacto, a lo inorgánico, que sabe dotar de vida como un dios. ¡Esas máquinas potentes y delicadas como un cerebro, cuyos lóbulos, neuronas, fibras, vesículas y canales fueran de acero, hierro, níquel! ¡Esos paisajes de alto horno, paisajes en combustión, paisajes de infierno divino, donde pervive el nibelungo y el héroe, Sigfrido y Wotan! ¡Qué robusto encanto! Entrar y salir en los inmensos falansterios, en esos Gebüde de los talleres berlineses, elberfeldenses, esseneses, barmenianos...! ¡Qué universo de actividades dentro de tales cavernas sombrías, monstruos macedos de ladrillos gualdos, olorosos a limadura ferruginosa, a gasolina y a cer-



Composición abstracta

veza agria! En ellos conviven la bicicleta, el Bierhalle, la Conditorie, las Tornerías, el Montaje, el Despacho de mercancías, la Agencia Mundial de Transportes, la taquimeca, la visita del gran in-

dustrial, el paso indolente del gato, cajas de madera verde llenas de geranios rojos...

"Los Abstractos" de Hannover.

Mi estancia en Hannover tuvo carácter peregrino. En el doble sentido de santuario y de singularidad. Invitado, desde hacía tiempo—cordialmente—, por un grupo de artistas asociados, "Los abstractos", tuve al fin ocasión de recalar en medio suyo.

Fue una satisfacción ésta de matiz único, en mi viaje. Estaba bien, y resultaba grato, al escritor aceptar la convivencia—del periodista y del editor—como en Portugal; la del diplomático y del político, como en Italia; la del hispanista y del comerciante, como en Holanda; la del universitario y del profesor, como en otros puntos de Alemania, y en Bélgica. Pero ¡qué dulce respiración (unos instantes) a solas con materias primas del arte, con artistas—artistas! prescindir de la rigidez y del hábito negro, del cartapacio y del discurso rubricado; distender el ánimo como un desprezo de miembros entumecidos! Así, en Hannover. Alegría de lo compañero y camarada. Conversaciones paralelas. Frases y opiniones, de manos en bolsillos. ¿Quiénes eran "los abstractos" de Hannover? Los abstractos de Hannover, un pequeño equipo desgajado de la gran conglomeración constructivista. Uno de tantos núcleos férvicos de la post guerra, empeñados en asignar alvéolo a corrientes dispersas.

Sus orígenes, sin embargo, habría que



Composición abstracta

entrevolverlos en ciertas raíces anteriores al armisticio: en ciertas complacencias expresionistas. De ahí que merezcan algunas duras críticas en especiales ambientes berlineses de última hora. Estos "Abstractos", a pesar de haber expuesto sus ideales y productos en dos continentes, no son muy conocidos. (Exposiciones en París, 1925, New York, Buffalo, 1926, Mannheim, Barmen, Bochum, Berlín, 1927.)

Sobre todo, en países mediterráneos deberían darse a conocer. No tanto por sus valores individuales como por su tendencia genérica, representativa. En ellos he creído yo ver una atinada congruencia del alma alemana y de la plástica. Mucho más exacta que en firmas y escuelas de acreditada nombradía y mundialidad. ¿Por qué?

Es bastante sencillo responder a este porqué: acordándose del estudio—de la oficina—de cualquiera de estos añovera-



Composición (Vordemberge)

nos. Por ejemplo, la del sonriente y silencioso Buchheister.

¿Era un taller, el de Buchheister, un taller de pintor? Eso: una oficina, un bureau, un paisaje de ingeniero, de matemático, de delineante; de inventor alemán. Paredes lisas y puras, intersectadas de rayas en papel cristal. Mesas de arquitecto. Tiralíneas, cartabones, plomadas, molduras, aguadas. Lo único que allí no se veía: lienzo y pincel.

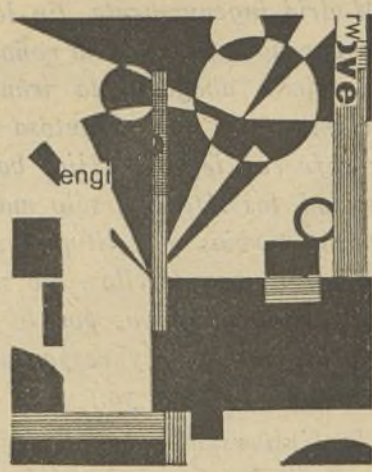
Estos pintores le enseñaban a uno cuadros, como maestro albañil los planos de un edificio, como politécnico el esquema de una máquina. Todo: ritmo de líneas. Todo: armonía de formas. Todo: sinopsis pura. Música cerebral, delicia de intelecto. ¿Música? Sí. Esta pintura inorgánica y antinatural se resuelve—quién lo diría!—en música, en gracia, en expresión, en romanticismo. (De ahí su tremendo peligro.) Uno de estos pintores toma una línea matemática cualquiera (punto, esfera, recta, triángulo), y con ella en mano—solamente—parte en busca de todo un cuadro. Yo les decía que estos cuadros eran rollos de pianola. Es decir, el máximo de abstracción en el ranuraje. Y el máximo de musicalidad en el ruido. Pues una línea matemática interpretada es el colmo de lo romántico, de lo sentimental. Nada más patético que dar plástica y aventura a la vida de una vertical. Aquí cae, se desmaya. Allí se yergue, se endereza, canta. Luego se adormece. Luego se enamora de otra, la asedia, la abraza, se funde con ella: muere por ella, como Werther por Carlota. Además de lo abstracto, este grupo de

E. Giménez Caballero

La etapa alemana

artistas tiene la obsesión de lo materioso (más que de lo material). En su respecto a la forma, permite a la materia introducirse libremente en sus concepciones con desfachatez casi repugnante. El más materioso de ellos es, sin duda, Kurt Schwitters.

Kurt Schwitters es un famoso local, lleno de genialidades, aplaudidas por sus amigos y por un vago grupo burgués, un tanto ocioso y distinguido de la industrial ciudad añoverana. Un niño terrible,



Composición (Kurt Schwitters)

Canta, recita poemas expresionistas (*La Sonata en 4 partes*), anécdotas y disparates (*El paraguas, el Artista mágico*), construye cuadros con billetes de tranvía, cultiva amistades internacionales, se gana un poco la vida proyectando muestras industriales, ondea su revista "Merz" y edifica una escultura piramidal, de madera, donde incrusta materiosidades de toda especie, desde el yeso hasta la orina.

Cerca de Schwitters hay que saludar a su hada protectora, Kate Steinitz—el alma femenina del grupo. Mejor dicho: casi todo su alma.

Kate Steinitz, mujer de un célebre médico de la comarca y amiga de colegio de nuestra María Luisa Kohler—(esa otra gran animadora madreña)—, tiene la pasmosa agilidad de desdoblarse en dama, madre, periodista, pintora, camarada, bohemia y cuentista de vanguardia.

Los otros abstractos del grupo—además de Steinitz, Schwitters y Buchheister—son: el gran Vordemberge—colaborador de *De Stijl*, el más joven de la patrulla—, Rudolf Jans y Hans Nitzchke.

Mis "Carteles" y la escuela abstracta.

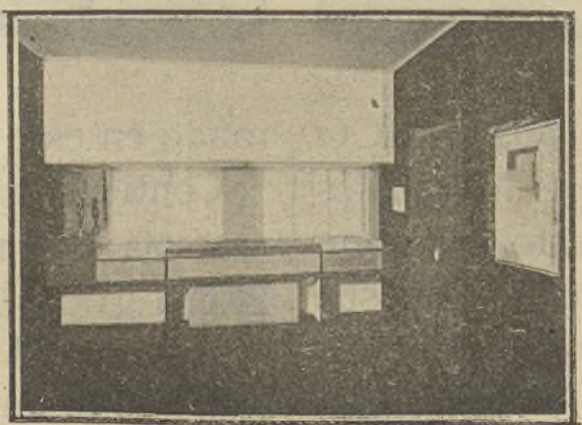
Mi amistad con "los abstractos" procedía de la noticia anterior que tenían de mis "Carteles literarios". (Los habían presentado dentro de un círculo de preocupaciones suyas.) Nada menos que una fiesta organizaron en mi honor en el pa-



Kurt Schwitters

lacete—(moderna arquitectura: muebles racionalistas)—de un rico y distinguido ciudadano, para que yo tuviera oportunidad de presentar mis muestras y teorías. Mis teorías—que próximamente publicará el *Bauhaus*, de Dessau—les hicieron constatar cómo, una vez más, inquietudes paralelas son aprehendidas por diferentes meridianos y cómo pueden llegarse a resultados congruentes sin la menor intercomunicación. Nuestros puntos de vista coincidían en dos conceptos: *esquema y materia*. Pero diferían en el modo de tratarlos. Para "los abstractos" (todos ellos pintores) el *esquema* necesitaba, como única significación, el ritmo de líneas. Mientras para mí todo ritmo de líneas tenía que poseer una significación literaria. Para ellos lo intelectual, lo formal, era un trampolín hacia el goce plástico, mientras para mí lo plástico era una escala hacia un contenido espiritual. Lo mismo ocurría al estimar el concepto *materia*. En su afán de plasticismo puro dejaban intervenir a la materia apenas dada inorgánica, de leño, de moldura). Yo no: la materia era para mí *alusión*. Algo al servicio de algo superior. Eso sí: con una energía de acción directa.

En nuestras reflexiones sobre la vuelta a la *res*, a la cosa, a lo material en arte



Sala de abstractos en Hannover

—que ellos interpretaban como algo imponderable—, yo les hacía ver los nexos que existían con toda la más novísima vida del mundo: pragmatismo, deporte, máquina, dictadura, desnudo, alegría: *materalismo transcendental*.

El público del abstractismo era escaso e incomprensivo—me aseguraban. Sin

embargo, el Museo provincial de Hannover les había cedido una sala, que ellos habían decorado con la mayor disciplina a sus ideas.

Yo—por mi parte—les confesé que el mejor entendedor del "cartel literario" lo había encontrado—(aparte los escasos jóvenes avanzados de España)—en el círculo *sinóptico* de la filología. Mis *Carteles* fueron gustados (comprendidos) por un Meyer-Lübke, un Menéndez Pidal, un Castro, un Hatzfeld, un Paul-Thomas, un Friedwagner, un Heiner-mann, un van Praag, un Geers... Es decir, por mentalidades a veces a las difíciles síntesis de figuras y períodos literarios y a las altas fórmulas de los fenómenos lingüísticos. Por legítimos *abstractos*. Mas sobre pintura. Düsseldorf.

Ciudades como Hannover y Düsseldorf tienen una delicia especial. Industriales, dóricas, energéticas—y—como contrapunto: masas de bosque, aguas en estanque y protección de contemplativos. Hannover, además de producir la mundial tinta Pelikan, ha tenido la gracia de albergar a Leibniz. Düsseldorf: ¡ah, Düsseldorf! Profunda y musical como el genio renano esta ciudad. Vista bajo el frío decembrino, niebla, nieve, humo, lodo, agua, acero, alto horno, piano y ¡qué infinita tristeza! Vista bajo el calor de Mayo, verdura, mosquito, carne rubia, nubes en canal, alto horno, piano y ¡qué amplia sonrisa! Alto horno, piano, acero. Cerca: Essen. Cerca: la cuenca del Ruhr. La mina y el músculo. El trabajo. Pero, compensación: la *Kunststhal*, la *Kunstakademie* Y esta *Deutsche Kunst Ausstellung* de este año, esta Ex-



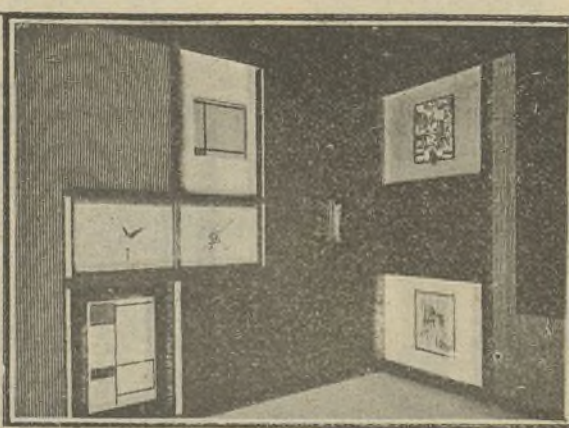
Fotograma

posición del arte alemán (Mayo-Octubre).

Como sucede en las cosas plásticas alemanas, resulta más imponente la forma que el contenido. (Lo contrario que en su filosofía.) Tiene más grandiosidad el edificio que alberga la nueva pintura alemana que la pintura misma. Además: (algo muy castizo para el germánico) la nota práctica se superpone a la desintere-sada. Junto a una fantasía de Kandinsky, una mesilla de noche ideada por Hartl.

En cuanto a la pintura contemporánea de Alemania, mejor es que abreviemos, diciendo: confusión, pobreza de medios. De aquellos centenares de cuadros expuestos, sólo había salvables una docena. No obstante, era la ocasión para ver unidas telas de Beckmann, de Grosz, de Kandoldt, de Dix, de Macke, de Schirmpf, de Feininger, de Davrinhausen.

Max Beckmann, tenido hoy en Berlín por lo mejor, es un valiente de la pincelada. Pero desmesurado. Por tanto, impertinente, grosero. Su "Interior con telescopio" parece un cuadro del ramonismo. Recuerda a Solana, con ciertas graciosidades a lo Maruja Mallo. Como plástico, es superior Otto Dix, que presentaba un *Grupo de familia* y una *Niña sentada*. Otto Dix resulta demasiado *fiere*, demasiado *favve*. Ruge en cavernas.



Rincón de pintura nueva

Huele a carne cruda. Kandoldt, de Breslau; Schirmpf, de Munich; Moholy-Nagy, de Dessau; Daumeister, de Stuttgart, representan mejor las nuevas orientaciones. Pasé excelentes ratos con el sentido novelesco de Grosz y los acrobatisms de Lyonel Feininger y de Wassily Kandinsky.

Pero lo que me hizo aportar mejor mis monedas adhesivas fueron las esculturas metálicas de ese gran fontanero que es Rodolfo Belling.

En este paisaje ruhriano, renano—de metal, de grúa, de mina, de fuego—, sus juegos de color de oro y de agua y de carbón me parecieron magníficos.

Münster.

El zig-zag conferencial—(fechas + distancias)—me aproximó otra vez a paisajes bajos por la Westfalia. Uno de mis demoraderos: Münster. Ciudad un poco perdida al Noroeste. Por consiguiente: conservada en esencias. Esencias medicinales.

Münster se sostiene en el pasado por un puntal eclesiástico. En el presente: por uno universitario. (En el fondo: el mismo sostén.) Iglesia, Universidad.

En Münster, mejor que en ningún otro sitio alemán, es donde se ve que la Universidad ha heredado el perfume cultural de la Iglesia, tras la Reforma, tras el Renacimiento. Pero también—mejor que en ningún otro sitio alemán—se advierte que la Iglesia no ha podido arruinarse por eso. Sino reducirse a los límites estrictos de cultura extratemporal, transcendente. Ciudad que da una honda impresión de religiosidad profunda, de beaterio, de contemplación: y que, sin embargo, manda sus monjas y sus frailes a las aulas universitarias, por si de-



Escultura de Belling

sean ejercitar funciones seculares, pedagógicas, investigadoras. ¡Qué gratas sorpresas aquellas sores pálidas y (algunas) bellísimas, cartapacio sobre las haldas azules, mezcladas, con las escandalosas gorras de los estudiantes, sobre los mismos bancos, sobre los mismos pupitres, ante las mismas cátedras, por los mismos pasillos. Fue para mí un goce intenso tener en el centenar de mis oyentes algunas de estas monjas. Monjas que el contacto secular y universitario afina, espiritualiza, concentra, haciéndolas perder ese carácter graso y estúpido—de ánades místicos—que poseen en general las oblatas.

En Münster la Iglesia hace que la ciudad no recaiga entera del lado universitario, como sucede en Bonn. Hay una delicada bipartición de poderes que re-



El hispanista Heinemann

suelva a la villa en armonía serena, exquisita, hiperespiritada. Si a estos dos enormes elementos medievales de Münster (campanas de conventos + algarazara corporativa de estudiantes) se une la arquitectura local (alta Edad Media), se comprenderá que esta ciudad westfaliana sea rincón-paraiso de meditadores, de teólogos, de intelectuales.

¡Oh, qué plaza la Domplatz, la plaza de la Catedral! Una masa apretada de árboles seculares une Catedral, Universidad, fuente de San Ludgardo, museo de naturalistas y palacio episcopal.

Por ella pasé enajenadamente, escuchando las sabias explicaciones del amigo Heinemann: estudioso de nuestra literatura medieval, aclarador de enigmas en la leyenda de Bernardo del Carpio, gran filólogo, discípulo del Prof. Wiese, a quien me condujo para saludarle y charlar, ya que el Dr. Wiese es un enamorado de España, que conoce intensamente.

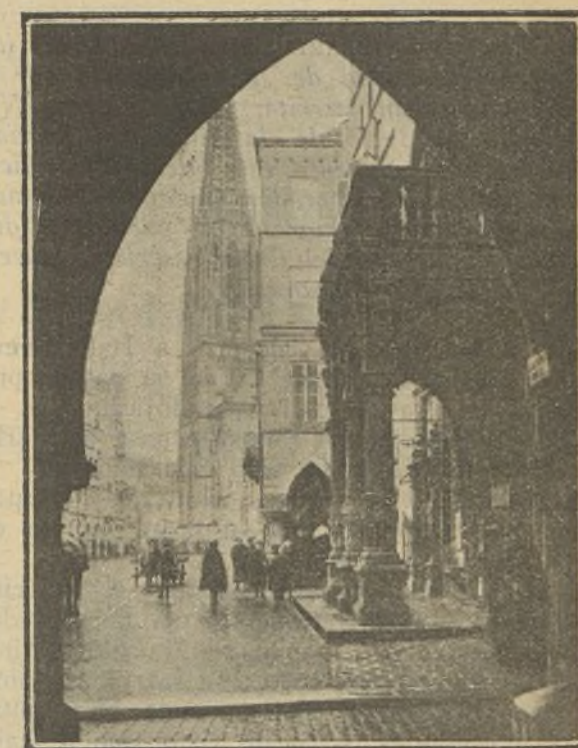


Composición (Buchheister)

En la morada goethiana de Wiese encontré, junto a una copa de Málaga, libros clásicos españoles, novelas cortas madrileñas y sevillanas, fotografías recordadas de la meseta. Me parecía haber llegado en casa de Wiese a uno de esos periscopios—únicos—de Alemania desde

donde se vigila el paso exacto de las naves sobre el lomo del mar.

No fué sólo esa la nota de España en



Angulo de Münster

Münster. Había la tradicional y fuerte, la histórica. Y otra accidental y pintoresca. La histórica era esa Friedensaal del Rathaus, donde aun se perciben los perfiles de los signantes (15 de Mayo) de la paz westfaliana (1648). ¡Ah, 1648! Fecha de colegio. Fecha de sabiduría infantil. (Desgracias de la patria.) Esa cosa absurda que resalta una fecha de tratado diplomático en la cabeza de un niño de liceo, ahí, de repente, trastrocada en algo vital y punzante: polvo, frío. ¡Adiós ilusiones españolas a una hegemonía! ¡Adiós sueño católico! Menos mal que la España de hoy había mandado como



A. R. Ferrarín.

restaurados de tradiciones al padre Teodoro. Un buen vasco, espléndido de salud y olor a campo, que estaba allí, desde dos años, para estudiar Misionología.

En compañía de profesores y universitarios chocamos nuestra inocente copa del Rhin en la vieja Stadweinhaus aquella noche fresca y oscura, en que el sereno sonaba su trompa—pavorosa—desde lo alto de la torre donde colaron cabezas de anabaptistas.

No sé si resultó más deprimente para uno contemplar la sala del Tratado aquel de nuestra ruina o a este padre castizo estudiando alemán y misionología. Un pueblo de misioneros, como el nuestro, hecho con balas, martirios, sublime paciencia y coraje, viniendo hoy a escuchar teorías tudescas sobre el arte de hacer misiones... No obstante, poco podría aprender todavía nuestro hermano. Se le había ocurrido a la Orden mandarle sin saber el idioma. Y luego critican frailes y curas a la Junta de Ampliación de Estudios. Se ve que las instituciones tradi-



El hispanista Hatzfeld.

cionales nuestras no tienen que echar en cara mucho a las liberales. Me parece que unas y otras han perdido la aguja de marear. Hasta el padre Teodoro quiere hoy ser *europeo* entre nosotros.

LIBRERÍA ESPAÑOLA EN PARÍS
LEÓN SÁNCHEZ CUESTA
Servicio esmerado, rápido y económico de libros a todos los países

PARÍS (V*) MADRID
10, Rue Gay-Lussac Calle Mayor, 4

El que no anuncia, no vende.

MOVIMIENTO LITERARIO DE LA QUINCENA

POSTALES INTERNACIONALES

Italia: La muerte de Italo Svevo

LA GACETA LITERARIA envía a las letras italianas la sinceridad de su condolencia por la muerte del gran escritor Italo Svevo. Nos acordamos al duelo de la literatura italiana, publicando, de momento, este interesante artículo de nuestro colaborador Ferrarín. Además, en otro número prometemos publicar algún capítulo de novela del ilustre escritor, muerto en un accidente de automóvil.

La última vez que encontré a Italo Svevo fué en Milán, el primer día de la pasada primavera, un día de nieve paradójica.

Italo Svevo llegaba con su esposa de París, de un viaje que había sido casi triunfal.

Al relatarle mis sucesos triunfales de aquel viaje, Svevo sonreía con su larga sonrisa de viejo sabio y bonachón.

—Yo fui hasta hace pocos años el viejecito más modesto y más tranquilo del mundo—decía. Ahora, en cambio, con la gloria literaria, lo he perdido todo. Ya no pienso sino en ella. He ido a París, donde hay tantas cosas interesantes, y no he visto sino a Italo Svevo. La Ville Lumière existió sólo en función de mi fama, y sus diarios hechos sólo para acoger notas elogiosas en torno de mis novelas.

(Italo Svevo era uno de los pocos hombres que tienen el incomparable poder de desdoblarse. Podía vivir, y al mismo tiempo sentirse y verse vivir; podía dejarse arrastrar por sus pasiones, cándido como un niño, y al mismo tiempo reír de sí y ridiculizarse con una ironía vieja como el mundo.)

Italo Svevo ha sido, sin duda, el fenómeno más extraño de nuestra literatura: fenómeno

de Svevo no tienen aún su hornacina en el palacio demasiado académico de la literatura italiana de hoy.

Otro recuerdo: en sus discursos recorría como una pesadilla la idea de la vejez; este joven escritor, casi ochentón, dudaba de sus energías, de la integridad de sus poderes intelectivos.

—Ya no haré lo que he hecho hasta aquí—decía Svevo a menudo.

El porvenir que a los ojos de los escritores jóvenes se presenta, lleno de obras maestras, no podía significar para él sino un regreso.

En estos términos se desarrolla la tragedia de la vida de Italo Svevo: luchar hasta sus setenta y tres años contra la obscuridad, y en seguida, alcanzada la fama, luchar, con escasas esperanzas de éxito, contra la vejez.

Con su trágica muerte acabóse su tragedia, acaso de la manera más bella. Sus obras maestras quedan sin el contrapeso de eventuales obras mediocres.

Los diarios italianos dedican en estos días al grande novelista acaso sus primeras palabras de simpatía. Pero una preocupación es clara, visible en todos: liquidar "el caso Svevo", acabar con Italo Svevo.

Aquí empieza su error. Italo Svevo ha muerto, pero la última palabra sobre sus libros y sobre su personalidad no se ha pronunciado todavía.

Italo Svevo ha esperado viviente y, muerto, sigue esperando.

A. R. FERRARIN.

El grupo de los "Diez".

Desde esta primavera se está constituyendo en Italia un importante grupo literario, y en el cual uno de los principales elementos lo constituye el infatigable Marinetti.

Hace breves días parece ser que los "Diez" han entrado en vía franca de consolidación. Marinetti ha sido recibido por Mussolini, quien se ha mostrado dispuesto a ayudar sus iniciativas, en beneficio de la expansión literaria de Italia.

Bajo la presidencia de Vincenzo Morello se encuentran los "Diez" en "Villa Madama" y han acordado los siguientes puntos:

- 1.º Un premio de 10.000 liras anuales para jóvenes italianos. (Cada uno de los "Diez" aportará 1.000 liras).
- 2.º Publicación de la serie anual "Villa Madama" de obras maestras italianas.
- 3.º Publicación anual de 12 novelas italianas, cuatro en español, cuatro en francés y cuatro en inglés.
- 4.º Publicación de Antologías de literaturas extranjeras.
- 5.º Ayuda económica a editores para que publiquen jóvenes y noveles.

Los pintores circunvisionistas.

En Capri se ha inaugurado la Exposición de los circunvisionistas patrocinada y presentada por Marinetti. Han sobresalido Cocchia, Deambrosio y Peirce. Cocchia, como investigador del "pleno volumen". Peirce, de "los bloques de mar". Y Deambrosio, de las resonancias de acero de la ciudad de Essee.



Italo Svevo

por su categoría literaria, fenómeno por el singular desarrollo de su personalidad.

Hasta hace tres años, Italo Svevo, habiendo escrito tres novelas de las más singulares de nuestra literatura (*Una vida, Semilá, La Coscienza di Zeno*, traducida esta última al francés) nadie le conocía en Italia.

Los libreros podían decir de sus libros lo que decía a Stendhal su editor: "Pos livres sont sacrés; nul n'y touche..."

Su gloria era sólo gloria industrial y pertenecía a su verdadera personalidad burguesa: la de Héctor Schmitz, industrial triestino, baronizado de navíos.

Svevo tenía en aquel tiempo un sólo admirador de sus calidades literarias; este admirador era un profesor inglés; este profesor, sin embargo, se llamaba James Joyce.

Svevo fué su discípulo. Marchándose de Trieste el grande escritor inglés, llevó consigo el recuerdo de su amigo italiano, y, sin duda, fué por su intermedio el que Benjamin Crémieux y Valéry Larbaud pudieran anunciar al mundo que existía en Italia un grande novelista setentón totalmente desconocido.

Emoción en la crítica italiana. Unos jóvenes—muy pocos, en verdad—aceptaron con entusiasmo las conclusiones del periodista y del literato francés. La mayoría de los críticos, en cambio, no quisieron aceptar la lección y reprocharon, un poco, a Crémieux. Su actitud para con Svevo no fué ni la más simpática ni la más cordial.

(Yo en aquella ocasión pude hacer una descubierta: que existe también el *chauvinisme* de los críticos.)

La verdad es que Italo Svevo había esperado tantos años su hora y, sin embargo, la hora escogida por Crémieux no era todavía la suya.

El freudismo, el psicoanálisis, Proust y Joyce, no tienen aún importancia en la literatura italiana, y, por consiguiente, las novelas

TRANSEUNTES LITERARIOS

EUGENIO STEINHOF

El profesor Eugenio Steinhof pertenece a la "Kunstgewerbe Schule", de Viena. Espíritu verdaderamente moderno y lleno de iniciativas, a él se debe la organización de la sección austriaca de la Exposición de Artes Decorativas, de París, 1925.

Recientemente ha montado en París algunos estilizados escenarios para óperas—uno de los cuales reproducimos en breve—que han merecido de la crítica muy justos elogios.

En "L'Art Vivant" ha publicado ahora una serie de artículos sobre problemas del arte actual.

Una rápida visita a España ha puesto a Steinhof en contacto con nuestros núcleos intelectuales.



Eugenio Steinhof

En el próximo número daremos unas cuartillas inéditas del ilustre profesor, que forman parte de un interesante trabajo—traducido al castellano por Angel Ferrarín, nuestro joven y admirable escultor—titulado "La forma en las Artes Plásticas".

GABRIELA MISTRAL

La ilustre poetisa chilena Gabriela Mistral—uno de los fuertes valores de América—se encuentra en Madrid.

La poetisa, siempre fiel a su recato, no ha dado estruendo de publicidad a su viaje. Prefiere, como en todos los sitios, pasar inadvertida, en silencio.

No nos queda espacio más que para saludar a la gran poetisa americana, cuya labor—pedagógica y literaria—admiramos de anteguo.

Letras españolas en el extranjero

—Después de una corta estancia en Madrid, ha marchado a reanudar sus tareas de profesor de Literatura española en la Facultad de Letras de la Université de Strasbourg (Bas Rhin), nuestro colaborador José Francisco Pastor. Desde allí se propone enviar asiduamente a LA GACETA LITERARIA crónicas de letras extranjeras. Las revistas y publicaciones francesas, alemanas e italianas que lo deseen pueden hacerle sus envíos a la ciudad Universitaria. Reciba el camarada, por su marcha, una cordial despedida nuestra.

—El hispanista A. R. Ferrarín nos comunica su nueva dirección para que le demos a conocer, públicamente, desde nuestro periódico: *Via Rosalba Carriera*, 78, Milán (Italia).

—La *Rassegna Italiana* publica, para conmemorar el Centenario de Goya, un largo artículo de E. Giménez Caballero.

—La novela de Benjamin Jarnés, "Andrómeda", ha sido traducida al alemán por el escritor Eduardo Foersch, para la importante revista de Berlín "Die Dame".

—El R. P. Antonio Ramos, de El Escorial, nos escribe agradeciendo que publiquemos unos cuantos nombres de hispanistas que él nos envía. Lo hacemos, con mucho gusto, aun cuando algunos de estos nombres ya han sido dados en esta sección: Francis de Mionandre, Valéry Larbaud, Joseph Delteil, Georges Pillement, Prof. Boselli y Boris Clivochet.

El torpedo en la pista

¿Qué hacen los Ateneos? ¿Los de provincias, sobre todo? Generalmente, muchas tonterías.

Es curioso cómo degeneran organismos que parecían un tiempo de gran porvenir. No es esta la hora ni el lugar de abordar ampliamente el tema del "Ateneo en España". Pero sí la de llamar la atención hacia el *burguesismo gris* y *adormilado*, hacia la ramplonería de la mayor parte de nuestros Ateneos. ¿Qué hacen?

Unos, escuchan versos de Ardashir; otros, la *señorita de la ciudad*; otros, música de piano para señoritas de la ciudad; otros, leen los terribles artículos que desde Madrid escriben para provincias todos esos provincianos resentidos que odian a Madrid ingenuamente. En los peluches de los Ateneos sigue viviendo la *roña parlamentaria*, el espíritu abogacil, la ironía desdentada, el clamor por una espantosa revolución liberal de café con leche... Hijos bastardos de la Universidad, los Ateneos, sólo marchan bien en las épocas turbias y políticas. No hay que esperar gran cosa de ellos. No sacarán voces valientes por lo nuevo, por lo serio, por lo estrictamente literario y responsable. (Aunque quisieran no podrían ya.)

No es la Universidad, como profetizó Marañón en estas mismas columnas, la institución cultural que marcha a su oaso, sino el Ateneo. La Universidad no puede decaer en España, porque no ha nacido todavía. En cambio, su sustituto, su falsificador—el Ateneo—se está ya pudriendo, con todos sus venenos y con toda su petulancia, con toda su amargura de haber formado generaciones señoriles, ineficaces y oratorias. Si algún Ateneo provinciano invitase alguna vez a cualquiera de nuestros jóvenes actuales a una conferencia, éste no debería rechazarla. Pero fijando como brava condición que la conferencia tendría que llamarse: Anti-Ateneo. Sólo quien sueña en una Universidad grande, para un país grande, puede intentar ya la predicación y el atentado contra el Ateneo. Por tanto, sólo unos cuantos verdaderos espíritus jóvenes en España. (Es decir: ni uñistas ni liberales.)



"Moana", de Flaherty (Paramount), film que se proyectará en el Cine Club



"Entre-acto", de René Clair, film que se proyectará en el Cine Club

POSTALES IBERICAS

CASTILLA

Es evidente que el arte novísimo ha acelerado el latido cordial de las regiones españolas. Ha excitado su sensibilidad, y, con ello, la flor del diálogo ha vuelto a brotar en el ágora hispánica. Pero nunca han llegado a entenderse las diferentes regiones españolas. Nuestro agresivo individualismo creó, una vez, un feroz regionalismo, y otras, un despoético centralismo. En tiempos de decadencia sobreviene el imperialismo central. En época de resurgimiento son las provincias las que guían y dan el tono a la nación.

Tiempos periféricos los actuales. En arte—como en toda manifestación intelectual—es la faja costera la que aspira a dar el ritmo nuevo, la que quiere dar la pauta y la norma. Por el camino del mar llegan las nuevas verdades, y las nuevas teorías. Y desde la costa se columbran las señales que hacen múltiples faros.

Así, cuando en una nación se inicia un renacimiento, se aprecia por un desdén a la ciudad-madre, o ciudad-centro, y un regusto en el ambiente a sales marinas.

La gran vitalidad de Cataluña se advertirá en estos últimos años por su afán de superarla a Madrid, de desprenderse de la tutela centralista, creando una cultura y una economía fuertes y propias.

En estos últimos años se formó en la vida artística una gran faja costera que iba apretando el cuerpo nacional. Se crearon las siguientes revistas exponentes de la vitalidad periférica: En Cataluña: "Los amigos de les Arts"; en Canarias: "La Rosa de los Vientos"; en Sevilla, "Mediodía"; en Málaga, "Litoral"; en Murcia, "Verso y Prosa"; en Huelva, "Papel de Aleluyas"; en La Coruña, "Alfar"; y en Santander, la castellana ciudad marinera, salieron "Carmen" y "Lola", para cerrar con sus cuerpos pimpantes el círculo de muchachas que juegan cantando a la rueda.

Bien clara está la influencia marina en este resurgimiento artístico; y hasta se podría señalar la semejanza de tonos entre las voces de los mares y los cantos de sus poetas.

El renacimiento parte de la costa y camina tierra adentro. El blanco de su flecha está en la cabeza de la nación: en la gran ciudad que se expande absorbiendo las energías del resto de la Península. Este fin megalómano suelen sufrir todas las grandes ciudades. En vez de contentarse con ser centro nervioso, aspiran a ser cerebro, medula e hilos receptores. De esta suerte, deviene la atonía de las provincias y la decrepitud de las aldeas.

Y para vigorizar de nuevo a la Península hay que descongestionar la cabeza; acelerar el ritmo de la vida provinciana y exaltar las virtudes de la aldea. El arte nuevo va a dar la batalla a Madrid. Nacido en la periferia se extiende a las tierras trigueras de Burgos, Valladolid y Segovia, creando las revistas-lanzas "Parábola", "Mesta" y "Manantial".

El cerco se estrecha. Pronto surgirán las huestes de Extremadura y Aragón. La cohorte provinciana bien disciplinada y abastecida, llena de jovialidad y de entereza, llegará a las puertas del Madrid centralista, que hasta el momento reparte las glorias y los lauros, y le dirá, un poco enfáticamente: Toda provincia española podría ser, si lo quisiera, el cerebro y la medula peninsular; pero sólo aspiramos a ser centros receptores, y, a la par, altavoces de la cultura.

GUILLÉN SALAYA.

VASCONIA

Pío Baroja y San Sebastián.—Hace pocos días fué agasajado Pío Baroja con un banquete en el monte Igeldo, de San Sebastián. Fué como un desagradajo de la ciudad natal para él y de él para su ciudad natal. He ahí el discurso que leyó el novelista euskarra.

"Un tanto inquieto y al mismo tiempo agasajado, por ser yo el agasajado en este banquete, voy a leer unas cuartillas. Supongo que la mayoría de los comensales querrá que les lea. Si pensara que voy a molestar a alguno las guardaría en el bolsillo."

Yo he dicho en un libro cosas un poco rudas sobre San Sebastián. No voy a cantar la palinodia. Esto será desagradable. Además, lo que he escrito me parece exacto; y al pensarlo y al decirlo no hubo en mí intención aviesa.

Yo tenía de joven un ligero rencor contra la ciudad, quizá más contra los directores de la

ciudad, porque cuando quise encontrar en ella una ocupación como médico, no la pude encontrar; pero mis rencores son superficiales y se olvidaron.

Comprendo que tenía entonces poco espíritu ciudadano. He sido y soy un liberal y un individualista sin disciplina. Lector entusiasta en mi juventud de Schopenhauer, de Dostoiévsky y de Tolstói, tenía un bagaje antisocial no muy propicio para colaborar en pequeño o en grande en la marcha de una ciudad como ésta, antes liberal y provinciana, y que comenzaba a ser cuando yo era joven, rica, grande, conservadora y algo teocrática.

Desligado de ella, me he convertido en un forastero más, pero en un forastero simpático que ve los éxitos del pueblo con entusiasmo. No sé si como forastero o como donostiarra, San Sebastián me gusta más en invierno que en verano.

Yo soy hombre un tanto obscuro y las atracciones veraniegas no me atraen gran cosa. No me gustan las corridas de toros, me parecen una fiesta absurda; no tengo curiosidad por las carreras de caballos ni por los deportes. No estoy tampoco en edad de lucir pantalones blancos ni de llevar la cabellera al viento, principalmente porque no la tengo. Así como forastero y como alejado de las cosas actuales, creo que puedo mirarla con más serenidad que si estuviera dentro de ellas.

Hoy se me figura que la vida donostiarra es más normal, más en armonía con la naturaleza, más pagana que la de hace años, también un poco más cruel e indiferente. A veces, la crudeza y la indiferencia son una condición de lo sano.

Al paganismo de esta época la tendencia hipócrita pone unas cortinas un tanto cómicas. Así el director espiritual puede armonizar para sus clientes ricos de ambos sexos, la devoción y el deporte, el libro de oraciones, el maillo, la novena y el lápiz para maquillarse, la adoración nocturna y el chasleto, el jesuitismo y el jazz-band.

Yo ya sé que hablar de estas cosas es de mal gusto. El año pasado era de mal gusto hablar en Guipúzcoa del crimen de Beizama; y parecía que algunos insensatos mal intencionados, habíamos inventado este crimen para soliviantar a las personas pediblandas y de buenas costumbres. Nuestro tiempo para gente sana, para gente joven y de poca espiritualidad; para los americanos, para los comerciantes judíos y para los sportmen, admiradores de futbolistas, boxeadores y corredores. Es el tiempo del deporte y del cemento armado. Uzeudum, hoy por hoy, es un hombre representativo del país vasco.

Puede aspirar a todo. Si con el tiempo deja algún dinero para obra pía, puede llevar hasta a ser canonizado en compañía del cura Santa Cruz y bajo la tutela amorosa de nuestro padre Ignacio.

Un misticismo en pequeño y un sentido práctico en grande se dan con frecuencia en el hombre. Yo he leído este año y en el pasado algunas obras de mística y la verdad me parecía que estaba hojeando libros de cuentas con su debe y su haber.

No en balde las creencias actuales tienen tan fuerte luz semítica, no en balde somos latinos, al menos de cultura, y tenemos esta idea desmesurada y exorbitante que tiene el latino de sí mismo. Hay mucho calculador, mucho judío babil bajo una capa de buen creyente que sabe hacer un perfecto balance de virtudes y de pecados, de lo que hay que hacer y de lo que no hay que hacer. El se habilita a ese cálculo en lo ultra-terreno, es un águila para lo terreno.

Desde fuera y sin pretensiones de conocerla a fondo, encuentro cuando vengo a San Sebastián que ésta es una ciudad que progresa—al menos materialmente—con un brio extraordinario, que es como una gran espléndida de las que tienen más vitalidad y opulencia de las ciudades de recreo de Europa.

Cierto que le falta un leve matiz de espiritualidad; pero ésta no es culpa exclusiva suya, sino tanto o más de la burguesía que viene de todas partes y que no es frecuentemente un modelo de aticismo.

Hace unos cuantos años fui a ver el Museo Oceanográfico con un amigo; y después de contemplar algunas mixtificaciones históricas poco agradables que hay allí, al bajar al acuario que aún no estaba surtido, el miquelete nos dijo sonriendo: *Peses no tenemos.*

¡Qué le vamos a hacer! *Peses* no tenemos! Cultura intensa tampoco tenemos; pero la tenemos con poco que el pueblo se empeña. Entonces San Sebastián no será sólo marco apropiado para la plutocracia del rico, sino también algo para gente menos brillante que tenga necesidades espirituales. Ciertamente esta cuestión de la cultura no es clara ni mucho menos; bajo ese rótulo indicador hay muchas direcciones y muchos caminos.

Yo pienso que la tendencia de los pueblos nuevos no debe ser la de aceptar estilos estéticos manoseados, sino ir a buscar zonas inexploradas en donde la haya, probablemente mejor en la ciencia que en el arte. Una ciudad de recreo es epíteto a un sin querer. El gran Epicuro, honor de la antigüedad según Lucrecio, tiene su culto aunque sea inconsciente.

Si hay epicurismo vale más que no sea únicamente del arte santuario y del arte culinario, sino también del ingenio, de la gracia y de la distinción. La cultura será un nuevo elemento de éxito para una ciudad como ésta, activa y emprendedora... No quiero seguir más en mi divagación... La interrumpo, amigos donostiaras, para daros las gracias de una manera efusiva y cordial por esta prueba, para mí inespereada, de simpatía.

Premios a los "Artistas Noveles". San Sebastián.—La Comisión provincial, a propuesta de la Comisión de Fomento, asesorada debidamente acerca del valor artístico de las diversas obras presentadas en la VIII Exposición de Artistas Noveles, acordó que la cantidad de 14.000 pesetas, consignada en presupuesto para este efecto, se distribuya en la siguiente forma:

Pintura: Gaspar Montes Iturriz, 2.250; José Miguel Zumalábe, 2.000; Narciso Balenciaga, 2.000; Jesús Olasagasti, 1.600; Juan Cabanas Eraskin, 1.600; María Larrañaga, 350; Luis Olarra, 350; Fermín Arribas, 350; Antonio Arocena, 350; Félix Eguiaz, 150.

Litografías, acuarelas y dibujos: Julio Franco, 800; Agustín Ansa, 250; Miguel Murillo, 100 pesetas.

Escultura: Carlos Elgueña, 1.500; José Albedi, 200; Jesús Cejuela, 100.

Ricardo Baroja intentará un raid en balsa.—Se comenta en la Prensa local un raid que intentará próximamente Ricardo Baroja en una balsa por el río de la Gata. Pienso ir con tres amigos desde el Manzanar a Lisboa, por el Tago. Esta pintoresca hazaña será una más que añadir a las muchas de ese dandy vasco, ese señorío montañés que es, en el fondo, Ricardo Baroja.

LIBRERIA

DOMINGO RIBO

ESPECIALIZACION

EN OBRAS CIENTIFI-

CAS E INDUSTRIALES

PELAYO, 46 BARCELONA

Imp. E. Giménez, Huertas, 16 y 18.—Madrid

ENCICLOPEDIA SOPENA

NUEVO DICCIONARIO ESPAÑOL ILUSTRADO

En dos volúmenes que contienen 40.000.000 de letras



Este DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO consta de unos 200.000 artículos, de los cuales 120.000 pertenecen al léxico, y el resto son nombres propios. Todos juntos comprenden en sus varias acepciones cerca de un millón de significaciones diversas, entre las cuales se cuentan más de 30.000 americanismos, 100.000 nombres geográficos y 50.000 biografías, igualando y aun superando en esto a otras enciclopedias más extensas.

Contiene más de ocho millones de palabras (unos cuarenta millones de letras) y está ilustrado con 20.000 grabados en negro, 87 mapas en negro y en color y 39 hermosas cromotipias. Está esmeradamente impreso, y los dos volúmenes de que consta llevan una rica y sólida encuadernación en piel, estilo Renacimiento español.

PRECIO

Al contado..... 80 ptas.
A plazos..... 90 > (10.80 ptas. al contado, y 79.20 en 16 mensualidades de 4,95 pesetas.)

Pida V. esta obra a su librero o dirijase a RAMÓN SOPENA, editor.—Provenza, 93-97, BARCELONA

1928-1929

¡LA TEMPORADA DE LA UNIVERSAL!

PRESENTACIONES EXTRAORDINARIAS:

EL HOMBRE QUE RÍE

(Laemmle especial)

Sacada de la famosa novela del inmortal Victor Hugo, por Conrad Veidt y Mary Philbin.

LEGIONARIOS

(Laemmle especial)

Con Lewis Stone y Norman Kerry.

EL PRESIDENTE

(Superjoya universal)

Por Ivan Mosjuikine y Suzi Vernon.

RÁFAGAS DEL PASADO

(Superjoya universal)

Por Conrad Veidt.

EL ÁGUILA SOLITARIA

(Superjoya universal)

Por Raymond Keane y Bárbara Kent.

EL CORAZÓN DE UNA NACIÓN

(Superjoya universal)

Por George Sydney, George Lewis y Patsy Ruth Miller.

LA UNIVERSAL ES LA MARCA DE LAS GRANDES PRODUCCIONES